



El olvido termina cuando se hace memoria. Orlando Rodríguez Benito, docente y crítico del teatro universitario chileno. 1953-1973*

Forgetfulness ends when memory is made. Orlando Rodríguez Benito, professor and critic of the Chilean university theater. 1953-1973

Daniela Wallffiguer Belmar**

RESUMEN

El artículo reconstruye la trayectoria de Orlando Rodríguez, docente y crítico teatral chileno, entre 1953 a 1973, en dónde su contribución cultural estaba en el olvido. La metodología utilizada es un ejercicio entre historia y memoria. Por esa razón, revisamos prensa sobre teatro y lo complementamos con testimonios orales de sus exestudiantes, hoy artistas chilenos de la escena. Por consiguiente, historia y memoria, permiten identificar el rol del teatro chileno hasta el Golpe de Estado. Finalmente, Rodríguez fue un reflejo cultural del ambiente, ya que, el teatro se hizo parte de las movilizaciones sociales, posibilitando el ascenso de la Unidad Popular.

Palabras clave: teatro universitario, proyecto popular, compromiso político, memoria y olvido.

ABSTRACT

The article reconstructs the trajectory of Orlando Rodríguez, Chilean teacher and theater critic, between 1953 and 1973, where his cultural contribution has been forgotten. The methodology used is an exercise between history and memory. For that reason, the press about theater and was reviewed, complemented it with oral testimonies from its former students, today Chilean artists of the scene. Therefore, history and memory allow us to identify the role of Chilean theater until the coup d'état. Finally, Rodríguez was a cultural reflection of the environment, since the theater became part of the social mobilizations, enabling the rise of Popular Unity.

* El artículo, es un resultado parcial de la tesis doctoral titulada: ¡Todos arriba del escenario! explosión y fracturas del teatro chileno universitario. Un ejercicio de memoria.1963-1973.

** Doctora © del programa del Doctorado en Historia de la Universidad de Concepción, Chile, correo electrónico: dwallffiguer@udec.cl, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6780-3949>.

Keywords: University theater, popular project, political commitment, memory and forgetfulness.

Recibido: agosto 2021

Aceptado: septiembre 2022

Introducción

Este artículo, reconstruye el perfil del docente y crítico teatral del teatro universitario chileno, Orlando Rodríguez entre 1953 a 1973. Describiremos su trayectoria y analizaremos el rol que desempeñó en el teatro chileno durante el siglo XX hasta su exilio. El crítico teatral fue parte activa de la historia cultural chilena, puesto que integró una red artística que apoyó el ascenso de la Unidad Popular hasta su derrota.

La perspectiva en la que se sitúa esta investigación corresponde a la historia cultural¹, la cual puede develar un sentir individual y colectivo al interior de la sociedad chilena en un momento determinado. En primer lugar, analizaremos al teatro chileno universitario, junto a sus protagonistas, para comprender cómo sus acciones culturales² influyeron en las convulsiones sociales entre los años cincuenta y setenta. En segundo lugar, estableceremos cómo desde el teatro universitario, se llevó a cabo una diversidad de grupos, con diversas formas de ver y analizar el mundo. Es por ello que, desde el ámbito cultural, se experimentaron disputas desde lo simbólico, para promover proyectos de sociedad alternativos a lo existente. Podemos identificar estas disputas de acuerdo con el sector social que la reproduce. Para tal propósito, utilizaremos el concepto de alta cultura, para definir una manifestación propia de los sectores dominantes de una sociedad, seguida de una cultura popular, realizada por los sectores subordinados de la sociedad. Puesto que ambos grupos, están situados desde el lugar que ocupan en la reproducción económica y social³.

Además, visualizamos un fenómeno en alza, conocido como cultura de masas. Este fenómeno es una manifestación, producto de la industrialización del proceso de producción cultural, el cual está pensado para grandes mayorías de población. Igualmente, esta definición puede ser consecuencia de un proceso de mundialización económica, en donde la cultura pasa a ser un objeto de consumo más en las sociedades. Por consiguiente, comprendemos que la intromisión cultural de masas ha sido parte de una disputa cultural, ya que esta característica debe

¹ Peter Burke, *¿Qué es Historia Cultural?* (Barcelona: Gedisa, 1992); Roger Chartier, *El Mundo como representación* (Barcelona: Gedisa, 1992).

² Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas* (Barcelona: Gedisa, 1998).

³ Gabriel Salazar y Julio Pinto, *Historia Contemporánea de Chile tomo II. Actores, identidad y movimiento* (Santiago: Lom ediciones. 1999).

entenderse bajo un contexto mundial propio del mecanismo de la Guerra Fría. Podemos identificar dicha intromisión incluso desde los tiempos coloniales, situación que refleja la subordinación estructural mundial de nuestras sociedades subdesarrolladas, bajo una relación de dependencia con las sociedades desarrolladas⁴. Con todo, la cultura resulta ser un campo de disputa del poder, puesto que alberga proyectos políticos que surgen como alternativa a lo existente. Además, identificamos épocas de rupturas, marcadas por crisis políticas, en dónde los grupos sociales encuentran una posibilidad de instalar su forma de ver el mundo desde lo cultural. En consecuencia, las disputas pueden adquirir formas que fomentan o rechazan las influencias culturales extranjeras, tensiones que pueden facilitar o impedir la construcción de una alternativa cultural con tintes locales. Finalmente, las tensiones culturales, están directamente relacionadas con el surgimiento de un proyecto político distinto al proyecto hegemónico de un momento determinado.

En síntesis, nuestro análisis se desarrolla bajo el contexto mundial propio de la Guerra Fría, influenciando directamente el escenario interno. Por un lado, la irrupción de la Revolución Cubana en el continente aceleró las convulsiones sociales de nuestro país y las radicalizó. Por otro, la crisis política chilena al iniciarse la década de los sesenta cerró un ciclo agotado que mantenía un centro político nacional representado por el Partido Radical⁵. Este fue desplazado de su tradicional rol, al no entregar soluciones a los problemas estructurales. Por esa razón, nuestra sociedad comienza a experimentar la magnitud de la crisis política y social en el ámbito cotidiano. Como consecuencia de lo anterior, las instituciones culturales y grupos sociales fueron elaborando respuestas artísticas para explicar el contexto vivido. Sin embargo, algunas respuestas transitaban desde una búsqueda introspectiva, hasta generar posturas rupturistas que terminaron por fragmentar al teatro chileno universitario.

Durante los años cincuenta, identificamos que este teatro realizaba constantes búsquedas para el rescate de identidades locales que reforzaran el significado de ser chileno. Como resultado, algunos artistas, desarrollaron con mayor énfasis, dramaturgia y puestas en escena sobre realidades sociales precarizadas, las cuales estuvieron alineadas con los cambios en la región de América Latina. Por lo tanto, el contexto histórico convulsionado, influenció al teatro universitario instalando gradualmente, una alternativa cultural a lo existente, situación que fue el inicio de las rupturas.

Por esa razón, es necesario rescatar la labor de Rodríguez, puesto que fue parte activa de una red cultural que posibilitó los cambios en la cultura y en el teatro. Como docente y crítico teatral, desplegó estrategias y acciones que, a nuestro parecer, fueron clave para el ascenso de la Unidad Popular. Asimismo, su perfil reveló un rol activo para la construcción de una cultura alternativa

⁴ Stefan Rinke, *Cultura de masas. Reforma y nacionalismo en Chile. 1910-1931* (Santiago: DIBAM, 2002).

⁵ Timothy Scully, *Los partidos de centro y la evolución política chilena* (Chile: CIEPLAN: 1992).

desde instancias extrauniversitarias. Por una parte, estas instancias crearon lazos directos entre universidad y ciudadanía, esta última, ejerciendo altos grados de autonomía. Por otro lado, visualizamos los múltiples roles de Rodríguez, tanto como encargado cultural de las juventudes comunistas, docente del Instituto de Teatro de la Universidad en Chile y crítico teatral del periodo. A partir de sus innumerables huellas sobre el panorama del teatro chileno en la prensa, el docente dejó registro en su pluma académica, de lo que iba aconteciendo en el ambiente teatral chileno. Con todo, aparte de estar constantemente involucrado en la participación política y social del periodo en Chile, sus acciones las siguió realizando de manera activa hasta su muerte⁶.

En relación con el estado del arte, existen estudios biográficos sobre intelectuales, artistas y escritores que tenían un perfil político y social imbricado, al igual que Rodríguez. De manera similar, Gonzalo Rojas, escritor chileno, estuvo a cargo de la extensión cultural universitaria de la Universidad de Concepción⁷, canalizando y divulgando las nuevas corrientes literarias del continente. Estas reinterpretaban los cambios políticos en América Latina. Con anterioridad al teatro, la literatura estaba haciendo un diagnóstico de la región sobre las razones del aumento de la pobreza y la exclusión. Finalmente, los artistas del teatro junto a los escritores buscaron historias sociales, principalmente emanadas desde regiones y localidades recónditas de Chile, para rescatar una identidad local alternativa al centro de nuestro país.

