

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



Teatro y Violencias de Estado en América Latina y España

Maria Morant Giner ed. n. 23 / 2024

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

TEATRO Y VIOLENCIAS DE ESTADO EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Theater and State violence in Latin America and Spain

Presentación. Teatro y violencias de Estado en América Latina y España 5-20
María Morant Giner

LAS DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA EN ESPAÑA Y MÉXICO

Represión y violencia franquista en la escena gallega: el ciclo de la memoria de Teatro do Noroeste 21-45
Diego Rivadulla Costa

De la memoria histórica a la ‘memoria de lo real’ en la escenificación sobre la dictadura franquista 47-70
Alba Saura-Clares

Memoria y ausencia en el teatro de Alberto Conejero 71-87
Markel Hernández Pérez

La cristalización de la violencia mediante la palabra y su trauma: *Ushuaia* (2017) de Alberto Conejero 89-112
Miriam García Villalba

La “guerra sucia” en México: prácticas de la memoria en la escena del siglo XXI 113-139
Beatriz Aracil Varón

DE LOS FANTASMAS DEL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL AL ESPECTRO DE LAS MALVINAS

Morfología del encierro: obturación del espacio público y expresionismo en el teatro de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). El caso de *Visita* (1977) 141-166
Eugenio Scholnicov

Los cuerpos escénicos de la posdictadura argentina en las obras de Pompeyo Audivert y Pablo Caramelo	167-187
Maximiliano de la Puente	
Performance, espectralidad y ritual: <i>ANTIVISITA</i> como dispositivo escénico para representar la ausencia radical	189-215
Mariana Eva Pérez y Miguel María Algranti	
La guerra de Malvinas desde el activismo teatral. La soberanía, la deserción y el rol de los intelectuales en <i>Lógica del naufragio</i> (2012) de Mariano Saba	217-239
Mora Hassid	
Cuerpos y memorias transculturales de la guerra (de Malvinas) en <i>Two Big Black Bags</i> de Julieta Vitullo (2023)	241-261
Verónica Perera	

AFECTOS Y EFECTOS DEL TERRORISMO DE ESTADO EN EL TEATRO CHILENO

Violencia estatal y el teatro chileno durante la dictadura cívico-militar chilena. El caso de la carpa <i>La Feria</i> (1977)	263-282
Matías Alvarado Leyton	
Accessing Traumatic Pasts through Play: Children's Perspectives in Two Chilean Theatre Pieces	283-310
Marin Laufenberg	
"Memory is Not for Sale!" La Venda Sexy and Political Sexual Violence in Chile	311-337
Terri Gordon-Zolov	
Irán 3037. Entrevista a la directora	339-348
Maria Morant Giner	
<i>Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]</i>	349-376
Patricia Artés	

Portada: fotografía de la puesta en escena de *Irán #3037* realizada por Cris Saavedra.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

VIOLENCIA ESTATAL Y EL TEATRO CHILENO DURANTE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR CHILENA. EL CASO DE LA CARPA LA FERIA (1977)

State violence and chilean theater during the chilean civil-military dictatorship. The case of the La Feria tent (1977)

MATÍAS ALVARADO LEYTON
Universidad Gabriela Mistral de Chile (Chile)

matias.alvarado@academico.ugm.cl

Recibido: 17 de enero de 2023

Aceptado: 7 de noviembre de 2023

<https://orcid.org/0000-0002-8743-8739>.

<https://doi.org/10.7203/KAM.17.25912>

N. 23 (2024): 263-282. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: El presente artículo ahonda en el caso de la quema de la carpa del grupo teatral La Feria, ocurrido el 12 de marzo de 1977. Se propone que este hecho sirvió como ejemplo para el resto de artistas que osaran alzar sus críticas contra la dictadura. Para esto, el artículo se divide en tres partes, considerando una aproximación teórica al problema en cuestión, la cual ahonda en cuestiones tales como la violencia simbólica y el peso de las representaciones; la reconstrucción misma del caso, la cual se realiza a través de un acucioso trabajo de fuentes; y las reflexiones finales, las cuales, buscan entender el impacto y de este hecho en la historia del teatro nacional. Finalmente, a través de este artículo se busca no solo relevar un acontecimiento, sino incorporarlo en un proceso, en la relación de la dictadura cívico-militar chilena con la cultura, destacando el papel de *Hojas de Parra*.

PALABRAS CLAVE: Historia Cultural, violencia estatal, teatro chileno, dictadura cívico-militar chilena.

ABSTRACT: This article delves into the case of the burning of the tent of the theater group La Feria, which occurred on March 12, 1977. It is proposed that this fact served as an example for other artists who dared to raise their criticisms against the dictatorship. For this, the article is divided into three parts, considering a theoretical approach to the problem in question, which delves into issues such as symbolic violence and the weight of representations; the reconstruction of the case itself, which is carried out through a painstaking work of sources; and the final reflections, which seek to understand the impact and of this fact in the history of the national theater. Finally, through this article we seek not only to reveal an event, but also to incorporate it into a process, in the relationship of the chilean civic-military dictatorship with culture, highlighting the role of *Hojas de Parra*.

KEYWORDS: Cultural history, state violence, chilean theater, chilean civic-military dictatorship.

La violencia estatal se puede entender como el empleo de la fuerza por parte de cualquier actor perteneciente al aparato estatal en una acción, sin importar su naturaleza (Moliner, 1966). Si bien esta definición puede ser problemática, puesto que su propia amplitud da espacio a los cuestionamientos, no es menos cierto que dicha amplitud también la recubre de buena aceptación. De hecho, cuando se piensa en el periodo de dictaduras latinoamericanas, las cuales parecieron multiplicarse por la región durante la segunda mitad del siglo XX (Schenoni & Mainwaring, 2018), no hay espacio a muchas dudas, existió violencia por parte del aparato estatal y ésta se tradujo así.

Estas dictaduras no solo se conformaron con tomar control de sus respectivos gobiernos, sino que, en un contexto de Guerra Fría y tomando la mayoría de las veces la opción por librar la lucha contra el comunismo, estas dictaduras acostumbraron a ir más allá. Ejemplos de esto se encuentran en su relación con las artes y la cultura. De hecho, la dictadura cívico-militar chilena, una de las más duraderas de la región, tuvo un particular trato con éstas y, en especial, con el teatro.

Dicho esto, a través de este artículo se busca ahondar en el caso de la quema de la carpa del grupo teatral La Feria, ocurrido el 12 de marzo de 1977, el cual, se propone como hipótesis, sirvió como escarmiento y ejemplo de las consecuencias que podrían enfrentar aquellos artistas que osaran alzar sus críticas contra el gobierno. En vista de esto, este artículo se divide en tres partes. En primer lugar, se exponen de manera sucinta algunas consideraciones teóricas relevantes, las cuales, tras un ejercicio hermenéutico, permiten aproximarse al análisis de la relación de la dictadura con las artes y, en específico, con el teatro. En segundo lugar, y en un ejercicio heurístico, se analiza parte de la documentación del periodo a este evento, permitiendo así su reconstrucción y la puesta en escena de los principales actores. Finalmente, en tercer lugar, se procede a dar cuenta de las repercusiones de esta quema y, en un ejercicio epistemológico, de las posibles responsabilidades que existieron tras ésta. De este modo, este artículo tiene como objetivo el relevar el impacto de un hecho que, aunque es imposible entenderlo de manera aislada a un mayor contexto, atravesado por cuestiones políticas, económicas y sociales, todo esto en un contexto de dictadura, guarda en sí suficiente particularidad como para haber sido decisivo en el silencio y posterior adaptación que mostró la oposición al gobierno desde las tablas de teatro.

