

# Conjunto de Teatro del Sindicato del Laboratorio Chile (TESILACH): aportes para el estudio del teatro aficionado de los años sesenta en Chile

Theatre Ensemble of the Union of Laboratorio Chile (TESILACH): Contributions to the Study of Amateur Theatre in the 1960s in Chile

**Cristóbal Allende Pino**

Universidad de Chile, Santiago, Chile  
cristobalallendepino@gmail.com

## Resumen

---

El presente artículo tiene como objetivo indagar en la trayectoria del Conjunto de Teatro del Sindicato del Laboratorio Chile (TESILACH), agrupación artística que surgió durante los años sesenta en Chile. Desde un abordaje desde la historia oral y la sociología del arte, el estudio da cuenta de las condiciones del trabajo artístico en el TESILACH, además de los capitales dispuestos y las tomas de posición desplegadas por el conjunto en la escena teatral de la época. Los resultados permiten problematizar en torno a la configuración del teatro aficionado, su relación con las instituciones, promoviendo además nuevas interrogantes y perspectivas para seguir completando el vacío en torno a la historia del teatro aficionado en Chile.

### Palabras clave:

TESILACH - teatro aficionado - Chile - Laboratorio Chile.

## Abstract

---

The aim of this article is to explore the trajectory of the Theatre Ensemble of the Union of Laboratorio Chile (TESILACH), an artistic group that emerged during the 1960s in Chile. Through an approach based on oral history and sociology of art, the study analyses the conditions of artistic work in TESILACH, as well as the resources available and the positions taken by the ensemble in the theatrical scene of the time. The results allow for a problematization of the configuration of amateur theatre and its relationship with institutions, promoting new questions and perspectives to continue filling the gaps in the history of amateur theatre in Chile.

### Keywords:

TESILACH - amateur theatre - Chile - Laboratorio Chile.

## Introducción

Entre los años 2021 y 2022, mientras cursaba mi maestría, me propuse como proyecto de investigación indagar en la experiencia del Conjunto de Proyección Folklórica Chalinga, agrupación de música, canto y bailes tradicionales nacida a mediados de los años sesenta, bajo el alero del Sindicato del Laboratorio Chile. La historia del conjunto me interesaba en al menos dos sentidos: por un lado, correspondía a una experiencia surgida en un contexto de sociabilidad y organización de trabajadores, lo que la distanciaba del cariz universitario de los conjuntos y artistas folklóricos de mayor renombre de la época (Inti Illimani, Quilapayún). Por otro lado, en Chalinga participaron mis dos abuelos maternos, lo cual cargaba a mi proyecto de investigación de afectos y un mayor compromiso.

Ya en las primeras conversaciones, los integrantes me señalaron rápidamente que el Chalinga tuvo como antecedente la conformación de un conjunto de teatro en el Laboratorio Chile. Yo tenía cierta intuición de la existencia de aquella experiencia teatral, aunque había decidido obviarla para centrarme únicamente en el despliegue del conjunto folklórico. Sin embargo, la importancia del conjunto de teatro en el relato de los/las integrantes me hizo imposible desligarme de dicha historia.

El presente artículo busca justamente proponer una reflexión acerca de la experiencia del conjunto de teatro del Sindicato del Laboratorio Chile (TESILACH). Luego de una revisión de los antecedentes del teatro aficionado desde mediados del siglo XX, se describe el abordaje teórico disciplinar de la investigación, y que se alimenta de dos corrientes: la historia oral y la sociología del arte.