Producto de lo anterior, revisamos diversos estudios sobre historia local y memoria. En esa línea, existe un análisis sobre la presencia de Violeta Parra en Concepción. Este es un relato enmarcado en un contexto cultural alternativo al existente, puesto que la ciudad penquista priorizó el desarrollo de manifestaciones culturales locales que se proyectaron junto al contexto latinoamericano⁸. Además, la cultura estuvo potenciada y reforzada desde la extensión cultural universitaria de aquellos años, en la mayoría de sus planteles. Los funcionarios encargados de la difusión tuvieron un papel activo en el periodo investigado para el fomento de una nueva cultura. Igualmente, existen otros trabajos tales como, la historia de Brisolia Herrera, actriz del teatro de la Universidad de Concepción, una reconstrucción hecha desde sus memorias. También es un trabajo de memoria que caracteriza su pensamiento, además de sus opciones políticas en su carrera artística⁹. Otros trabajos sobre teatro chileno lo encontramos en la biografía de Pedro de la Barra, un hombre de teatro, investigación que contextualizó la labor del docente, bajo revisión de prensa y entrevistas orales¹⁰. Desde lo general, destacamos la magna obra sobre la historia

⁶ Murió el 18 de febrero de 2019 en Venezuela sin haber sido entrevistado.

⁷ Fabienne Bradu, *El Volcán y el Sosiego. Una Biografía de Gonzalo Rojas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016).

⁸ Fernando Venegas, *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960* (Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2017).

⁹ Adolfo Albornoz, Brisolia Herrera, *Memorias de una actriz* (Santiago: Frontera Sur, 2013).

¹⁰ Arlette Ibarra, *Pedro de la Barra, Hombre de Teatro* (Chile: Consejo Nacional de las Culturas y las Artes: 2009).

social de la música popular durante el siglo XX¹¹. En este caso, identificamos algunas variantes musicales del periodo, como parte activa del fomento de una identidad local, a medida que la Unidad Popular iba en ascenso. De esta manera, lo que se ha conocido como Nueva Canción Chilena, es un fenómeno cultural homologable al teatro universitario del periodo.

Respecto de la importancia de la memoria en la historia del teatro, es fundamental recurrir a los testigos de la violencia que se ejerció para desarmar la red artística anterior a 1973, pues aquellos artistas que apoyaron el proyecto popular fueron desaparecidos y silenciados de los relatos oficiales. Por esta razón, el rescate de sus memorias es un ejercicio central para la comprensión del periodo¹². A su vez, la recogida de datos desde lo testimonial puede contribuir en sus detalles a comprender las tensiones y fracturas vividas en torno al triunfo y derrota de Salvador Allende.

Insistimos en el trabajo del rescate de la memoria producto de lo anteriormente dicho, puesto que la transición a la democracia y sus esfuerzos hacia una reconciliación de país han sido insuficientes. Con todo, el presente chileno señala las innumerables dificultades para superar la coyuntura del pasado reciente, ya que éste vuelve a rebrotar con la misma violencia, demostrada en la crisis social del 2019. Otra manera de evidenciar las consecuencias del autoritarismo es el mecanismo de olvido de sus protagonistas. Es por ello que reconstruir la trayectoria de Orlando Rodríguez, evidencia lo que enunciamos, siendo esta investigación, una contribución a estimular la revisión del periodo desde otra arista. Finalmente, comprobamos que la instalación de una nueva configuración del poder después de 1973 fue un efectivo mecanismo refundacional. Puesto que heredamos una especie de discontinuidad histórica del pasado cultural chileno, el cual puede ser subsanado a través de la memoria subjetiva, la cual cobra relevancia para la revisión de los hechos y comprender desde otras aristas el significado del trauma¹³. En síntesis, la selección de hechos del pasado dio paso a la generación de batallas por la memoria, que también se extienden al mundo del teatro chileno¹⁴.

Para la realización de este trabajo consultamos la prensa del periodo en donde Orlando Rodríguez escribía comentarios sobre teatro, tales como *El Siglo* (1963), *Boletín oficial del teatro ITUCH* (1961), *Cuadernos de la Realidad Nacional (CEREN)* (1972) entre prólogos y libros de su autoría. En esta documentación se relató el panorama del teatro chileno de aquellos años. Asimismo, se dejó registro tanto de los elencos teatrales, como de los lugares de estreno,

¹¹ Juan Pablo González, Óscar Olsen y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009).

¹² Pablo Lara y Ángel Antúnez, «La historia oral como alternativa metodológica para las ciencias sociales», *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, N° 20, enero-diciembre (2014): 45-62. Universidad de los Andes Mérida, Venezuela.

¹³ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (España: Siglo Veintiuno Editores, 2002).

¹⁴ María Angélica Illanes, *La batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile, 1900-2000* (Santiago, Editorial Planeta, 2009).

situación que permite acceder a datos para elaborar una entrevista oral y realizar un ejercicio de memoria. En este sentido, los nombres de los artistas indican una ruta para realizar las entrevistas orales y recoger información. Posteriormente, la memoria se contrasta con la prensa y se elabora un relato.

Una vez obtenido un recuento general, reconstruimos la trayectoria de Orlando Rodríguez en Chile, asegurándonos de establecer hitos junto a las memorias. A su vez, proponemos una nueva forma de abordar la historia del teatro, la cual involucra los testimonios orales de las redes culturales chilenas del siglo XX. Este ejercicio entre historia y memoria revaloriza dicha metodología, como también vuelve a colocar en el presente a sujetos históricos que estaban condenados al olvido. Con todo, la investigación y sus avances resultan claves para avanzar en la comprensión del pasado reciente chileno, en dónde reconocemos un proyecto artístico teatral antes del golpe de Estado¹⁵. Por último, evidenciamos cómo los funcionarios universitarios y artistas del teatro chileno participaron activamente en las movilizaciones sociales en un periodo altamente convulsionado y que producto de un largo autoritarismo, dicha participación había quedado relegada al olvido en la historia.

El escenario efervescente dónde participó el intelectual Orlando Rodríguez Benito

La historia del teatro chileno consta al menos de tres líneas que facilitan su análisis investigativo. En primer lugar, encontramos la realización del teatro obrero, una manifestación artística suscitada en el Norte Grande (Chile árido). Al comienzo, estuvo vinculado a la producción salitrera, siendo este teatro, una búsqueda autodidacta en la formación de la identidad para los trabajadores de la gran minería. Finalmente, este teatro propició una especie de conciencia identitaria, aspecto fundamental en los movimientos sociales y políticos del siglo XX¹⁶.

En segundo lugar, identificamos otra línea de teatro independiente desarrollado en Santiago y regiones bajo importantes compañías profesionales. Al principio, las compañías teatrales buscaron que el Estado chileno les otorgara una protección mínima, debido a la precariedad laboral del oficio. En consecuencia, se originó la ley de protección al artista del año 1935. Más tarde, esta agrupación fue conocida como SATCH o Sociedad de Autores Teatrales de Chile, en dónde la ley fue una respuesta a dichas demandas desde los artistas del teatro independiente. Finalmente, comprendemos que las compañías vivían del cobro de entrada, arriendo de salas o la compra de éstas¹⁷. Por último, existió otra línea del teatro que surgió al interior del ex Instituto

¹⁵ Daniela Wallffiguer Belmar, *El teatro comprometido. Su contribución al movimiento popular chileno 1963-1973* (Concepción: Editorial Escaparate, 2021).

¹⁶ Sergio Grez, «¿Teatro Ácrata o Teatro Obrero?», *Revista Idea*, N°24 (2011): 9-29; Sara Rojo, «Teatro y Anarquismo», *Revista Aisthesis*, n°44 (2008): 83-96, doi: <https://doi.org/10.4067/S0718-71812008000100005>.

¹⁷ Mario Cánepa, *Historia del Teatro Chileno* (Santiago: Editorial Universidad de Santiago de Chile, 1974); María de la Luz Hurtado, *Dramaturgia chilena. 1890-1990. Autorías, textualidades, historicidad* (Santiago: Frontera Sur Ediciones,

Pedagógico, la cual tuvo un desarrollo más tardío con respecto de las líneas anteriores. Por esa razón, encontramos un teatro aficionado realizado por docentes denominado CADIP o Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico, fundado en 1934. Siguiendo con la descripción, los docentes se reunían en torno a la idea de hacer teatro experimental, modelo que llegó de Europa a Chile en un periodo entre guerras. Más tarde, se fueron sumando estudiantes y profesionales de otras carreras, la mayoría pertenecientes a la Universidad de Chile. Finalmente, la actividad teatral se institucionalizó para transformarse en carrera, periodo conocido como los teatros universitarios. En consecuencia, fueron fundados el TEUCH en 1941; el TEUC en 1943; el TUC 1945 y el TEKNOS en 1958¹⁸.