CONSIDERACIONES TEÓRICAS.

Georges Balandier señala que un poder establecido únicamente a partir de la fuerza, o sobre la violencia no domesticada, padecería una existencia constantemente amenazada; a su vez, un poder basado en la sola luz de la razón no merecería demasiada credibilidad. El objetivo de todo poder sería entonces el de no mantenerse ni gracias a la una

o la otra. Es por esto que el poder buscaría conservarse a través de otras formas, como por la transposición y producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial, o por la difusión de ciertas representaciones entre la población (1994: 18-19). Se podría decir entonces que “El gran actor político dirige lo real por medio de lo imaginario” (1994: 17). Esta impresión es compartida por otros estudiosos, como Harry Pross, quien llega a conclusiones similares, advirtiendo además que “Incluso la misma violencia tiende a manifestarse en forma cada vez más acentuada como violencia simbólica” (1980: 23).

De este modo, el poder o, más bien, cualquier tipo de gobierno, parece entonces no solo ser capaz, sino también se ve en la necesidad de transformar lo imaginario en presencia, siendo para esto indispensable su relación con la cultura. A través de ésta, aunque no de forma exclusiva, se alcanzarían cuestiones tan importantes como la legitimidad y gobernabilidad de la población, la cercanía frente a ésta y la expansión misma de su poder. Al respecto, Katya Mandoki plantea que la relación que un gobierno puede establecer con la cultura jugaría un papel constitutivo, persuasivo y adhesivo en la generación de apego al Estado, ya que, si bien “No todas las tácticas propagandísticas funcionan, pero las que funcionan, lo hacen por la estética pues están orientadas a conmover y movilizar la sensibilidad del destinatario. [...] Si la adhesión al Estado fuese natural, no tendrían que fabricarse e implementarse tantas y tan repetidas estrategias, como rituales a la bandera, versiones heroicas de la historia, Fiestas Patrias, desfiles y marchas” (2007: 204-205).

Al respecto, la violencia simbólica se muestra como una noción sumamente útil para explicar la importancia de la cultura y cómo un gobierno, indistintamente de su tipo, se relaciona con ésta. Siguiendo a Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, la violencia simbólica surge para designar la unidad teórica de todas aquellas acciones caracterizadas por la doble arbitrariedad de la imposición y del contenido impuesto simbólicamente por, en este caso, un gobierno (2018: 34). Al mismo tiempo, la violencia simbólica designa la pertenencia de sus acciones a una teoría general de la violencia y, específicamente, de la violencia legítima. Esto se atestigua en el carácter sustituible y hasta homologable entre, por ejemplo, el monopolio escolar de la violencia simbólica legítima y el monopolio estatal del ejercicio de la violencia física legítima (2018: 35). En resumidas cuentas, la violencia simbólica sirve para describir una relación donde el “dominador” ejerce un modo de violencia indirecta a los “dominados”, los cuales no solo son inconscientes de ésta, sino que también, y por ello, se vuelven cómplices en esta relación de dominación al reproducirla (2018: 43-66).

En el caso de la dictadura encabezada por Augusto Pinochet, la violencia tuvo un carácter tanto directo, estructural y cultural, lo cual, en palabras de Johan Galtung, se

conoce como el “triángulo de la violencia” (2003). Según Humberto Lagos, “La gesta ‘liberadora’, en el ambiente castrense golpista, exige ‘sacrificios santos’ para lavar, limpiar, el pecado (marxista) de un pueblo que, obnubilado, se separó de Dios bajo conducción de un ‘perverso y demoníaco proyecto político’” (2001: 23). La violencia, no solo simbólica sino que en todas sus formas, era así justificable, ya que, en el discurso de la dictadura, la realidad se construía aparentemente en los mismos supuestos que emplean buena parte de las religiones, es decir, dobles opuestos, orden y caos, bueno y malo. De hecho, la doctrina geopolítica de la Seguridad Nacional, a la cual los militares adhirieron en el contexto de Guerra Fría, ayudó no solo a justificar el golpe de Estado como un “gesto patriótico”, el cual se alineaba en la defensa de las instituciones y valores nacionales, sino también, y por sobre todo, como uno en defensa de la civilización occidental y cristiana frente al enemigo marxista ateo (2001: 18-22). Se entiende así que el empleo de la violencia por parte de la dictadura no solo era algo justificable, a su parecer, sino también necesario, en una lucha de ángeles contra demonios.

No obstante, los límites entre una y otra cuestión se vuelven difusos en este punto. Terry Eagleton, en busca de una aclaración, señala que “Ideología no es lo mismo que cultura. Hemos visto que, en un sentido del término, la cultura consiste en valores y prácticas simbólicas, mientras que la ideología denota esos valores y prácticas simbólicas que en un momento dado están siendo empleados para el mantenimiento del poder” (2017: 67). Empero, a pesar de esto, no se puede olvidar que, como indica Jorge Ferrada, la construcción de la realidad “siempre está sometida a relaciones en conflicto que permiten constituir e identificar la génesis del universo” (2020: 19). Esto cobra particular importancia cuando se señala como objeto de interés al teatro y la práctica teatral. Si bien, como señala Davide Carnevali, la representación “no describe tanto la realidad, sino más bien un punto de vista sobre la realidad”, usualmente el observador suele dar crédito a la representación y estar dispuesto a creer que ésta “es la cosa misma” (2015: 431), ya que “hay una homología estructural entre una determinada manera de entender el mundo y su forma de representar” (2015: 435). De hecho, Sean Wilentz propone que los símbolos y representaciones pueden funcionar como mecanismos que generan una imagen de unidad y consenso alrededor de los más diferentes regímenes políticos (1985). Las representaciones, para Mona Ozouf, cumplirían así una doble función. Por un lado, crean una unidad simbólica entre los participantes que se reconocen a sí mismos como miembros de un conglomerado político dado. Por otro lado, y en especial en regímenes de tipo autoritario, cumplen también una función de exclusión, privando de legitimidad como contendientes a quienes no participan de los mismos. Entonces, aquellos que no se asocian son definidos como la otredad: antipatrióticos, antipueblo y/o enemigos público (1991: 12). Por lo demás, las representaciones, según Claude Rivière, tienen la

función de reforzar y recrear simbólicamente las fuentes de poder, dotando de legitimidad –o ilegitimidad– a cualquier régimen político frente a la población en general (1988: 176).