### *Antecedentes del teatro aficionado: entre lo militante y lo universitario*

A inicios del siglo XX, la crisis económica de 1929, el convulso escenario político, y el surgimiento de la cuestión social dificultaron la constitución de una escena teatral nacional. Las experiencias de teatro profesional eran más bien elitarias, alejadas de las masas populares. Esta situación ya había motivado desde finales del siglo XIX la constitución de bastas experiencias de teatro obrero, ácrata o libertario, principalmente en las regiones mineras (GreZ), y en donde se destaca la experiencia de Luis Emilio Recabarren (1876-1924), quien fue uno de los principales pensadores marxistas y fundador del Partido Comunista de Chile. Recabarren se dedicó a fomentar la organización de trabajadores, principalmente a través de la formación intelectual, cultural y artística, en donde se destaca su labor en prensa (Deves & Cruzat 6) y en la escritura de obras de teatro de corte realista que buscaban concientizar a las clases obreras (Vera-Pinto).

Sin embargo, con la dictadura del general Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), muchas de estas experiencias de teatro obrero fueron reprimidas (Artés), promoviéndose, en los años siguientes del Frente Popular (1936-1941), actividades que “continúan una lógica de Estado paternalista que promueven un hacer teatral popular disociado de la actitud política del teatro de los tiempos de Recabarren” (Artés 374).

En ese contexto, quien tomó la batuta del dinamismo escénico en los años venideros (al menos hasta 1973) fue el teatro universitario (Fernández 331; Piña 285). Experiencias como el Teatro Experimental (1941) de la Universidad de Chile, el Teatro Ensayo (1943) de la Universidad

Católica, y posteriormente la compañía independiente ICTUS (1955) y el grupo teatral Teknos (1958) de la Universidad Técnica del Estado, dieron un aire renovado a la práctica teatral en Chile. Para la década de los sesenta, según Teodosio Fernández, “. . . se había logrado la renovación escénica, se había conseguido un público adicto, se estrenaban las mejores obras del teatro universal y cada año aparecían nuevos autores nacionales” (342).

Aunque las experiencias mencionadas tenían como principal asidero el espacio universitario, parte de la renovación teatral implicaba abrir el espacio de la práctica escénica a todos los sectores de la sociedad. En el Teatro Experimental se organizó la Comisión Sindical, “encargada de llevar espectáculos a sectores sociales sin acceso a los teatros de la capital: cárceles, hospitales, centros de obreros, estudiantes o empleados” (Fernández 336); a la vez que se organizaron distintos festivales que convocaban a compañías conformadas tanto por estudiantes como trabajadores, como el Festival de Teatro Universitario-Obrero en 1968, organizado por la Universidad Católica (Echeverría). Con este ánimo, desde las organizaciones de izquierda con mayor trayectoria también surgieron experiencias de teatro, como el convenio entre la Central Única de Trabajadores y el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (convenio CUT-ITUCH; Wallffiguer 2018), o el Teatro del Pueblo, compañía teatral conformada por militantes de las Juventudes Comunistas, que a su vez eran estudiantes de la Universidad de Chile, aunque no únicamente de la carrera de teatro (Brignardello). Ambas experiencias tenían un cariz evidentemente militante, y fueron conformando una incipiente escena de Teatro Comprometido en el Chile de los años sesenta, y hasta 1973 (Quitral & Wallffiguer).

Pese a lo anterior, la escena de teatro propiamente aficionado carecía al menos de dos problemas. Por un lado, si bien entre los años 1940 y 1973 se gestó una importante renovación del teatro universitario, estos cambios parecen menos evidentes para el caso del teatro aficionado. Tal como señala Teodosio Fernández: “el teatro aficionado aún no se había encontrado a sí mismo cuando se vio cortado radicalmente por el golpe militar de 1973” (345). El segundo problema, y derivado de lo anterior, tiene que ver con el trabajo de archivo y la reconstitución histórica de las experiencias aficionadas de teatro:

Es posible constatar que lo que ha garantizado la presencia del teatro aficionado en la historia teatral chilena durante el periodo comprendido entre 1950 y 1973 es, principalmente, el vínculo que estos grupos tenían con el teatro universitario. En otras palabras, la presencia que tienen estos proyectos teatrales en el archivo ocurre muy raramente a partir de su particularidad. La mayoría de las veces, todo lo referente a teatro aficionado o teatro político es abarcado como una masa homogénea, sin subjetividades ni imaginarios propios (Brignardello 11).