Como consecuencia de la profesionalización, la estabilidad artística teatral para la siguiente década era un hecho. En resumen, las tres líneas teatrales ejercían en paralelo, mientras, un teatro de carácter aficionado emergía con fuerza a medida que pasaban los años. Posteriormente, la Revolución Cubana inauguró la década, acelerando las convulsiones sociales y políticas que venían manifestándose en las sociedades América Latina. En consecuencia, la cultura y el teatro no estuvieron ajenas a ese influjo, puesto que la oleada de cambios influyó ideológica y culturalmente a las sociedades de aquella época. En síntesis, el teatro en general era una actividad estable y apreciada por la sociedad chilena. En paralelo, el público chileno disfrutaba del trabajo de las compañías tales como La de Córdoba- Leguía, Pury Durante, Américo Vargas, Alejandro Flores, el teatro Silvia Piñeiro, entre otros¹⁹. Asimismo, en los años sesenta, irrumpió con éxito la Compañía de los Cuatro, la que hacía teatro independiente, llegando a provincias retiradas del centro. Asimismo, difundían la cultura teatral al Igual que la Carpa de Romilio Romo y el radio teatro de Arturo Moya Grau, demostrando una diversidad teatral en Chile²⁰.

Siguiendo con el teatro en sus tres líneas, el teatro en general se anquilosaba por el arrase de la cultura de masas. Mientras el teatro universitario cerraba un ciclo, encontramos a Bélgica Castro con Alejandro Sieveking haciendo nuevas alianzas, además, visualizamos a Jorge Lillo, docente del ITUCH, tras sucesivos viajes entre 1953 a 1955, intentando dirigir el teatro de la Universidad de Concepción. Otros ejemplos del cierre de ciclo, fue que el teatro TEKNOS hacia 1962, se nutría con la presencia de Domingo Tessier, fundador del teatro experimental y Raúl Rivera²¹, director egresado del ITUCH. Finalmente, la renuncia de Pedro de la Barra en 1957

2011); Juan Andrés Piña, *Veinte años del teatro chileno. 1976-1996* (Santiago: RIL Editores, 1998); Luis Pradenas, *Historia del teatro en Chile. Desde la época colonial hasta el siglo XX* (Santiago: Ediciones Lom, 1998).

¹⁸ Escuela de teatro de la Universidad de Chile, Teatro Ensayo de la Universidad Católica, Teatro de la Universidad de Concepción y Teatro de la Universidad Técnica del Estado.

¹⁹ Piña, *Veinte años de historia del teatro chileno...*, 41.

²⁰ María de la Luz Hurtado, «Teatro y Sociedad chilena”. El melodrama», *Revista Apuntes del Teatro*, N°91 (1983): 13-77.

²¹ Murió el 31 de mayo de 2022, mientras se escribía el artículo.

indicó este inicio del final, ya que al quedar sin casas de estudios, comenzó una nueva etapa en Concepción y en Antofagasta hasta el golpe de Estado.

Orlando Rodríguez Benito, hijo de inmigrantes españoles y representante de la Educación Pública

Escasas son las menciones de la trayectoria de Orlando Rodríguez en la historia del teatro en Chile. Probablemente, la censura en dictadura y el posterior olvido durante la transición a la democracia, hayan sido las razones del desconocimiento de su contribución cultural.



Orlando Rodríguez Benito y su primera esposa, Marcela Otero Lanzarotti, destacada periodista de Prensa Latina. Archivo personal de Rodrigo Rodríguez Otero, facilitada el 09 de enero de 2021.

Orlando Rodríguez Benito nació el 3 de junio de 1929 y fue el segundo hijo de un matrimonio compuesto por inmigrantes españoles. Su padre Constantino, de la región de Galicia, se casó con Cayetana Benito, una señora de aspecto tradicional de la región de Soria. El matrimonio emigró a América hacia el año 1900, realizando labores de pequeños comerciantes en Santiago de Chile. Orlando vivió con su familia en una casona ubicada en calle Verona, comuna de Ñuñoa, siendo

vecino del dirigente político Augusto Olivares y su esposa Mireya Latorre. Fue estudiante del Liceo Manuel de Salas²².

Orlando Rodríguez inicialmente estudió de filosofía, pero la carrera no le convenció. Más adelante, se inscribió en Derecho, en la Universidad de Chile, pero según testimonió su hijo, le complicó la lógica de defender causas sin una ética aparente. A principios de los años cincuenta, lo encontramos ejerciendo como periodista cuando dicha escuela no existía. También llegó a ser subdirector del diario El Siglo, involucrándose paulatinamente en el mundo del teatro, porque era lo que más le gustaba²³. En el año 1960, se casó con Marcela Otero Lanzarotti, destacada periodista durante los años en dictadura, con quien tuvo dos hijos, Rodrigo y Álvaro.

A partir de la memoria de sus hijos y de su segunda esposa, Enna Olivar, entre 2020 y 2022, hemos podido asimilar el perfil del docente y crítico teatral en sus detalles. Es posible que Rodríguez fuera llamado a conformar el grupo de teatro experimental, puesto que algunos miembros fueron estudiantes de Derecho de la Universidad de Chile. Además, la invitación para integrar el grupo era exclusivamente por parte de Pedro de la Barra, quien seleccionaba exhaustivamente a los integrantes. Rodríguez fue convocado a ser parte del grupo experimental, pero no como actor, sino como docente de historia del teatro chileno, pues era muy aficionado a la lectura. Más adelante, identificamos que Rubén Sotoconil publicó elencos de obras, identificando que Orlando Rodríguez figuró en el reparto de Fuenteovejuna, siendo parte del pueblo, aproximadamente en el año 1952²⁴.

Los recuerdos de familiares y artistas, cruzados con fuentes secundarias sobre historia del teatro, también permiten aportar en la reconstrucción de su historia de vida. El Boletín del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile del año 1961²⁵, lo menciona como jefe de sección de investigación del teatro chileno, lo que asumió en 1959.

Anterior a su cargo universitario, Rodríguez había sido militante del Partido Comunista, al que ingresó a los 15 años. Por esa razón, el análisis crítico de su pluma sobre la realidad social y teatral contenía elementos basados en una cultura marxista-leninista, escribiendo en mayor medida en el diario El Siglo, sección teatro. Sin embargo, en el año 1964, tuvo problemas de carácter ético con el Partido Comunista chileno. En consecuencia, renuncia a su militancia, siendo este relato, la prueba de la existencia de un quiebre interno del partido posterior al

²² Asesor de Salvador Allende, apodado el Perro, de profesión periodista. Casado con Mireya Latorre, periodista, hija del escritor Mariano Latorre.

²³ Rodrigo Rodríguez, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar, 9 de enero de 2021, España. Hijo de Orlando Rodríguez y Marcela Otero.

²⁴ Sotoconil, *20 años de teatro experimental...*, 144.

²⁵ Boletín Oficial ITUCH. N°2. 1961, 15-16.

fracaso de la campaña de Allende de 1964²⁶. El alejamiento del intelectual fue parte de un episodio de renuncias por parte de militantes comunistas, una evidencia del inicio de la ruptura en el ambiente. Asimismo, las fragmentaciones internas de los partidos tradicionales avanzaban hacia una nueva cultura política que dio origen a la llamada nueva izquierda²⁷. Lo anteriormente dicho, debe entenderse en un contexto de Guerra Fría, pues hubo un rechazo mundial al periodo estalinista de los partidos comunistas del mundo²⁸, renovando su praxis mientras avanzaba el siglo. También es necesario agregar la sorpresiva irrupción de la Revolución Cubana, que generó un tercer frente. Con todo, estos hechos, abrieron un camino sin retorno para que artistas e intelectuales cambiaran sus compromisos, transitando hacia otra cultura política que dio sustento a los movimientos latinoamericanos. Finalmente, Orlando Rodríguez, fue parte de aquellas juventudes que hicieron aquel tránsito político:

“Mi familia en general no era comunista. Mi padre si bien entró a militar a los 15 años de edad y dejó su compromiso en el año 1964, a mi hermano y yo no nos imponía sus criterios. Mi hermano, un niño dos años menor que yo, le gustaba Alessandri y a mí me gustaba Allende y no había problemas familiares por opciones políticas. Además, debido a sus viajes como encargado cultural de las juventudes comunistas, presencié como a Stalin lo sacaron de la plaza roja en la época de Kruschev. Ese hecho lo marcó tan fuerte, que cuando llegó a Chile, tuvo fuertes discusiones con gente del Partido (Comunista), puesto que eran personas muy dogmáticas”²⁹.

Como consecuencia de los acontecimientos históricos experimentados en sus viajes, Orlando Rodríguez se distanció del partido, por las razones anteriormente mencionadas, transitando hacia al Movimiento de Izquierda Revolucionaria o MIR hasta 1973.

²⁶ Rolando Álvarez, *Forjando la vía chilena al socialismo. El Partido comunista de Chile en la disputa por la democracia y los movimientos sociales. (1931-1970)* (Valparaíso: América en Movimiento, 2020).

²⁷ María Cristina Tortti, «La nueva izquierda a principios de los '60: socialistas y comunistas en la revista Ché», *Revista de Estudios sociales* 22, n°1 (2002): 145-162, acceso el 25 de agosto de 2021, <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr9682>; Pablo Ponza, *Intelectuales y violencia política (1955-1973). Historia intelectual, discursos políticos y concepciones de lucha armada en la Argentina de los sesenta-setenta* (Córdoba, Babel editorial, 2010).

²⁸ Rolando Álvarez, «La desestalinización en las Juventudes Comunistas de Chile y la construcción de una cultura juvenil alternativa (1956-1964)», *Cuadernos de Historia*, n° 53 (2020): 25-58, acceso el 01 de julio de 2022, <https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/60229/65119>.