En relación con esto, se entienden acciones tan dramáticas por parte de la dictadura. Si bien para algunos como Freddy Timmermann, era la dictadura la primera responsable del “Gran terror”, en tanto éste tenía un “origen estatal” y se relacionaba con “la imposibilidad de construir autónomamente una salida de él” (2015: 131), lo cierto es que, no sin más de un acierto en lo dicho, la realidad era mucho más compleja, particularmente en lo que se refiere a la relación de la dictadura con las artes. Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva proponen así que:

“[...] al igual que en otros sistemas totalitarios, el ámbito cultural es percibido por las autoridades con cierta ambigüedad, pues representa a la vez una oportunidad y una amenaza: el desarrollo cultural ‘bien orientado y supervisado’ constituye un aporte estratégico al régimen autoritario que se busca instalar; pero este desarrollo cultural también puede constituirse en un arma de doble filo, en la medida que sea instrumentalizado para socavar las bases de ese mismo régimen.” (2012: 28-29)

Karen Donoso señala al respecto que la censura, entendida como “los mecanismos de restricción de libertades de expresión e información implementados por oficinas y funcionarios estatales”, no solo se multiplicó desde el 11 de septiembre de 1973, sino que se utilizó como “uno de los dispositivos más importantes para llevar a cabo la guerra psicológica: el silenciamiento de la izquierda y toda oposición al gobierno se complementaba con la propaganda mediática del régimen, con la cual se llenarían aquellos espacios vaciados de contenidos e información” (2019: 40-41). Para Matías Alvarado, si bien “son varias las ‘singularidades’ que le dieron un carácter distinto a la dictadura, en su conjunto, es posible hablar del levantamiento de un cerco a la vida pública”, lo cual produjo “un quiebre respecto a lo que ocurría en las distintas capas que conformaban la esfera cultural”. Esto comprendió, por ejemplo, la intervención e, inclusive, el desmantelamiento de toda la institucionalidad cultural con la cual contaba el Estado; la férrea centralización de todos los agentes relacionados con la cultura, como las universidades y municipios, los cuales pasaron de gozar una relativa autonomía a verse bajo un control irrestricto; la clausura de una vasta red de organizaciones culturales de base, que a nivel sindical y poblacional habían mantenido estrechos vínculos con el Estado, las universidades y las municipalidades; la suspensión de la organicidad relacionada con los partidos políticos de centro e izquierda, la cual incluía periódicos, revistas, editoriales, radioemisoras y sellos discográficos, entre otros, además de toda una expresividad no mediada que se manifestaba en el espacio público; y una política de fuerte control y direccionalidad sobre

el conjunto de los agentes culturales de la población no involucrados con el gobierno de Salvador Allende (2022).

La “inmediata y drástica desarticulación de toda aquella institucionalidad cultural que aparecía más identificada no sólo con el gobierno de la Unidad Popular, sino que con el funcionamiento democrático de la sociedad” (Fermendois, 2004: 397-400), propició lo que Bernardo Subercaseaux llama “un amplio vaciamiento cultural”. Esto, en resumen, se tradujo en una suerte de “resaca psicológica”, es decir, un estado de desconcierto frente a una situación completamente inédita para buena parte de la población (2011: 253). Este era el estado en que muchos creadores se encontraban tras el golpe de Estado, como José Manuel Salcedo y Jaime Vadell, creadores del grupo teatral La Feria.

ALBA Y OCASO DEL GRUPO TEATRAL LA FERIA

Juan Radrigán, en una entrevista realizada durante su exilio en La Habana en 1985, señaló creer que ellos, los hombres y mujeres de teatro, “estamos desaprovechando el hecho de que no hay censura para el teatro. No hay censura directa”. El dramaturgo indicaba así que “Desde el 73 adelante sólo se han suspendido dos obras: *Mijita rica*, un ballet, y *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, que se estaba dando en la Universidad Católica y se suspendió ahí” (*Araucaria de Chile*, 1985: 161). Aunque sí es posible señalar que el teatro, a diferencia de otras expresiones artísticas, como el cine y la literatura, no tuvo una entidad dedicada exclusivamente a su censura, lo cierto es que la dictadura utilizó, en cambio, una combinación de acciones –legales e ilegales– y normativas para restringir su funcionamiento y estrechar el cerco a la vida pública (Donoso, 2019: 72). No obstante, Radrigán se equivocaba al señalar que no existía “censura directa”, puesto que olvidaba lo ocurrido el 12 de marzo de 1977, fecha en que se quemó la carpa del grupo teatral La Feria.

Jaime Vadell y José Manuel Salcedo, ambos reconocidos hombres de teatro en el país, decidieron emprender un nuevo proyecto artístico en medio de la dictadura, el cual inició con el estreno de la obra *Hojas de Parra*. Ambos, aún jóvenes, poseían ya una exitosa trayectoria profesional. Vadell había dirigido *Nadie sabe para quien se enoja* y, junto a Salcedo habían actuado no solo en esa obra, sino también en otras de igual éxito, como *Tres noches de un sábado* y *Pedro, Juan y Diego*, siendo esta última reconocida con el Premio APES 1976. Por lo demás, ambos actuaron y participaron en la creación del programa televisivo *La manivela*, que contó en varias oportunidades con la dirección televisiva de ambos (*La Tercera*, 18 de febrero de 1977: 32). Vadell había estado involucrado en los inicios del Teatro de la Universidad de Concepción, en el cual, si bien había sufrido ciertas desilusiones –“fuimos muy marginados de la ciudad, salvo en las representaciones teatrales”–, significó un “período de formación real como profesionales de la actuación”

(Nos, 2000: 14-15). Tras su paso por las tablas penquistas, volvió a la capital, donde trabajó en muchas compañías de teatro e incursionó en la fotonovela y el radioteatro, para luego dar el salto a la televisión. De esta etapa, y en relación con esta investigación, destaca su paso por la reconocida compañía de teatro Ictus, en la cual coincidió con Salcedo. Aquí ambos se desarrollaron profesionalmente y, confiados en su éxito –“Un éxito es siempre una cosa agradable. Sino existiera el éxito, no existiría el teatro”, señaló a la prensa Vadell (*El Cronista*, 24 de febrero de 1977: 29)–, decidieron abandonar su compañía para fundar algo nuevo y propio: el grupo teatral La Feria.

La elección del nombre para su grupo teatral no fue una cuestión baladí, ya que buscaban hacer honor a su nombre “con cosas diferentes, con intercambios interesantes, con bullicio y movilización de gente” (*El Cronista*, 24 de febrero de 1977: 29). “Nos llamamos la Feria porque queremos que pasen cosas diferentes, porque todo intercambio interesante debe tener cabida en esta etapa o en cualquier otro lugar donde trabajamos, un festival de música joven, folklore, danza” (*El Cronista*, 20 de febrero de 1977: 31). Ambos, exintegrantes de la compañía de teatro Ictus, “concibieron un montaje con el cual siguen adelante la línea que se impusieron [...]. Continuando con la escuela Ictus, optas en materia de textos por la creación colectiva y por los contenidos referidos a la realidad contingente”. Su innovación consistía así en la incorporación al espectáculo de “personas ajenas al teatro y cuya presencia acentúa el carácter vivencial que quieren dar a sus presentaciones, aunque con ello se sacrifica la calidad del conjunto que se ofrece al espectador” (*El Mercurio*, 6 de octubre de 1978: D7). Vadell y Salcedo buscaban así que el público interviniera en sus obras (Quezada, 2007: 121) y para esto consiguieron permiso del entonces alcalde de Providencia, Alfredo Alcaíno, quien “facilitó gentilmente” un terreno para montar su carpa, en la intersección de la Avenida Providencia con la calle Marchant Pereira. Este era un lugar de fácil acceso, incluso con “locomoción colectiva a pasos de la carpa”, cuestión que terminaría siendo decisiva en su éxito (*La Tercera*, 18 de febrero de 1977: 32). De hecho, Vadell y Salcedo tenía como uno de sus propósitos el cambiar la sala tradicional de teatro, así que este terreno y su ubicación, les permitió dar la connotación de popular que buscaban transmitir, de hecho, su sola carpa, “de vistoso colorido [...] ya ha despertado la curiosidad de las numerosas personas que transitan diariamente por esta populosa arteria” (*El Cronista*, 20 de febrero de 1977: 31).