En definitiva, este despliegue secundario del teatro aficionado frente al teatro universitario, sumado a la falta de archivos que releven la voz propia de las prácticas escénicas aficionadas del siglo XX, hacen necesario profundizar la pesquisa, el trabajo de archivo y la recopilación de testimonios orales de estas experiencias culturales. El objetivo de este artículo, mediante la observación de un caso particular de teatro aficionado (TESILACH), es aportar a esta empresa. Desde un enfoque de la historia oral y la sociología del arte, se busca explorar en la trayectoria del Conjunto de Teatro del Laboratorio Chile (TESILACH). Más allá de sus logros y reconocimientos, los cuales le permiten ubicar su nombre en algunos artículos y documentos (Pradenas; Echeverría), interesa

reflexionar en torno a la conformación, disputas, tensiones y virtudes de dicha experiencia. En ese sentido, tanto la historia oral como la sociología del arte son herramientas teórico-conceptuales con una importante trayectoria disciplinar, trayectoria que sugiere su factibilidad y rendimiento para los objetivos planteados en este escrito.

### *Herramientas teórico-conceptuales: entre la historia oral y la sociología del arte*

El presente estudio se alimenta de dos perspectivas teórico-conceptuales, cada una proveniente de campos de investigación diferenciados: la historia oral y la sociología del arte. Con respecto a la primera, aunque desde el origen de las civilizaciones las personas y comunidades han transmitido su saberes a través de la oralidad, la historia oral como disciplina se posiciona de forma preponderante en el siglo XX, con el nacimiento de la Escuela de los Anales y la Historia Social. Anterior al nacimiento de la historia oral, la historia como disciplina de las ciencias sociales surge al alero del positivismo científico (Wallerstein), por lo que las fuentes orales fueron puestas en un plano inferior, privilegiándose el uso de archivos y registros escritos: "Los historiadores tradicionales, obsesionados por la documentación, se interesan en sus fuentes por tres cualidades que no posee la información oral. Insisten en la precisión formal. Resulta importante ver la naturaleza estable de la evidencia. Un documento es un objeto" (Prins 26). Sin embargo, muchas de las actividades cotidianas de las personas no han sido registradas ni archivadas por nadie, por lo que los registros y archivos materiales son claramente insuficientes si lo que se quiere es realizar una indagación profunda de alguna experiencia histórica particular y situada. La historia oral surge de esta manera como una herramienta útil para profundizar en la historia "por debajo" de los grandes relatos, comúnmente centrados en fechas y personajes ilustres. Hablando de la historia oral, Ronald Fraser indica que "la recuperación de los hechos como tal es menos importante para esta línea de investigación que la significación de los hechos" (82).

Por su parte, la sociología del arte tiene también un desarrollo prolífero desde comienzos del siglo XX, aunque con mayor preponderancia en la segunda mitad de este. A comienzos del siglo pasado, los trabajos que se agrupan bajo la etiqueta de esta sociología refieren más bien a una "estética sociológica" (arte y sociedad), por un lado, o a una "historia social del arte" (arte en la sociedad), por otro (Heinich 16-17). Sin embargo, fue desde los años cincuenta que la sociología empezó a posicionarse definitivamente en el concierto científico, con sus herramientas metodológicas propias (encuestas, estadísticas, entrevistas, cuestionarios), y constituyendo definitivamente el campo de la sociología del arte (arte como sociedad):

ya no es posible imaginar un "arte" -como ninguna otra experiencia humana- constituido fuera de una "sociedad" (con las aporías que se desprenden en cuanto se intenta vincular ambos términos arbitrariamente disjuntos) ni siquiera dentro de ella, ya que ambos se construyen al mismo tiempo. El arte es, entre otras, una forma de actividad social que posee características propias (Heinich 43).