²⁹ Rodríguez, entrevista.

Orlando Rodríguez como encargado cultural en las Juventudes comunistas. El Festival de Varsovia de 1955

Siguiendo con la reconstrucción de Orlando Rodríguez, evocamos la memoria de Orieta Escámez Carrasco, destacada actriz chilena³⁰. Ambos, coincidieron en diversas actividades que detallaremos a continuación. Rodríguez tuvo un rol activo como encargado cultural de las Juventudes Comunistas hasta 1964. Asimismo, era él quien gestionaba los viajes de los artistas al lado este del mundo a partir de su militancia política. Por esa razón, los festivales organizados en Europa del Este fueron instancias que tenían la intención de conectar el arte y la cultura con países lejanos como Chile. Además, hicieron de contraparte cultural en un contexto de Guerra Fría, instancias que terminaban apoyando a talentos jóvenes, provenientes principalmente de sectores populares y medios.

Comprendemos en la investigación que la sociedad chilena del siglo XX estaba bajo la influencia cultural extranjera, lo cual era propio del mecanismo de Guerra Fría. Finalmente, esta influencia cultural de masas proveniente de la potencia occidental estadounidense fue un mecanismo de control cultural para el resto del continente³¹. Por esa razón, el contexto internacional también manifestó una tensión cultural que representaba a proyectos políticos ideológicos excluyentes entre sí. Sin duda, estos festivales internacionales fueron la contraparte de la disputa en el arte y la cultura.



Recorriendo Varsovia. Orieta Escámez junto a director polaco. Archivo personal de la familia Escámez. Año 1955.

³⁰ Actriz chilena, nacida en Cañete en 1938. Hija de Inmigrantes españoles, hermana de Julio Escámez, muralista y Ángela Escámez, actriz. Se casó con Humberto Duvauchelle en 1950 e integró la Compañía de los Cuatro hasta 1983, cuando murió Héctor Duvauchelle en Caracas. Murió el 11 de Mayo de 2021. Entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar. 05 de diciembre de 2020.

³¹ Rinke, *Cultura de masas. Reforma y nacionalismo en Chile...*, 43-51.

Debido a su calidad de encargado cultural, comprendemos que Orlando Rodríguez invitó en 1955 al Festival de Varsovia, a jóvenes actores del teatro de la Universidad de Concepción o TUC. Coincidentemente, Orieta Escámez, Héctor (Pepe) Duvauchelle y Humberto Duvauchelle, estaban en Santiago concurriendo a audiciones en la Escuela de Teatro de la Universidad Chile y probando suerte en la capital. No obstante, Rodríguez ya conocía a los jóvenes artistas de la región del Bío-Bío como consecuencia de sus sucesivos viajes a Concepción. También invitó a una cantautora de la cultura popular campesina, Violeta Parra³² y a un joven cineasta, Luis Cornejo. Finalmente, Escámez, nos comentó como parte de su recuerdo, que fueron a ese viaje cuando aún no conformaban La Compañía de los Cuatro, puesto que su fundación sería más adelante, es decir, en 1960. Como consecuencia de salir de Chile, los jóvenes artistas que pertenecían a una sociedad subdesarrollada y aislada cambiaron de manera radical la perspectiva de vida de provincia de la cual habían sido parte. Con todo, llevó a Escámez y a los Duvauchelle a tomar la decisión de hacer teatro independiente y a pensar en vivir de ello:

“Héctor, Humberto y yo, fuimos citados a participar en el montaje de la obra de Antonio Acevedo Hernández, *Los caminos de Dios*. Orlando Rodríguez era el encargado de organizar el elenco. La obra se presentaría en Varsovia en la gala chilena del Palacio de la Cultura dentro de la programación del festival. El tema de la obra era sobre el ambiente campesino, del típico patrón de fundo, revelando los aberrantes abusos que sufrían los inquilinos. Era dramáticamente un conflicto simple, pero de un fuerte contenido social. Nosotros habíamos llegado a Santiago en 1953 y la oportunidad que se nos presentaba de participar en un festival era significativa y conocer Europa era lo máximo, una felicidad indescriptible”³³.

Antes de la entrevista, Orieta Escámez decide abrirse lentamente a nuestra conversación sobre la historia del teatro, puesto que las innumerables fracturas, invisibles a nuestros ojos, además de un toque de autocensura, impedían un relato fluido. Igualmente, comentaba su disconformidad con las historias del teatro, las cuales escasamente mencionaban la contribución de la Compañía de los Cuatro. Analizando las antologías existentes, estas no se detuvieron en su historia, comprendiendo que las razones tienen que ver con la selección de los relatos culturales en estos últimos treinta años³⁴.

También la actriz comprendía, que teníamos datos relevantes sobre Orlando Rodríguez. Comentándonos que era un hombre culto, muy intelectual y reconocido públicamente como el crítico teatral chileno del periodo. Ciertamente, esta descripción coincide con los relatos de otros artistas, enfatizando que era un hombre sencillo y de bajo perfil, algo inusual en el teatro universitario. Además, era constantemente invitado a Concepción y a otras provincias,

³² Venegas, *Violeta Parra en Concepción*, 87-90.

³³ Escámez, entrevista.

³⁴ Teun Van Dijk, *Discurso y Poder* (España: Editorial Gedisa, 2011), 131.

participando activamente en instancias de teatro aficionado y fomentando talentos en sus estudiantes. Además de ser bajo perfil, era una persona que estudiaba todo el tiempo, puesto que, a pesar de tener un auto, prefería abordar un bus porque en el trayecto a la universidad, completaba sus lecturas³⁵.

Debemos precisar que, los teatros universitarios durante los sesenta cumplían veinte años de su institucionalización. Además, todas las escuelas de teatro contaban con espacio físico, los cuales estrenaban en el centro de Santiago, principalmente en el Antonio Varas, el Camilo Henríquez y el salón Bulnes. En cambio, los teatros universitarios que itineraban por Chile, eran escasos y muchas veces eran elencos independientes. Asimismo, las universidades proporcionaban elencos itinerantes, pero estos eran acotados, los que finalmente estaban compuestos principalmente por estudiantes. A partir de la profesionalización del teatro universitario, proceso que duró veinte años, este derivó en una excesiva centralización y cierre en sus filas. Sin embargo, a pesar del éxito en la profesionalización, parte del teatro universitario del periodo, era interpelado por los artistas y estudiantes en cómo reactivarse, unirse a la contingencia y generar espacios democráticos para el desarrollo teatral.

Por esa razón, Rodríguez recogió un sentir en el ambiente y manifestó en su crítica teatral, un anquilosamiento del teatro. Además, esta crítica, era compartida por los estudiantes y egresados de las escuelas de teatro universitarias del periodo. Finalmente, Escámez y otros testimonios orales, manifestaron en sus recuerdos, este anquilosamiento del teatro universitario, el cual estaba supeditado al espacio del centro de Santiago, quien tenía su público estable, pero no se extendía más allá de sus límites centralistas. En consecuencia, iniciando la década de los sesenta, los artistas, en especial las juventudes, buscaron otros espacios para vivir del arte, lo cual muchas veces era realizado bajo la autogestión en su desarrollo artístico hasta 1973.

Orlando Rodríguez y su rol en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, 1955-1973

En Primer lugar, identificamos el surgimiento del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, en un contexto donde el plantel actuaba como espacio cultural junto al DTN³⁶. En segundo lugar, el DTN junto con la ley de protección al artista, exigía a las compañías un porcentaje de obras y contratos que contaran al menos con un 15% de artistas chilenos. Posteriormente, cuando apareció el grupo CADIP y este derivó al teatro experimental³⁷, fue la Universidad de Chile nuevamente quien se hizo cargo del financiamiento de este teatro. Como resultado de las gestiones entre la universidad y ciudadanos, en 1941, el teatro experimental tuvo su primera función formal, estrenando *La Guarda Cuidadosa* de Miguel de Cervantes.

³⁵ Rodríguez, entrevista.

³⁶ Dirección de Teatro Nacional.

³⁷ Ibarra, *Pedro de la Barra...*, 17-23.

Por consiguiente, esta nueva etapa en el teatro dio surgimiento a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile o TEUCH. No obstante, esta escuela fue complementada con la creación del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile o ITUCH, surgida en 1959. Asimismo, el ITUCH era un centro de investigación teatral, el cual también gestionaba la difusión cultural con organismos de la sociedad civil. Además, se realizaban publicaciones permanentes, para que la escuela de teatro tuviera sustento teórico, administrativo y de permanente contacto con la sociedad civil.

Como jefe de la sección de investigación del teatro chileno, Orlando Rodríguez fue dejando registro del acontecer cultural del periodo. Por lo tanto, comprendemos el sentido de sus acciones, su compromiso con la difusión cultural y la importancia de desarrollar lazos con la ciudadanía. Por tal razón, profundizaremos su perfil también desde su dimensión humana.