“La idea de organizar una cosa artística nueva se nos ocurrió, más o menos en octubre del año pasado. En ese momento se nos vino a la cabeza hacer una obra con Parra y de ahí salió la idea de montar algo atrayente, original y divertido”, señaló en su momento Salcedo (*El Cronista*, 24 de febrero de 1977: 29). *Hojas de Parra* tuvo así su preestreno el 18 de febrero y su estreno oficial quedó para el 24 del mismo, siendo dirigida por Vadell, quien actuó en la misma junto a Salcedo y Nelson Velásquez, acompañados de músicos,

payasos, malabaristas, equilibristas, una mujer de goma y otros personajes propios del circo. Sin ser un espectáculo circense, la obra buscaba contar con estos elementos, a través de los cuales acercaría el teatro a la población, dotándolo de “colorido, agilidad y dinamismo”. El vestuario y la escenografía de esta obra quedó a cargo de Susana Bomchil, mientras que las luces corrieron por Víctor Segura (*La Tercera*, 18 de febrero de 1977: 32).

Nicanor Parra, reconocido ya con el Premio Nacional de Literatura y, para algunos, representante de la poética hispanoamericana de los derechos humanos (Acereda, 2002), aceptó no sin reparos la propuesta de colaborar con Vadell y Salcedo. “Fuimos personalmente a hablar con Nicanor y él nos facilitó varios poemas suyos, pero cuando le entregamos el primer borrador de la obra nos agarró a chuchada limpia”, recuerda Vadell (*La Tercera*, 10 de febrero de 2017). Habría sido el mismo Parra quien dio con la última versión del guion, cuestión no menor para algunos entendidos como Bravo, para quien el carácter de cada obra es indisoluble de no solo del momento en que ésta se sitúa, sino también del estilo particular tras su escritor (Bravo, 1975). De hecho, éste señalaría a la opinión pública que “El poeta es un solitario y debe ser un especialista en vías de comunicación. El humor facilita el contacto”. Para el antipoeta, esta era una oportunidad para poner su obra homónima en contacto directo con el público, la cual, advertía éste, era algo “inteligente”, “Para gente que sepa reír. Y para los que quieran aprender” (*La Tercera*, 18 de febrero de 1977: 32). Al respecto, Vadell y Salcedo señalaban que “Es una obra muy novedosa, que pretende resolver escénicamente el problema metafísico que existe entre la vida y la muerte. Es una obra cómica de un humor punzante, irónico. La verdad, que a la vez trata de hacer dramática la poesía Parriana”. Para éstos:

“No solamente hay actuación, hay también un afán de incorporar elementos de la realidad. La verdad es que deseábamos enfrentarnos al público desde un ángulo distinto, excluyendo el escenario frontal: un montaje de absoluta libertad, con conceptos no limitados por un ámbito físico; el aprovechamiento de la realidad del espacio. El espectador está rodeado por el espectáculo. En todos lados, el público tiene varias centros de atracción. La obra está escrita y ocurre en un ensayo y en el circo y la incorporación de todos estos números reales, es un deseo de usar los elementos concretos, dentro de la realidad, agregando un poco la ficción. La intención última sería ‘llegar’ a un teatro que sea realidad, sin ninguna ficción.” (*El Cronista*, 24 de febrero de 1977: 29)

Antes siquiera de su estreno, Vadell y Salcedo anunciaban tener muchos planes respecto a su grupo teatral “y bastante ambiciosos. Por el momento estaremos con esta obra hasta el 20 de abril y después la trasladaremos a un local grande, donde se pueda meter la carpa. El financiamiento lo hemos hecho a través de préstamos y que esperamos pagar

con la explotación de este nuevo proyecto nuestro” (*El Cronista*, 24 de febrero de 1977: 29).

Con un estreno que podría catalogarse como tibio para las expectativas del dúo, Vaddell y Salcedo vieron como poco más de 30 personas asistieron ese primer día. Empero, el colorido que cubría a su grupo teatral pareció hacer efecto y el boca en boca hizo que su segunda función contara con una asistencia de casi 800 personas, cifra que se mantuvo constante en las siguientes nueve presentaciones. El éxito del grupo de teatro era indiscutible. “No cabía nadie más en la carpa, y Nicanor, quien había ido al estreno, estaba fascinado. Pero el cruce con lo que vivía el país en esos años, además del aumento de público, enfureció a las autoridades”, señaló años después Salcedo (*La Tercera*, 10 de febrero de 2017). De hecho, el 28 de febrero un periódico de cobertura nacional e intervenido por la dictadura tituló en su portada, al referirse a esta obra, “Infame ataque al gobierno” (*La Segunda*, 28 de febrero de 1977: 1). El periódico se refería así a la obra como una de neto contenido político y con un claro mensaje de crítica al actual Gobierno”. Según éste:

“Cada pasaje de la obra tiene un trasfondo político y una clara intención, no de crítica constructiva sino de crítica sibilina, usando para ello rebuscados simbolismos que para el espectador corriente es difícil descifrar y captar qué es lo que se busca con ellos. El espectador queda atónito ante lo que lleva en sí cada pasaje de esta obra, y en muchos casos no ha sabido cómo reaccionar ante lo que ven sus ojos. ‘Hojas de Parra’ es en sí una abierta crítica al proceso iniciado por el Gobierno militar, que desterró el régimen marxista e inició un claro camino de recuperación en lo económico, social, administrativo y político.” (*La Segunda*, 28 de febrero de 1977: 3)

El periódico no solo exageraba, sino que también, aparentemente, mentía. Señalaba así que quienes asistían a las funciones “comentaban a la salida del deplorable espectáculo y que era realmente increíble lo que allí se presentaba”, como si no hubiera sido precisamente el boca en boca de su público lo cual dotó de tanta popularidad al grupo teatral. Lo grave, según el medio de prensa, era la “ambigüedad” de la obra, “el hecho de que se ofrezca como reza su propaganda: ‘Un espectáculo de colorido, agilidad y dinamismo’”, que a su público “no se les advierta que van a asistir a una crítica evidente y a una toma de posición política contraria a la situación nacional”. El problema, en realidad, radicaba en parte de la obra, ya que ésta, entre otras cuestiones, hacía alusión a la presencia de un candidato presidencial llamado Nadie, quien era vociferado por los extraños personajes de la carpa “Nadie solucionará nuestros problemas económicos; Nadie se preocupará de los derechos humanos; Nadie controlará la inflación; Nadie nos defenderá, será capaz

de dar la vida por nosotros... Nadie...". Esto era acompañado por los gritos de los actores –en complicidad con el público–, quienes airadamente gritaban “Víctor Domingo Silva... Presente; Carlos Ibáñez del Campo... Presente”, en obvia alusión a los detenidos y desaparecidos de la dictadura. Seguía a esto una serie de “buenos y malos chistes sobre el receso político y la política económica, hasta que llega a su clímax la invasión de cruces y muertos”. Salcedo, entremedio de mujeres dolientes que lloran a viva voz, se paraba frente al público en un momento y gritaba al público: “No. No. Así no podemos seguir con este circo, llenos de muertos y con payasos irresponsables” (*La Segunda*, 28 de febrero de 1977: 3). Al respecto, algunos medios de prensa llegaron a preguntarse “¿Se habrá percatado el espectador accidental que no está frente a un circo tradicional y que en esta carpa... se cuecen otras habas?” (*Ercilla*, 1977: 58-60). Lo cierto es que Vadell y Salcedo buscaban eso, buscaban aquel espectador cómplice, quien pudiera ir llenando esos momentos (Iser, 1978: 169).

Otros periódicos fueron más amables, señalando a la obra, al menos, como “una obra polémica. Agrade o disguste, tiene una virtud básica: a nadie puede dejar indiferente”. Según uno de éstos, “Hojas de Parra es irritante en su contexto, discutible en su contenido, desconcertante como concepción total y divertida episódicamente”, contando con una naturaleza depuradamente “anarquista”. El mérito pasaba así por volver esta ideología en algo divertido, responsabilidad de Parra, quien “dispara a diestra y siniestra por un motivo muy simple, que él ha explicado alguna vez sin entrar en mayores sutilezas: porque le da la gana; y punto”. Con justeza, el periódico señalaba que Parra, “La ametralladora dispara, arbitrariamente o no, contra todos: los militares, la derecha, la izquierda... sólo se salva la colectividad en cuestión” (*El Cronista*, 1 de marzo de 1977: 29). Más allá de cualquier reparo en contra de la obra, algunos periódicos advertían que el solo estreno de ésta daba cuenta de la libertad que existía durante dictadura (*La Segunda*, 28 de febrero de 1977: 3), cuestión que cambiaría abruptamente.

El 4 de marzo, Alcaíno renovó el permiso para ocupar el terreno de su comuna al grupo teatral La Feria, extendiéndolo hasta el 20 de abril. No obstante, una hora después de tomada esta resolución municipal, tres inspectores de sanidad se hicieron presentes en la carpa, dejando una citación para una hora y media después a los responsables de ésta, a la cual, obviamente, Vadell y Salcedo no lograron asistir, ya que éstos seguían colaborando con la compañía de teatro Ictus (*El Cronista*, 24 de febrero de 1977: 29). Fue así que éstos se enteraron en la noche que su carpa había sido clausurada por Iván Arteaga, médico y director del área hospitalaria oriente del Servicio Nacional de Salud. Con una función agotada, Vadell y Salcedo tuvieron que hacerle frente al público que reclamaba con sus boletos en mano frente a la carpa, explicándoles la situación e invitándolos a retirarse tranquilamente a sus hogares (*Ercilla*, 1977: 10). La censura había llegado, esta

vez, vestida como normativa sanitaria. Lo cierto es que desde su estreno, el grupo teatral La Feria había llamado la atención, al igual que su obra, *Hojas de Parra*, la cual había levantado sospechas en la opinión pública, la cual, cabe recordar, se contralaba controlada por la dictadura.

De hecho, más allá que la normativa sanitaria se empleó como excusa para la censura, lo cierto es que ésta “vino a poner en tela de juicio la totalidad de las instalaciones circenses que normalmente se montan en condiciones muy precarias” (*El Mercurio*, 6 de marzo de 1977). Esto generó protestas dentro del Sindicato de Artistas Circenses y, obviamente, despertó animosidades contra Vadell y Salcedo (*La Segunda*, 3 de marzo de 1977). Por lo demás, y apegándose a dicha norma, las razones que se esgrimieron para clausurar la carpa tuvieron relación con “servicios higiénicos insuficientes y antirreglamentarios, extinguidores insuficientes y, por último, falta de una provisión de agua potable propia, abasteciéndose el local con liquido de una casa vecina”. Ante esta acusación, Héctor Politano, uno de los circenses asociados a la obra, indicó que “los servicios higiénicos de la carpa de Providencia eran muy superiores a los con que habitualmente se cuenta en el medio circense” (*Ercilla*, 1977: 10).

La decisión de censurar la carpa y su obra a través del Servicio Nacional de Salud habría pasado, aparentemente, por la propia naturaleza “ambigua” de ésta, por la falta de una normativa municipal en la cual resguardarse y por la falta de apoyos a la decisión por parte de algunos funcionarios de la dictadura. Al respecto, cabe mencionar que, públicamente, “la clave de la situación era la renovación del permiso municipal”, el cual Alcaíno extendió sin contratiempos –“Yo otorgué el permiso temporal hasta el día 20 de abril a los actores como una forma de ayudar al movimiento teatral chileno” (*El Mercurio*, 6 de marzo de 1977: 47)–, no antes de consultar al Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno. Este departamento, encabezado por Germán Domínguez, tuvo inicialmente por objetivo el “estudiar la política cultural del Gobierno, es decir, las líneas generales que éste debe seguir para estimular y desarrollar plenamente las manifestaciones culturales de los chilenos. Al mismo tiempo, coordinar la labor de las diversas instituciones públicas y privadas” (*Las Últimas Noticias*, 22 de septiembre de 1974: 7). Por lo demás, estos esfuerzos tendían “no sólo [a] aquellas [manifestaciones culturales chilenas] que se refieren a la creación artística, sino también a la expresión de actitudes, hábitos y comportamiento[s] de los ciudadanos, que representen una forma de adecuación de los habitantes con su medio y las circunstancias” (Gobierno de Chile, 1974: 78).

El Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno sufría en aquel entonces los efectos de la Comisión Nacional de la Reforma Administrativa, la cual dotó de calidad ministerial a la cartera de la cual este departamento era dependiente y puso

a Domínguez en su renovado puesto al frente de la Secretaría de Relaciones Culturales del Ministerio Secretaría General de Gobierno. Este cambio implicó, por un lado, el alejamiento de Domínguez de otro personaje clave en materia cultural, Enrique Campos Menéndez (Alvarado, 2019) y, por otro lado, el abandono a cualquier diseño de una política cultural, pasando a sumarse plenamente la política social del gobierno y centrándose en la promoción, coordinación y difusión cultural. Ya en una estructura más vertical, propia de la administración pública y de las demás secretarías de gobierno, Domínguez se vio, de un día para otro, en un cargo de mayor injerencia política, supervigilado por los militares. Si bien su salida de la Secretaría de Relaciones Culturales se vinculó públicamente con los cambios propuestos para el Ministerio de Educación Pública por parte de la Comisión Nacional de la Reforma Administrativa, esto parece no ser tan simple. Domínguez, en una entrevista reciente, confiesa que su salida también tuvo relación con cuestiones más prácticas, más mundanas, más ambiguas, como *Hojas de Parra*. El general Hernán Béjares González, a la cabeza del Ministerio Secretaría General de Gobierno, habría sido quien pidió explícitamente a Domínguez formular alguna razón para censurar dicha obra. Domínguez, siguiendo lo encargado, habría asistido a una de las funciones y, encontrando que ésta no era más que una representación de la “sátira política”, no habría sido capaz de dar una respuesta favorable. Esto habría enfurecido al ministro y provocado la salida, en medio de amenazas, de Domínguez (Alvarado, 2022). Esto habría trascendido, en parte, a la opinión pública, al señalarse que “en círculos de gobierno, las opiniones estuvieron divididas entre quienes eran partidarios de clausurar la obra y quienes estimaban que su representación favorecía la imagen de las autoridades y del país” (Ercilla, 1977: 10).

Esta clausura a la carpa por parte del Servicio Nacional de Salud, si bien “no fue al espectáculo, sino al recinto en que éste se realizaba”, significó, según Salcedo, una pérdida de casi “180 mil pesos” (Ercilla, 1977: 10). No obstante, ante el revuelo causado por su clausura, el director titular del área metropolitana del Servicio Nacional de Salud, Guillermo Morales, tratando de apaciguar la situación, señaló que lo sucedido había sido “un malentendido entre los empresarios teatrales y las autoridades de esa área de salud”. Aseguró así que, si bien la carpa no contaba con una serie de requisitos sanitarios, era cuestión que éstos fueron resueltos para volver a funcionar, “no habrá impedimento alguno para que la clausura sea levantada”. Morales aseguró así que el problema radicó en la instalación de la carpa, la cual “Se hizo rápidamente para no atrasar el estreno y perjudicar con ello a los actores, pero faltaban algunos requisitos con los que de todas maneras debían cumplir. [...] o no entendieron o no se les explicó bien”. Vadell aprovechó la oportunidad para señalar públicamente que hasta entonces, 8 de marzo, “no hemos podido averiguar cuáles son las exigencias”, lo cual desmentía completamente a

los funcionarios del Servicio Nacional de Salud (*La Tercera*, 8 de marzo de 1977: 35).