Uno de sus principales rasgos, fue su compromiso con el entorno cercano, pues su pensamiento lo llevó a realizar acciones concretas. Estas acciones fueron diversas de acuerdo a la necesidad inmediata, como por ejemplo, fomentar la transformación del individuo a través de una experiencia artística o premiar la dramaturgia aficionada³⁸. Además, estimulaba la creatividad de sus alumnos, pues no todos pertenecían a la escuela diurna de teatro en donde se desarrollaba la alta cultura³⁹, puesto que, existía un porcentaje de artistas que eran trabajadores o gente autodidacta. Finalmente, Rodríguez estaba interesado en difundir el teatro a los sectores populares y medios, ya que su sensibilidad buscaba elevar el nivel cultural de la clase trabajadora.

Siguiendo con la reconstrucción, nos basaremos en la memoria de Luis Alarcón Mansilla, actor chileno de trayectoria⁴⁰. En su testimonio, identificamos a Rodríguez participando en la extensión cultural universitaria, esta vez, siendo parte de la organización de los festivales de aficionados que hacía la escuela junto con sus estudiantes. Durante la temporada de 1952 o 1953, Alarcón recuerda una de aquellas veladas bufas universitarias. Al principio, esta era una actividad propia de la sociedad chilena que celebraba la fiesta de la primavera. Más adelante, los universitarios se apropiaron de la tradición, siendo un espacio simbólico para el desarrollo de los alumnos de teatro. Alarcón recordó sus primeras tareas como ayudante del teatro, encontrándose por primera con Rodríguez en aquellos años:

“Orlando era parte del jurado de ese año, pero vio que no teníamos ideas para esa velada. inmediatamente se puso a nuestra altura y comenzó a actuar: ¡Necesito que me construyan

³⁸ Efraín Díaz, *Más Teatro Escolar* (Santiago: Lom, ediciones, 2021), 107-131.

³⁹ Karen Donoso, «¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de derechas e izquierdas», en *Su Revolución contra nuestra Revolución Vol II*, ed. por Verónica Valdivia, Rolando Álvarez y Julio Pinto (Santiago: Lom ediciones, 2008), 231-290.

⁴⁰ Luis Alarcón Mansilla, actor chileno de teatro y cine y de vasta trayectoria, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar, 01 de febrero de 2021.

una tarima con una escalera al medio del escenario que vienen los técnicos! Señor Fusco se llamaba Orlando Rodríguez, quien era el ayudante de Alejandro Jodorowsky, el cual llamaba a los técnicos para que le construyeran una tarima "imaginaria", y éste (Alejandro), vestido de Hamlet, se sube arriba de una escalera, el cual se queda allá arriba más del tiempo acostumbrado y se pone en actitud de actuación, comenzando a recitar: ¡Ser o no ser!"⁴¹.

Según Luis Alarcón -quien nos actuó su recuerdo-, lo que realmente había sucedido era que Jodorowsky había olvidado el parlamento, situación que lo hizo salir de la sala, rompiendo involuntariamente el esquema tradicional de las veladas bufas. Posteriormente, la temporada siguió con números abstractos y parlamentos inconexos, mientras Jodorowsky hacía sus pantomimas sobre el Viejo, el Amor y la Muerte. También, en más de una ocasión, Alarcón, fue el personaje del cartero de la obra creada por Jodorowsky, quien daba noticias en distintos momentos de la vida de un hombre.

Se destaca el trato horizontal que tenía Rodríguez con sus alumnos, quien fomentó una nueva forma de hacer teatro, rompiendo el esquema tradicional que existía en el ambiente. A pesar de la modernización, el teatro chileno seguía siendo clásico en sus formas, conclusiones que las antologías y los testimonios orales refuerzan. Antaño, el lenguaje estético utilizado en Chile era la comedia, el sainete, el teatro español y el actor se obsesionaba con Stanislavski. En cambio, Alejandro Jodorowsky tempranamente introdujo el teatro del absurdo, tendencia que se va instalando más tardíamente en nuestro país⁴². La necesidad de probar nuevos lenguajes llevó a las escuelas universitarias a traer tendencias artísticas propias de Europa y Estados Unidos. Sin embargo, el contexto histórico latinoamericano al iniciarse la década de los sesenta exigía la necesidad de reforzar una identidad cultural que se anclase en las raíces de nuestra idiosincrasia.

Presencia cultural de Orlando Rodríguez en la Universidad de Concepción. 1959-1960

En paralelo a lo que acontecía en Santiago, el teatro y la cultura en la Universidad de Concepción, se desarrolló de forma exclusiva y original. Por una parte, el plantel manifestó en este periodo, una trayectoria artística alternativa a la capital. Es probable que su configuración histórica y su sociabilidad, otorgaran rasgos de excentricidad fronteriza. Sin embargo, la importancia de Concepción como eje cultural y político destacó en elaborar lecturas propias sobre las convulsiones sociales y políticas de aquellos años. Lo anteriormente dicho, respondía sin duda a un trabajo mancomunado entre universidad y sociedad civil⁴³.

⁴¹ Idem.

⁴² El representante del teatro del absurdo en el mundo fue Antonin Artaud, pero éste llegó a Chile a mediados de los años sesenta.

⁴³ Venegas, *Violeta Parra en Concepción*, 69-86.

Por otra parte, esta originalidad pudo desarrollarse producto de la presencia de rectores, funcionarios humanistas y comprometidos, quienes incluían en sus proyectos a trabajadores y estudiantes. Esta visión democrática se gestó en el periodo de Enrique Molina⁴⁴, concretado por David Stitchkin⁴⁵ y profundizada por Edgardo Enríquez⁴⁶.

En los inicios del teatro en la Universidad de Concepción, hubo dificultades para mantener una cohesión interna. En primer lugar, la escuela de teatro de la Universidad de Concepción o TUC, dependió de la extensión cultural universitaria entre 1945 hasta 1973, siendo principalmente aficionado. En segundo lugar, el TUC demostró una inestabilidad organizativa, manifestada en la rotación sucesiva de sus directores teatrales⁴⁷. A su vez, existían directores que se desempeñaban en paralelo, además de la compleja existencia del Club de Teatro al interior del plantel. Como resultado de lo anterior, el teatro de Concepción TUC manifestó constantes tensiones y quiebres. Por nuestra parte, pensamos que las diferencias respondieron a la necesidad de facilitar o impedir el avance de un teatro más democrático. Sin duda, Concepción intentaba desarrollar ideas que estaban en sintonía con el ambiente, es decir, bajo la necesidad de instalar cambios estructurales en América Latina y en Chile. En consecuencia, desde el teatro penquista hubo una tensión mayor entre teatro clásico y teatro rupturista⁴⁸. Asimismo, junto a tirantez en aumento, el TUC desarrolló una suerte de democratización en la organización teatral.

Avanzando en los años, comprendemos que la configuración social de Concepción tuvo una historia donde prevalecieron rasgos tradicionales de aquella sociedad, crítica mordaz, lo cual fue motivo de inspiración de literatos y artistas⁴⁹. Sin embargo, este conservadurismo, convivía con ideas del mundo diametralmente opuestas. Por esa razón, constantemente había disputas en lo cultural y en los espacios públicos, señalando al plantel, como un lugar físico y teórico en disputa⁵⁰. Por lo tanto, el espacio se transformó en un lugar decisivo para poner en práctica políticas culturales originales no centralistas. En primer lugar, un antecedente directo para llevar

⁴⁴ Enrique Molina, *Lo que ha sido el vivir. (Recuerdos y reflexiones)* (Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2013).

⁴⁵ Leonardo Mazzei, *La Universidad de Concepción en tiempos del rector David Stitchkin Branover. Un proyecto de modernización universitaria (1956-1962)* (Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2020).

⁴⁶ Jorge Gilbert, *Edgardo Enríquez Frödden, Memorias de un Destierro* (Santiago: Ediciones Universidad de Chile, 2019).

⁴⁷ Marta Contreras, Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz, *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción TUC* (Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2002).

⁴⁸ El concepto es una construcción propia, el cual se desarrollará en otros artículos.

⁴⁹ Ana Pizarro, «América Latina: Discursos de la Modernidad Tardía» (conferencia, XII congreso brasileño de profesores de español, 28 de agosto al 01 de septiembre de 2007). (https://www.academia.edu/33462599/America_Latina_Discursos_de_la_modernidad_tardia_pdf); Daniel Belmar, *Los Túneles Morados* (Santiago: Editorial Zig-zag, 1961).

⁵⁰ Danny Monsálvez y Mario Valdés, *Concepción en la historia reciente. Vol I: Los Días del Presidente Allende* (Valparaíso: Editorial América en Movimiento, 2021).

a cabo proyectos alternativos, fueron las escuelas de verano desarrolladas en Concepción. En segundo lugar, estos encuentros, se conectaron inmediatamente con lo que acontecía fuera de Chile, como además con Cuba y China, a través de viajes realizados por los artistas locales. Asimismo, estos viajes fuera del país permitieron reforzar una identidad local dentro de la crisis, la cual se manifestaba desde las convulsiones sociales, las cuales iban en aumento.

Además, los artistas chilenos generaron puentes con sus coetáneos extranjeros, los cuales tenían un diagnóstico similar para el continente. Por esa razón, el intercambio de ideas fue muy relevante en las escuelas de verano. Estas eran instancias para debatir y plantear soluciones a los problemas reales. En consecuencia, durante el año 1958, Gonzalo Rojas en conjunto con intelectuales, realizaron un diagnóstico general y a la vez profundo sobre América Latina⁵¹.