Solucionados los requerimientos del Servicio Nacional de Salud, Alcaíno, en un abrupto cambio de parecer, revocó el permiso municipal al dúo teatral para seguir usando el terreno baldío en el cual estaban instalados (Vadell & Salcedo, 2014: 321). Tras poco más de una decena de funciones, la carpa del grupo teatral La Feria parecía condenada. En este punto, sin embargo, la memoria de los protagonistas se vuelve confusa e, incluso, traicionera. Vadell, años después del incidente, recuerda que “Hubo varias advertencias antes de la quema. Primero, la municipalidad nos clausuró tres veces la carpa por no cumplir con la normativa de higiene ambiental –por la cantidad de baños y señalética–, lo corregimos, y luego vino la desastrosa cobertura de la prensa” (*La Tercera*, 10 de febrero de 2017). Salcedo, por su parte, solo confirma que “Alcanzamos a hacer funciones por 10 o 12 días. De pronto, en la noche, encontramos la carpa toda quemada. Nos incendiaron todo y no pudimos hacer nada” (*La Tercera*, 6 de octubre de 2018).

Sin importar la cantidad de clausuras, lo cierto es que el 12 de marzo Salcedo habría recibido un llamado a altas horas de la madrugada. “Habían tomado preso al cuidador. Llamé a Jaime y tuvimos que esperar hasta las 5 de la mañana para que terminara el toque de queda, y recién ahí juntarnos en la carpa, que había sido quemada entre esas horas en que nadie más podía. Me iba acercando al lugar y el humo se veía a lo lejos. Fue terrible” (*La Tercera*, 10 de febrero de 2017). De acuerdo al parte policial, el incendio “fue motivado en forma intencional por desconocidos que lanzaron antorchas encendidas en diferentes puntos de la instalación” (*El Mercurio*, 13 de marzo de 1977: 23), situación que podría haber empeorado aún más, ya que en el interior de la carpa dormían seis actores. En medio de las cenizas, Salcedo habría preguntado “¿Qué cresta vamos a hacer ahora?”, a lo que Vadell, a pocos metros suyo, habría respondido “Cagamos, poh”. Si bien nunca se descubrió a los culpables del atentado, el dúo aseguró que “el mensaje fue claro” (Vadell & Salcedo, 2014: 321).

CONSECUENCIAS DE UNA CARPA EN LLAMAS Y EL IMPACTO AL TEATRO NACIONAL

Parra, entre sorprendido e incrédulo, se preguntó y se respondió irónicamente: “Ahora bien, ¿quién quemó la carpa? El señor Nadie” (Quezada, 2014). Lo ocurrido aquella madrugada no fue una censura cualquiera, no se buscó decir “quemamos la carpa”, sino que se buscó quemar a todo el teatro nacional (Mason & Salgado, 2020). Si bien parece obvia la responsabilidad de la dictadura en esta quema, no es por esto menos interesante explorar otras posibilidades.

En primer lugar, no se puede olvidar que los vecinos aledaños a la carpa ya venían quejándose de su presencia desde muy temprano. De esto dio cuenta el Alcaíno, quien mencionó a la opinión pública, días antes del incidente, el haber “recibido una serie de

reclamos de propietarios que solicitaban la salida de esta carpa que afea y resta categoría a la comuna” (*El Mercurio*, 6 de marzo de 1977: 47). Si bien esta noticia fue puesta en entredicho por algunos, quienes recalcan que “Si es que los vecinos realmente protestaron, me imagino que ha de haber sido más que nada por las carcajadas del público” (Huneeus, 2001: 96), lo cierto es que salió a la luz a raíz de las primeras clausuras que recibió la carpa por el Servicio Nacional de Salud. Por lo demás, Vadell y Salcedo nunca desmintieron a las autoridades respecto a las faltas con que contaba su carpa, solo matizaron éstas, por lo cual, es posible creer que esto, más las aglomeraciones de público que generaba, podría haber levantado el malestar de más de un vecino de la comuna.

En segundo lugar, cabe mencionar que el terreno que ocupaba la carpa, un sitio eriazado, estaba bajo el control de la Corporación de Mejoramiento Urbano de Providencia (*La Tercera*, 10 de febrero de 2017), cuestión que generó más de una polémica, puesto que, la sola existencia de la carpa y su puesta en aquel lugar, no hacían más que entorpecer las futuras construcciones inmobiliarias y viales ya destinadas a ese sitio eriazado, en el cual confluían intereses tanto públicos como privados.

En tercer lugar, y como ya fue señalado, la puesta de la carpa y su popularidad, generó toda una serie de entredichos, los cuales afectaron al rubro circense en general. Miembros del grupo teatral, circenses en sus orígenes, se enfrentaron a sus colegas y sacaron a relucir públicamente las faltas en que incurrían habitualmente las carpas de circo, generando así más de una animosidad (*Ercilla*, 1977: 10). Por lo demás, en lo que respecta a los colegas propiamente del teatro, cabe mencionar la competencia con que contaba –y a la cual se adelantó– La Feria. “Definitivamente este año el teatro hará de la comuna de Providencia su barrio preferido”, señalaba un medio de prensa. “‘El Galpón’ de Alicia Quiroga, que estrenará en marzo ‘Irma la Dulce’; ‘Las Tablitas’ que montará en el mismo mes un music-hall del dramaturgo y director Eduardo Barril; ‘Le Signe’ que anuncia para muy pronto una comedia musical... y muchos otros casos de café-concerts, cantantes y músicos que convierten a la comuna del barrio alto en un atractivo centro de diversiones” (*El Cronista*, 20 de febrero de 1977: 3). Como ya fue señalado, La Feria se adelantó a todos éstos con la puesta de su carpa, cuestión que pudo haber levantado alguna crítica.

Sin embargo, lejos de buscar poner las responsabilidades en otros, este ejercicio sirve para entender el impacto y realidad de la carpa. Esto ya que, como el mismo Salcedo aseguró años después, “En 1977 la Dina me incendió una carpa donde estaba haciendo una obra de teatro” (*La Tercera*, 6 de octubre de 2018). La Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) fue la policía secreta de la dictadura, estando implicada en numerosos casos de violaciones a los derechos humanos, entre los que se cuentan agravios, persecuciones, secuestros, violaciones, torturas y asesinatos. En razón a esto, algunos la han catalogado como “la Gestapo de Pinochet” (*El País*, 9 de agosto de 2015).

“Con los años, llegué a pensar que las dictaduras son muy duras pero quebradizas a la vez, como los vidrios”, señaló Vadell en una entrevista muy posterior. “Ante cualquier trizadura no son capaces de resistir, entonces pensaron: ‘Si dejamos caminar esto, se les van a colar otros’. Obviamente tenían que dar un golpe fuerte, y no solo a esta obra, sino a cualquier otro pelota que quisiera hacer algo parecido. Ese es un criterio típico del poder: EEUU en Vietnam, Hitler en Alemania, Stalin en Rusia y Mao en China lo hicieron. Mientras más absoluto el poder, más violenta la dicotomía entre la lógica y acción”. Por su parte, en una entrevista realizada en 1978, Parra, sin reparos, contó que “Me incendiaron la carpa, me sometieron a dos interrogatorios y me enviaron un mensaje muy feo que decía ‘Córtela con Míster Nadie porque o si no uno de ustedes tres va a desaparecer” (*La Tercera*, 10 de febrero de 2017).

Este hecho causó comprensible conmoción en el medio cultural y, particularmente, teatral chileno, más aun cuando se tiene en cuenta que había por esos días una serie de atentados contra locales en que artistas disidentes intentaban reiniciar sus actividades artísticas públicas después del golpe de Estado (Lepeley, 2013: 135-136). Salcedo recordó que incluso hasta la gente de teatro los acusó veladamente de provocadores e irresponsables, esto por atreverse a desafiar la censura al tratar temas que criticaban a la dictadura (Pottlitzer, 2001: 21). Cabe señalar que el teatro chileno, por aquella época, estaba tanteando los límites del cerco a la vida pública, para ser capaz de aludir –de manera referencial– a la vida en dictadura. Esta obra, se propone, marcó un hito en esta dirección. Si bien es cierto que nunca se pudo probar quiénes causaron el incendio, todas las evidencias e, incluso, sus principales afectados, sugieren que fueron manos adictas –o funcionarias– al gobierno quienes causaron la censura directa al grupo teatral y su obra (Lepeley, 2013: 136). De hecho, algunos, sin desmedros a otras experiencias, han dado por iniciada la resistencia artística a la dictadura recién con la conformación del Colectivo Acciones de Arte (CADA) (Reyes, 2012), cuestión que, como prueba este artículo, debe ser al menos sopesada.

Tras la asistencia de miles de personas a sus pocas funciones (Hurtado & Ochsenius, 1982: 42), *Hojas de Parra* quedó en el recuerdo como aquella obra que se atrevió a burlarse de la censura impuesta sobre el país y fue capaz de denunciar algunos de los temas más agudos que aquejaban la convivencia nacional en ese particular momento histórico. La añoranza de elecciones democráticas y la práctica misma de la democracia; el cuestionamiento del modelo de shock económico implementado contra los intereses de las grandes mayorías; y la revalorización de la producción cultural popular chilena, especialmente en uno de sus íconos más preclaros como lo es Violeta Parra; hacen de esta obra, subtitulada certeramente “Salto mortal en un acto”, una de las piezas teatrales claves del teatro contestatario chileno del período de la dictadura (Lepeley, 2013: 144-145).

Vadell y Salcedo se vieron obligados a migrar de Providencia y migrar a Lo Barnechea. Al respecto, ambos señalaron que “Después de lo que pasó con nuestra carpa, pasamos a ser una especie de parias y terminamos haciendo teatro en la Sala Parroquial de Lo Barnechea. Y en ese tiempo, ir a Lo Barnechea era como ir a Farellones. Fue una especie de exilio” (Gómez, 4 de septiembre de 2014). Vadell puntualizó en otra ocasión que “Fue un párroco irlandés el que nos acogió. En ese momento en las parroquias se desarrollaban muchas actividades, eran, como quien dice, el alero que permitía una expresión popular y libertaria” (Maga, 1990: 48). Si bien el grupo teatral La Feria siguió funcionando e incluso logró estrenar una obra a fines de aquel mismo año, *Bienaventurados los pobres*, lo cierto es que *Hojas de Parra* no volvió a ser llevada a las tablas por años. “No sé exactamente por qué. Creo que es porque es un montaje muy caro para montar. Esto se hacía en la carpa, que era enorme y había, entre el personal de producción y de gente de circo, más nosotros... como 30 o 35 personas. Ese ha sido el gran freno cuando alguien se ha interesado”, explicó años después Salcedo (Gómez, 4 de septiembre de 2014). “Fue algo duro a nivel animico y en todos los aspectos. En lo económico también fue muy duro” señaló Vadell (*Cuadernos*, 2011: 73).

Hasta la quema de la carpa, el teatro solo lamentaba el cierre de algunas de sus escuelas y la prisión y tortura a Marieta y Óscar Castro, entonces actores de la compañía de teatro Aleph, quienes terminaron exiliándose en Francia tras lo sucedido y la desaparición del esposo de ésta, John McLeod, militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (Errázuriz & Leiva, 2012). Si bien es obvio que el cerco a la vida pública le había afectado directamente, fue la autocensura la cual reguló aquellos primeros años. La dictadura, en ese sentido, no necesito hacerse presente. No obstante, el punto de quiebre llegó con Vadell y Salcedo. De esta manera, es importante entender que lo sucedido con la carpa del grupo teatral La Feria debía ser suficientemente ejemplificador para quienes siquiera pensaran en desafiar a la dictadura desde las tablas (Alvarado, 2019: 165-166). De hecho, contextualizando y poniendo en realce este hecho, es posible situar a esta quema como un punto de partida para la “escena de avanzada” de la cual habla Nelly Richard (1987). Esta denominación que se usa para referirse a aquella reunión de artistas que buscaban, en la mayoría de los casos, oponerse a la dictadura desde sus propias disciplinas, también hace alusión a una búsqueda de formas más cautelosas, más inteligentes, incluso, si se quiere, más veladas, las cuales rompieron con los confrontacionales supuestos discursivos y estratégicos que se habían desarrollado durante la Unidad Popular. Estos artistas, siendo conscientes de la nueva realidad que supuso el golpe de Estado, tuvieron como ejemplo lo ocurrido con la carpa del grupo teatral La Feria.

CONCLUSIONES

Vadell señaló en una entrevista posterior que “la situación del país era medio peligrosa para algo así... y nosotros no nos dimos cuenta. Fuimos un tanto ingenuos. Cualquier manifestación que se convirtiera en algo masivo no era bien vista, porque se creaba un evento social. Fuimos prohibidos en el fondo”, a lo que agrega “La propia realidad, el propio país nos prohibió hacer el teatro que queríamos” (*Maga*, 1990: 48).

Para Vadell, la dictadura significó el principio de “la sospecha sobre las cosas culturales, inmerso en una desconfianza tremenda. Quien hacía arte era comunista”, no obstante, “en el teatro comenzó a generarse un movimiento muy bueno [...] un teatro bastante ingenioso”. Para éste, el contenido de las obras por aquel entonces tenía:

“[...] un doble sentido político y social, que era, en definitiva, lo que les daba sustento. Esto obligaba al artista, no sólo al actor, a buscar maneras ingeniosas y astutas para hacerse camino. Pero al margen de este fenómeno de exploración y explotación del escenario como un elemento expresivo, se creo durante esos años todo un ambiente de permanente y profunda interacción entre todos los artistas. Poetas, músicos, actores, pintores se juntaban a conversar y a intercambiar ideas, produciéndose de esta forma una especie de trasvasije cultural entre todos. Esta transmisión mutua de experiencias e ideas constante hizo potenciar aún más el enriquecimiento de la vida artística.” (*Nos*, 2000: 16)