Los encuentros también abarcaron el teatro, siendo el primero de ellos realizado por el docente del ITUCH Jorge Lillo junto a Alfredo Lefevre en el año 1956. Después, fue liderado por Rubén Sotoconil, fundador del teatro experimental junto a Ítalo Ricardi, actor del ITUCH. Seguidamente, hacia el año 1957, fue invitado el dramaturgo inglés, John B. Prestley, junto a Eugenio Guzmán y Julita Pou, Guillermo Núñez y Mario Naudón, quienes introdujeron nuevas perspectivas para el teatro chileno. Además, en el año 1958 se contó con la presencia de Thornton Wilder, dramaturgo estadounidense, junto a Fernando Debesa y Luis Alberto Heiremans, del TEUC. El año 1959 fue el turno de Orlando Rodríguez, quien fue invitado junto a Isidora Aguirre. Finalmente, el ciclo se cerró en 1960, contando con la presencia de Atahualpa del Cioppo, dramaturgo miembro del Teatro el Galpón, Junto a Walter Rela, ambos uruguayos⁵².

En 1959 Rodríguez expuso sobre el estado de la dramaturgia chilena, como también sobre historia del teatro. Además, hizo un diagnóstico sobre el estado del teatro en Chile, denunciando el permanente carácter elitista del estado del arte. Más tarde, compartió con algunos estudiantes, al saber de la existencia de un docente primario que escribió sobre la vida de unos pescadores del mar en Penco. Sin duda, esta obra fue *Redes del Mar*⁵³, dónde Rodríguez prologó la obra, puesto que el guion rescataba la identidad de dichos sectores populares que iban en retirada.

La obra, escrita por José Chestá en 1959, marcó un nuevo ciclo teatral en Concepción, el cual coincidió con el impacto de la Revolución cubana. Además, en dicho año, el teatro TUC estrenó dos obras. En primer lugar, *Población Esperanza*, obra escrita por Manuel Rojas e Isidora Aguirre⁵⁴. En segundo lugar, se adaptó la obra *Una mirada desde el puente*, de Arthur Miller, la cual fue dirigida por un joven Gustavo Meza. Finalmente, estas tres obras fueron de gira a Buenos

⁵¹ Bradu, *El Volcán y el sosiego...*, 142.

⁵² Contreras, Henríquez y Albornoz, *Historias del teatro...*, 384.

⁵³ José Chestá, *Redes del Mar* (Concepción: Editorial Universitaria, 1959), 4-7.

⁵⁴ Manuel Rojas e Isidora Aguirre, *Población Esperanza* (Santiago: Nadar Ediciones, 2014).

Aires, Uruguay y Santiago, demostrando que Concepción estaba haciendo un teatro de calidad. Además, estaba surgiendo un esquema de trabajo inédito, el cual se conoció como actuar a lo penquista⁵⁵.

Siguiendo con la presencia del Orlando Rodríguez en la Universidad de Concepción, el ejercicio desde la memoria de Berta Quiero, viuda de José Chestá, nos aporta:

“Orlando Rodríguez lo conocí en su casa y se casó con una periodista de apellido Otero, una mujer preciosa, y lo conocimos porque llegó a Concepción a hacer un curso de verano sobre historia del teatro chileno. Puesto que nos enteramos del curso, partimos a inscribirnos y nos aceptan, porque éramos estudiantes del teatro en el horario vespertino. José le dijo al profesor que había escrito una obra con tales características (sociales) y esa misma tarde se juntaron en el cerro Caracol y la leyeron. Orlando me dijo que el material era bueno, fuera de foco y José me contó que en ese momento, se estrecha la relación con él”⁵⁶.

Más adelante, a José le comienzan a salir viajes a Santiago, en los cuales, en uno de ellos muere tras un fatal accidente en 1962. Orlando Rodríguez supo en ese encuentro, que el segundo material que tenía Chestá, era relevante para los acontecimientos políticos y sociales. Por consiguiente, esta segunda obra, en palabras de Rodríguez, debía conocerse en la Casa de las Américas, institución que fomentó la cultura y el arte popular en un contexto latinoamericano en revolución⁵⁷. Rodríguez encontró valioso el aporte de “El Umbral” porque era un guion que relataba la huelga larga de Lota en el año 1960⁵⁸. Chestá caracterizó a su vez las dificultades enfrentadas por los obreros del carbón, con sus aciertos y derrotas, otorgando un final feliz que levantaba la moral de las organizaciones. Era un testimonio histórico de la organización obrera en una época altamente convulsionada y tenía un fin pedagógico, puesto que denunciaba al sistema capitalista como reproductor de las condiciones de explotación en los sectores populares chilenos. El autor no alcanzó a ver su obra estrenada, pero Rodríguez alcanzó a postularla obteniendo el premio Casa de las Américas.

Orlando Rodríguez protagonista y testigo del convenio cultural entre la Central Única de Trabajadores y el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile.

Identificamos un tercer momento relevante dentro de las acciones realizadas por Orlando Rodríguez en Chile: la firma de un convenio cultural entre la Central Única de Trabajadores con

⁵⁵ Luis Alarcón, «Actuar a lo Penquista», *Revista Araucaria de Chile*, N° 31 (1985): 153-163.

⁵⁶ Berta Quiero, actriz y viuda de José Chestá, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar, 19 de abril de 2019.

⁵⁷ Orlando Rodríguez tuvo una estrecha relación con los intelectuales cubanos. Su amistad con Manuel Galich avala dicho lazo. Sin embargo, estamos tratando de encontrar su participación en la Revista Conjunto N° 3 del año 1964, en dónde tiene un artículo, pero más allá de ello, es encontrar el testimonio que reconstruya dichos puentes.

⁵⁸ José Chestá, *El Umbral, drama en dos actos* (Santiago: Editorial Alerce, 1962).

el ITUCH. Esta iniciativa tenía la intención activa de generar alianzas entre los trabajadores y la universidad. El proyecto trató de llevarse a cabo desde los años cincuenta, pero no pudo concretarse con anterioridad, aunque la necesidad de difundir la cultura y el teatro a todo Chile era un proyecto propio del frente popular. No obstante, querer llevar la cultura a todo el pueblo⁵⁹, se concretó en la década siguiente, producto del aumento de las convulsiones sociales, tras la muerte de trabajadores en las marchas multitudinarias. En consecuencia,

“Francisco Galdámez, director de extensión cultural de la Universidad de Chile, dijo que este era un proyecto de mucho tiempo y que la misión de la Universidad era expandir la cultura en todos los ámbitos, hacer llegar sus luces a los trabajadores [...] y que el acercamiento del teatro a los trabajadores era una necesidad de las organizaciones para elevar el nivel cultural y la conciencia de los trabajadores”⁶⁰.

A su vez, la fuerza de la CUT recién unificada en 1960, sumado al aumento de las huelgas, indicaban que concretar dicha firma, era en realidad un sentir colectivo. En consecuencia, este convenio cultural generó a través del tiempo lazos con la ciudadanía que marcaron un nuevo ciclo teatral. En primer lugar, el convenio debía financiar tres obras anuales y estrenarlas en los sindicatos de las comunas del sur de Santiago. En segundo lugar, una comisión artística definía las obras teatrales a estrenar. Finalmente, algunas de ellas fueron, *Los Invasores*, de Egon Wolff; *El Círculo de tiza Caucasio*, de Bertolt Brecht y, *La Estación de la Viuda*, de Eugenio Labiche. Si bien las obras tenían contenido político, también contenían diversos temas. Por ejemplo, la *Estación de la Viuda*, “trataba de una vieja pintada con aires grotescos de damisela, quien recibe a un galán, arquitecto de tumbas que la visita con objetivos afrodisíacos, caricaturizando a burgueses prejuiciosos, calculadores y banales”⁶¹. Las obras buscaban entretener, pero también elevar el nivel cultural de los trabajadores, porque no había mayor acceso a la cultura teatral.

Siguiendo con Orlando Rodríguez y los funcionarios del teatro, todos reflexionaban sobre el anquilosamiento del teatro, en comparación con otras expresiones culturales, que circulaban para públicos masivos⁶². Por esa razón buscaron reactivar el teatro Cariola y homenajear también a figuras teatrales relevantes y fallecidas, tales como Antonio Acevedo Hernández, quien murió en el año 1962, un año antes de firmarse dicho convenio. Por consiguiente, con este también se

⁵⁹ Enrique Durán, *Sobre Teatros y Exilios. Historia y testimonios* (Estocolmo: Publicación Archivo y Biblioteca Chile en Suecia, Ediciones Taller Estocolmo, 2012), 85.

⁶⁰ Orlando Rodríguez, «Con Estación de la Viuda, el ITUCH camina del brazo con la CUT», *Diario el Siglo*, 29 de noviembre de 1963: 17.

⁶¹ *Ibidem*, 18.

⁶² Adriano Castillo, estudiante de Química y Farmacia, actor de la Universidad de Chile, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar, 24 de noviembre de 2016.

homenajeó a Hernández, pero también a otros artistas chilenos que habían contribuido al desarrollo del teatro chileno hasta ese entonces.

Además de estrenar obras a sindicatos y poblaciones, el convenio entre la CUT y el ITUCH otorgó continuidad para el desarrollo de una escuela vespertina de teatro. Su objetivo era constituirse en “una Escuela Popular Artística (nocturna), destinada a la formación y orientación del teatro obrero, labor que se realiza a lo largo del país”⁶³. La escuela ya existía antes del convenio, pues pertenecía a la extensión cultural. Fue así, que este espacio siguió su desarrollo, formando principalmente a Instructores teatrales. La escuela nocturna educaba a docentes normalistas para que fueran a realizar teatro escolar, una asignatura más dentro del plan nacional. Algunos trabajadores, además de estudiantes pertenecientes principalmente a sectores medios y populares, entraban a estudiar en la noche, esperando un cupo para integrar la escuela diurna. No obstante, solo algunos lograban ingresar por dicho camino a la escuela diurna y mientras otros hacían teatro escolar en las escuelas experimentales públicas. De hecho, la escuela vespertina tuvo como objetivo, formar a trabajadores que en el día se dedicaban a sus labores, y en la noche accedían a formarse como instructores teatrales.

La escuela en comento fue dirigida por un docente normalista, Enrique Gajardo Velásquez, quien fue su director hasta 1965. Efraín Díaz, docente normalista e instructor teatral, dirigente de la ANTACH señaló al respecto:

“Era el maestro Enrique Gajardo Velásquez quien dirigía la escuela nocturna. Desde Viña del Mar, lugar dónde yo vivía, vi un letrado de audición y quedé seleccionado. El bicho teatral y la intuición me ayudaron a salir del paso. Orlando Rodríguez, erudito en teatro chileno, con quien más tarde me volvería a encontrar, hacía clases de historia del teatro para nosotros. Más adelante, seguí un curso de técnica literaria del drama con el maestro Enrique”⁶⁴.

A partir del testimonio de Efraín Díaz identificamos nuevamente a Orlando Rodríguez, contribuyendo con clases de historia del teatro, más adelante, junto a Heine Mix Toro, profesor de expresión corporal y Raquel Parot, quien hacía labores administrativas⁶⁵.

En síntesis, la participación de Rodríguez en la escuela nocturna, refuerzan la idea de un perfil humano con un fuerte compromiso social, pues el docente, se movilizó en ambas escuelas, muy distintas entre sí, facilitando conocimiento a los sectores que no tenían acceso a ella

⁶³ Orlando Rodríguez y Domingo Piga, *Historia del Teatro chileno del siglo XX* (Santiago: Publicaciones de Universidad de Chile, 1964), 89.

⁶⁴ Efraín Díaz Molina, Instructor teatral y dirigente de la ANTACH, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar 05 de abril de 2021.

⁶⁵ Heine Mix Toro. Actor del ITUCH, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar, 10 octubre de 2020, Cartagena, Valparaíso.

A partir de la reforma universitaria de la Universidad de Chile⁶⁶, el ITUCH pasó a denominarse, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile o DETUCH en 1969, momento en que Domingo Piga dirigía la administración. El docente había sido miembro fundador del teatro experimental, además de ser militante comunista.

Siguiendo con el contexto histórico, nos acercamos a un punto de inflexión nacional, el cual, sin duda, afectó al teatro universitario, puesto que, sostener varios proyectos artísticos, quizás fue complejo, siendo la escuela nocturna de teatro del ITUCH después de la reforma, reducida a cursos para empresas y escuelas⁶⁷. Contrario a la reestructuración del teatro, los estudiantes y los grupos de aficionados, demandaban para estos mayores espacios de democratización. Finalmente, la reforma llevó al teatro universitario a un quiebre interno, demostrado con el receso de Víctor Jara en 1968 del DETUCH y coincidiendo con la presencia de Rodríguez como docente en la Universidad Católica hasta 1973⁶⁸.

Una vez que la Unidad Popular llegó al poder, Orlando Rodríguez, como parte activa del gobierno, siguió con su trabajo en el teatro con un énfasis social. Esta vez, Efraín Díaz recuerda que lo premió por su primera obra dramática, llamada Rojo y Negro. La obra relataba la huelga del magisterio de profesores. Orlando Rodríguez le otorgó una mención honrosa en el concurso de teatro de la Unión de Profesores de Chile (TEPRO):

"Después de la premiación, en 1972, me pide que escriba una obra infantil. Gané el primer premio nacional en teatro infantil, convocado por la Universidad de Concepción con mi obra El Muro, que cuenta desde un juego de niños, las diferencias sociales separadas por un muro, entre niños pobres y niños ricos y Orlando Rodríguez como miembro del jurado la premia, apoyando mi talento"⁶⁹.

Evidenciamos que parte de la labor Orlando Rodríguez desde su dimensión humana, fue profunda e inacabable. Además, sus acciones fueron fructíferas más allá de 1973. Claro está, que los hechos suscitados el 11 de septiembre de 1973, generaron un quiebre irremediable y definitivo en el teatro universitario y en la sociedad chilena, situación que se manifiesta de muchas formas en la actualidad.

El día en que se produjo el golpe de Estado, Orlando Rodríguez se encontraba fuera de nuestro país, ya que estaba a cargo de un festival internacional en Puerto Rico. Inmediatamente, se le prohibió la entrada al país, puesto que su carnet de identidad estaba marcado con una gran

⁶⁶ Manuel Antonio Garretón y Javier Martínez, *La Reforma Universitaria de la Universidad de Chile*. Tomo III (Santiago: Ediciones Sur, 1985).

⁶⁷ Díaz, entrevista.

⁶⁸ Orlando Rodríguez, «Realidad y Perspectivas del teatro chileno», *Cuadernos de la Realidad Nacional, CEREN*, n°2 (1970): 60- 69.

⁶⁹ Díaz, *Más Teatro escolar...*, 107.

letra L⁷⁰. Asimismo, Marcela Otero, su esposa junto a sus hijos, partieron al exilio a Perú y luego a Cuba.

Al igual que muchos, Rodríguez creyó que la situación ocurrida en Chile iba a ser breve. Sin embargo, el autoritarismo se prolongó por 17 años. En ese contexto, Germán Lester, encargado cultural de la Universidad Central de Venezuela, lo invitó a ser parte del plantel universitario, ya que Orlando Rodríguez era hasta ese entonces, un intelectual conocido y muy respetado. Con todo, su carrera en el exilio se internacionalizó, asentándose de manera definitiva hasta su muerte en Venezuela el 18 de febrero de 2019.

Conclusiones

El trabajo combinado entre historia y memoria, para la reconstrucción del perfil de Orlando Rodríguez, resultó una metodología adecuada para avanzar en la historia del intelectual del teatro chileno. No obstante, tanto la prensa del periodo, como las antologías teatrales publicadas en los últimos treinta años, escasamente podían entregar detalles, situación que es posible solucionar con la memoria. Es por ello que dicho ejercicio en tiempos de crisis vuelve a revitalizar la importancia del rescate del testimonio, por más subjetivo que sea, ya que sirvió para reconstruir el pensamiento, acciones y comprender el perfil de un intelectual que estaba condenado al olvido.

Además, recobra importancia la historia como disciplina, en un mundo que pareciera que solo valora las ciencias, el dato empírico, entre otras, marginando en cierto modo, el relato puro desde la historia. Es así que, dicha disciplina en la que nos especializamos permitió enmarcar dichas acciones traídas al presente desde la memoria y anclarlas en un contexto social, político y cultural de altas convulsiones sociales. Con todo, ambos ejercicios, permiten tanto al investigador como al lector facilitar la comprensión sobre cómo la sociedad chilena y el mundo teatral estableció lazos directos con una ciudadanía altamente movilizadora. Además, comprendemos que fuera de las universidades existía una sociedad en constante ebullición. Confirmamos que el teatro universitario al iniciarse la década de los sesenta se encontraba anquilosado y pertrechado en sus salones del centro de Santiago, puesto que la mayoría de los testimonios orales y la prensa del periodo apuntan a ello. En cambio, las antologías teatrales, escasamente mencionan dicho aspecto, además tienden a tratar el periodo desde las dramaturgias y el análisis textual. En consecuencia, al sumar el contexto histórico en el análisis, establecemos que el teatro logró alcanzar un desarrollo inédito entre difusión, fomento de temáticas locales y talentos de artistas provenientes desde los sectores medios y populares, quienes estaban fuera de los circuitos formales de la alta cultura.

⁷⁰ Ariel Dorfman, «Exigencias de una L», *Diario el país*, 1982.
https://elpais.com/diario/1982/11/05/opinion/405298812_850215.html.

A medida que avanzamos en los testimonios de protagonistas y testigos de aquella década, en su mayoría, los estudiantes de teatro, tanto de la escuela diurna como la de la escuela nocturna de la Universidad de Chile, se confirma que Orlando Rodríguez Benito fue más bien un hombre de bajo perfil. Además, fue un militante flexible, de comportamiento democrático, capaz de distanciarse de la rigidez ideológica del Partido Comunista, sintonizando con lo que iba aconteciendo en la década e intentando de diversas formas, fomentar talentos nuevos. Con todo, sus acciones iban en función de posibilitar la generación de espacios para la divulgación y producción teatral hacia los sectores populares y por qué no a realizar teatro por ellos mismos.