A pesar de esto Vadell, reconocería que “La represión de la dictadura nos jodió. Nosotros en teatro hicimos muchas cosas para hablar contra Pinochet. Era lo que estrictamente se tenía que hacer, para reaccionar y para manifestarnos sobre lo que estaba pasando” (*Cuadernos*, 2011: 73). De esta manera, lo cierto es que el ataque a la carpa del grupo teatral La Feria por “desconocidos” (Pradenas, 2006: 427) fue suficiente para dar cuenta de quién ejercía el poder por aquel entonces y, por sobre todo, hasta qué punto lo ejercería en caso de algún descontento, sin mayores miramientos. Desde un punto de vista, esta quema significó la imposición de “la cultura oficial” en un contexto dictatorial (Vidal, 1991), una que, dado su aparente vacío de contenido, se tuvo que contentar con vaciar al enemigo, en este caso, la carpa del grupo teatral La Feria. Si bien es así posible dimensionar el impacto del estreno de *Hojas de Parra* para el teatro nacional, no lo es saber si éste fue solo un acto inocente por parte de un par de actores, con el cual retrasaron el desarrollo que venían teniendo otras compañías teatrales con sus obras, o un acto arrojado contra la dictadura, el cual se volvió inmortal para los hombres y mujeres del teatro nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- “40 años de Hojas de Parra, la obra que acabó entre las llamas”. *La Tercera*. Santiago (10 de febrero de 2017).
- “Batida a fondo para elevar el nivel cultural”. *Las Últimas Noticias*. Santiago (22 de septiembre de 1974).
- “Chile necesita reír sin santos tapados”. *Maga* N° 6. Santiago (1990).
- “Dos miradas sobre el teatro chileno”. *Cuadernos* N° 68. Santiago (2011).
- “Estreno del teatro ‘La Feria’”. *El Mercurio*. Santiago (6 de octubre de 1978).
- “Fue incendiada la carpa ‘La Feria’”. *El Mercurio*. Santiago (13 de marzo de 1977).
- Gobierno de Chile (1974). *Mensaje Presidencial*. Santiago.
- “Grupo ‘La Feria’ estrena hoy festiva obra ‘Hojas de Parra’”. *La Tercera*. Santiago (18 de febrero de 1977).
- “‘Hojas de Parra’ fumigadas”. *Ercilla* N° 217. Santiago (1977).
- “Infame ataque al gobierno”. *La Segunda*. Santiago (28 de febrero de 1977).
- “Juan Radrigán: teatro de la dignidad y de la marginalidad”. *Araucaria de Chile* Vol. 12, N° 31. Madrid (1985).
- “Manifiesto de José Manuel Salcedo, publicista del No: ‘La alegría era la posibilidad de tener elecciones libres. Nada más’”. *La Tercera*. Santiago (6 de octubre de 2018).
- “Manuel Contreras, el jefe de la Gestapo de Pinochet”. *El País*. Santiago (9 de agosto de 2015).
- “Obra teatral crítica política de Gobierno”. *La Segunda*. Santiago (28 de febrero de 1977).
- “Parra en el circo: sermón contra casi todo el mundo”. *El Cronista*. Santiago (1 de marzo de 1977).
- “Se estrena ‘Hojas de Parra’”. *El Cronista*. Santiago (20 de febrero de 1977).
- “Una institución del teatro chileno”. *Nos* N° 16. Santiago (2000).
- “Una obra en comunicación directa con el público”. *El Cronista*. Santiago (24 de febrero de 1977).
- “Si cumplen requisitos sanitarios carpa-teatro volverá a funcionar”. *La Tercera*. Santiago (8 de marzo de 1977).

Fuentes secundarias

- Acereda, Alberto. “Nicanor Parra: Hacia una poética hispanoamericana de derechos humanos”. *Hispanamérica. Revista de Literatura* 93 (2002): 121-127.
- Alvarado, Matías. “El Asesor Cultural de la Junta de Gobierno. Alba y ocaso del primer hombre de la cultura bajo la dictadura cívico-militar chilena”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2019).
- Alvarado, Matías (2022). *La institucionalidad cultural del régimen militar chileno, 1973-1989* [Tesis Doctoral]. Universidad San Sebastián: Santiago.

- Balandier, Georges (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Ediciones Paidós: Barcelona.
- Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude (2018). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Siglo Veintiuno Editores: Buenos Aires.
- Bravo, Pedro (1975). *El teatro hispanoamericano de crítica social*. Colección Nova Scholar: Madrid.
- Carnevali, Davide (2015). *Forma dramática y representación mundo. Apuntes sobre la noción de fábula en el contexto teatral europeo contemporáneo* [Tesis Doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona: Barcelona.
- Donoso, Karen (2019). *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile. 1973-1989*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado: Santiago.
- Eagleton, Terry (2017). *Cultura*. Taurus, Barcelona.
- Errázuriz, Luis Hernán & Leiva, Gonzalo (2012). *El golpe estético Dictadura militar en Chile 1973-1989*. Ocho Libros Editores: Santiago.
- Fernandois, Joaquín (2004). *Mundo y fin de mundo. Chile en la política mundial 1900-2004*. Ediciones Universidad Católica de Chile: Santiago.
- Galtung, Johan (2003). *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Publicaciones Red Gernika: Guernica y Lumo.
- Gómez, Felipe. “100 años de Nicanor Parra: Hojas de Parra, la obra inspirada en sus poemas que enfureció a la dictadura”. Fundación Teatro a Mil (4 de septiembre de 2014).
- Huneeus, Cristián (2001). *Artículos de prensa (1969-1985)*. LOM Ediciones: Santiago.
- Hurtado, María de la Luz y Ochsenius, Carlos (1982). *Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980*. CENECA: Minnesota/Santiago.
- Iser, Wolfgang (1978). *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. The Johns Hopkins UP: Baltimore.
- Lagos, Humberto (2001). *El General Pinochet y el mesianismo político*. LOM Ediciones: Santiago.
- Lepelley, Oscar. “Tanteando los límites de la censura: Hojas de Parra, salto mortal en un acto”. *Latin American Theatre Review* 46 (2013): 135-146.
- Mason, José Ignacio & Salgado, Xaviera (2020). *Hablemos de historia otra vez. Desde la Colonia al siglo XX chileno*. Ediciones Filacteria, Santiago.
- Moliner, María (1966). *Diccionario de uso del español*. Editorial Gredos, Madrid.
- Ozouf, Mona (1991). *Festivals and the French Revolution*. Harvard University Press, Massachusetts.
- Pottlitzer, Joanne. “The Game of Expression Under Pinochet. Four Theater Stories”. *Theater* Vol. 31, N° 2 (2001): 3-33.
- Pradenas, Luis (2006). *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. LOM Ediciones, Santiago.
- Pross, Harry (1980). *Estructura simbólica del poder. Teoría y práctica de la comunicación pública*.

Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Quezada, Jaime (2007). *Nicanor Parra de cuerpo entero. Vida y obra del antipoeta*. Editorial Andrés Bello, Santiago.

Quezada, Jaime (2014). *En la mira de Nicanor Parra*. Editorial Mago, Santiago.

Reyes, Rigoberto (2012). *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a Mujeres por la Vida*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Richard, Nelly (1987). *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. FLACSO, Santiago.

Rivière, Claude (1988). *Les Liturgies politiques*. Presses Universitaires de France, Paris.

Schenoni, Luis L. & Mainwaring, Scott. “US hegemony and regime change in Latin America”. *Democratization* Vol. 26, N° 2 (2018): 269-287.

Subercaseaux, Bernardo (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario*, Tomo V. Editorial Universitaria, Santiago.

Timmermann, Freddy (2015). *El gran terror. Miedo, emoción y discurso. Chile, 1973-1980*. Ediciones Copygraph. Santiago.

Vadell, Jaime & Salcedo, José Manuel. “Hojas de Parra. Salto mortal en un acto”. *Estudios Públicos* N° 136 (2014): 319-352.

Vidal, Hernán (1991). *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*. Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis.

Wilentz, Sean (edt.) (1985). *Rites of Power: Symbolism, Ritual, and Politics since the Middle Ages*. University of Pennsylvania Press, Pittsburgh.