En los años sesenta del siglo XX, el ambiente cultural en general, avanzó en generar las condiciones para difundir realidades populares, fomentando la búsqueda de una identidad local auténtica, lejana de las influencias de las grandes potencias en un contexto de Guerra Fría. Además, el debate sobre identidad nacional que se daba simultáneamente no tenía una solución aparente. Como contraparte encontramos las acciones de Orlando Rodríguez, pero también de funcionarios y artistas que sintonizaban con el refuerzo de rescatar identidades locales para reconstruir una identidad chilena.

Sin duda que, la integración de artistas provenientes de los sectores populares y medios al mundo teatral, el cual era de carácter elitista, llevó a comprender en su justa medida a la cultura popular desde el teatro. No obstante, entre los aspectos pendientes a considerar está seguir rescatando la mayor cantidad de testimonios de estudiantes chilenos y extranjeros, quienes hayan conocido al intelectual, en dónde hemos visualizado esta fuerte necesidad de establecer qué es lo Latinoamericano y lo chileno en cuanto a constructo cultural. Además, debemos integrar en un futuro la irrupción de la cultura de masas en un contexto mundial de Guerra Fría. Finalizando, este caso de difusión cultural universitaria fue fomentada en mayor medida hacia las temáticas chilenas y latinoamericanas en desmedro de las influencias extranjeras, sin necesariamente excluir las nuevas corrientes artísticas de Europa tales como Bertolt Brecht, Artaud o el Realismo Psicológico de Arthur Miller, las cuales no se excluyen de ningún modo en la pluma literaria de Rodríguez. Sin embargo, queda pendiente dicho análisis sobre los lenguajes teatrales, los cuales serán abordados en otro artículo.

Referencias citadas

Fuentes y archivos

Diario el Siglo (1963).

Boletín oficial del teatro ITUCH (1961).

Revista Araucaria (1985).

Cuadernos de la Realidad Nacional (CEREN) (1972).

Libros

- Álvarez, Rolando. *Forjando la vía chilena al socialismo. El Partido comunista de Chile en la disputa por la democracia y los movimientos sociales. (1931-1970)*. Valparaíso: América en Movimiento Ediciones, 2020.
- Belmar, Daniel. *Los Túneles Morados*. Santiago: Editorial Zig-zag, 1961.
- Bradú, Fabbienne. *El Volcán y el Sosiego. Una Biografía de Gonzalo Rojas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Burke, Peter. *¿Qué es Historia Cultural?*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1992.
- Cánepa, Mario. *Historia del Teatro chileno*. Chile: Editorial Universidad de Santiago de Chile, 1974.
- Cartes, Armando. *Concepción contra Chile. Consensos y tensiones regionales en la Patria Vieja (1808-1811)*. Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2010.
- Chartier, Roger. *El Mundo como representación*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1992.
- Contreras Marta, Henríquez, Patricia y Albornoz, Adolfo. *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción TUC*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2002.
- Díaz, Efraín. *Más Teatro escolar*. Santiago: Ediciones Lom, 2021.
- Durán, Enrique. *Sobre Teatros y Exilios. Historia y Testimonios*. Santiago: Ediciones Taller Estocolmo, 2012.
- Geertz, Clifford. *La Interpretación de las Culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- Hurtado María de la Luz. *Dramaturgia chilena. 1890-1990. Autorías, textualidades, historicidad*. Frontera Sur ediciones, 2011.
- Illanes, María Angélica. *La batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile, 1900-2000*. Chile: Editorial Planeta, 2009.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno. España editores, 2002.
- Mazzei, Leonardo. *En La Universidad de Concepción en los tiempos del rector David Stitchkin Branover. Un proyecto de modernización universitaria (1956-1962)*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2020.
- Molina, Enrique. *Lo que ha sido el vivir. (Recuerdos y reflexiones)*. Concepción. Editorial Universidad de Concepción, 2013.
- Monsálvez, Danny y Valdés, Mario. *Concepción en la historia reciente. Vol I: Los Días del Presidente Allende*. Valparaíso: Editorial América en Movimiento, 2021.
- Piña, Juan Andrés. *Veinte años del teatro chileno. 1976-1996*. Santiago: RIL Editores, 1998.
- Pradenas, Luis. *Historia del teatro en Chile. Desde la época colonial hasta el siglo XX*. Santiago: Ediciones LOM, 2006.
- Rinke, Stefan. *Cultura de masas. Reforma y nacionalismo en Chile. 1910-1931*. Santiago: Dirección de bibliotecas de archivos y museos, 2002.
- Rodríguez, Orlando y Piga, Domingo. *Teatro chileno del siglo XX*. Santiago: Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile, 1964.

- Salazar, Gabriel, Pinto, Julio. En *Historia Contemporánea de Chile*. Tomo I y II. Santiago: Ediciones Lom, 1999.
- Sotoconil, Rubén. *20 años de teatro experimental*. Venezuela: Gráficas Internacional, 1991.
- Tortti, Cristina. «La nueva izquierda a principios de los '60: socialistas y comunistas en la revista Ché». *Revista de Estudios sociales* 22, N°1 (2002): 145-162, acceso el 25 de agosto de 2021, <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr9682>.
- Venegas, Fernando. *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2017.
- Van, Dijk Teun. *Discurso y Poder*. España: Editorial Gedisa. 2011.
- Wallffiguer Belmar, Daniela. *El teatro comprometido. Su contribución al movimiento popular chileno 1963-1973*. Concepción: Editorial Escaparate, 2021.

Capítulos de libros

- Donoso, Karen. «¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de derechas e izquierdas». En *Su Revolución contra nuestra Revolución*. Vol. II, editado por Valdivia, Verónica, Pinto Álvarez, Rolando, Pinto, Julio, 231-290. Santiago: Lom, 2008.
- Monsálvez, Danny. «Galo Gómez Oyarzún (1926-2008): Académico, intelectual y político. Notas sobre la Universidad y su tiempo». En *Los largos años sesenta en el Gran Concepción, 1959-1973. Volumen III, Cultura, ideas e intelectualidad*, editado por Monsálvez, Danny, 93-105. Tomé: Editorial al Aire Libro, 2021.

Artículos

- Alarcón, Luis. «Actuar a lo Penquista». *Revista Araucaria de Chile*, n° 31 (1985): 153-163.
- Álvarez Vallejos, Rolando. «La desestalinización en las Juventudes Comunistas de Chile y la construcción de una cultura juvenil alternativa (1956-1964)». *Cuadernos de Historia*, n° 53 (2020): 25-58.
- Grez, Sergio. «¿Teatro Ácrata o teatro obrero?». *Revista IDEA USACH*, N° 24 (2011): 9-31.
- Hurtado, María de la Luz. «Teatro y Sociedad chilena. El melodrama». *Apuntes del Teatro*, n° 91 (1983): 13-77.
- Ponza, Pablo. «Nueva Izquierda y prensa gráfica durante la segunda mitad del Siglo XX». *Revista Contracorriente* 16, n° 2 (2019): 91-113.
- Pozo, José del; Monsálvez, Danny y Valdés, Mario. «Los estudios sobre la Unidad Popular en Chile en el nuevo milenio. ¿Están en deuda los historiadores?». *Revista Radical Américas* 6, n°1 (2021): 1-31, doi: <https://doi.org/10.14324/111.444.ra.2021.v6.1.008.es>.
- Rodríguez, Orlando. «Realidad y Perspectivas del teatro chileno». *Cuadernos de la Realidad Nacional, CEREN*, n°2 (1970): 60- 69.
- Rojo, Sara. «Teatro y Anarquismo». *Universidad Minas Gerais facultad de letras. Revista Aisthesis* n°44 (2014): 83-96, doi: <https://doi.org/10.4067/S0718-71812008000100005>.

Web

Dorfman, Ariel. «Exigencias de una L». Diario el país. 04 de noviembre. 1982. Acceso el 22 de marzo de 2022, https://elpais.com/diario/1982/11/05/opinion/405298812_850215.html.

Pizarro, Ana María. «Discursos de la modernidad tardía». Actas de XII congreso brasileño de profesores de español Brasil. 2007. Acceso el 05 de marzo de 2021. https://www.academia.edu/33462599/America_Latina_Discursos_de_la_modernidad_tardia_pdf.

Entrevistas

Alarcón Mansilla, Luis, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar, Santiago, 1 de febrero de 2021.

Castillo, Adriano, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar, Santiago, 24 de noviembre de 2016.

Díaz Molina, Efraín, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar, Santiago, 5 de abril de 2021.

Díaz, Enna, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar, Venezuela, 12 de abril de 2021.

Escámez, Orieta, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar, Santiago, 05 de octubre de 2020.

Mix Toro, Heine, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar, Cartagena, 10 de octubre de 2020.

Quiero, Berta, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar, Concepción, 19 abril de 2019.

Rodríguez Otero, Rodrigo, entrevista por Daniela Wallffiguer Belmar, España, 9 de enero de 2021.