Son relevantes en este ámbito los trabajos de Howard Becker (Estados Unidos) y Pierre Bourdieu (Francia). El primero, influenciado por la corriente pragmática de la sociología, propone la noción de "mundo de arte", con la cual llama a reflexionar "en todas las actividades que deben llevarse a cabo para que cualquier obra de arte llegue a ser lo que por fin es" (Becker 18). Llevado al

ámbito teatral, la puesta en escena de alguna obra es solamente la punta del iceberg de todo un proceso de trabajo que permite que dicha obra sea llevada a cabo: alguien escribió originalmente esa obra, los y las actrices dedicaron tiempos de ensayo antes de la presentación, existieron personas dedicadas a los aspectos técnicos, escenográficos, de maquillaje, y un sinnúmero de otras labores. En definitiva, hay trabajo individual y colectivo en la puesta en escena.

Por su parte, Pierre Bourdieu, aunque tributario de corrientes sociológicas distintas a las de Howard Becker, propone un concepto similar al de mundo del arte: la noción de “campo artístico” (*Las reglas del arte* 342). Según el autor, los agentes poseen distintos tipos de capitales (cultural, social, económico), los que les permiten adoptar estrategias y tácticas distintas, y tomar posiciones diferentes en el campo artístico, posiciones que en lo sucesivo se constituyen en una trayectoria social por el campo. Quizás el concepto gravitante en la propuesta de Bourdieu es el de *habitus*, entendido como

Sistemas de disposiciones que éstos (los agentes) adquirieron mediante la interiorización de un tipo determinado de condiciones sociales y económicas y que encuentran, en una trayectoria definida dentro del campo considerado, una oportunidad más o menos favorable de actualizarse (Bourdieu y Wacquant 70).

Tanto los conceptos de Howard Becker como los de Pierre Bourdieu resultan sugerentes para comprender la trayectoria histórica del TESILACH. Por lo demás, la sociología del arte y la historia oral comparten una preocupación por los fenómenos sociohistóricos por debajo de los hechos, fechas y nombres propios: mientras la sociología del arte busca comprender el mundo o campo detrás de la obra de arte o el artista (ambos elementos privilegiados en la historia tradicional del arte), la historia oral se pregunta por los relatos subjetivos, cotidianos e íntimos, alejados de los grandes relatos historiográficos.

### **Método**

Considerando lo anterior, el método principal adoptado en la investigación fue la entrevista en profundidad con los integrantes del conjunto. Estas entrevistas fueron complementadas con conversaciones grupales, y también con algunos documentos, como fotografías y archivos de prensa, pues, como señala Fraser, las fuentes orales no bastan por sí mismas, en tanto es necesaria la consulta “de todas las otras fuentes primarias y secundarias que pueden tener relación con su campo de investigación” (84).

En particular, se realizaron ocho entrevistas a integrantes del conjunto, y solo una de ellas fue realizada de forma remota (*Zoom*), ya que el entrevistado residía fuera del país en aquel momento. Las entrevistas fueron aplicadas todas durante 2022, y se ciñeron a la técnica de entrevista semiestructurada, en tanto se contaba con una pauta de preguntas, pero también se abrió espacio para dialogar en torno a otras temáticas relevantes para los y las entrevistadas. Las conversaciones grupales se realizaron en encuentros informales organizados por los propios integrantes, en donde se les propuso algunas preguntas para reflexionar colectivamente en torno a la experiencia de Chalinga y de TESILACH. En la primera de ellas, se propuso una actividad denominada “línea de tiempo colectiva” (teniendo como referencia la técnica de



Desarrollo de línea tiempo con exintegrantes de los conjuntos Chalinga y TESILACH. Santiago de Chile, 5 de septiembre de 2022. Fotografía de Cristóbal Allende.



Encuentro grupal con exintegrantes de los conjuntos Chalinga y TESILACH. Santiago de Chile, 5 de septiembre de 2022. Fotografía de Cristóbal Allende.

mapeo colectivo), en donde se ubicó un papelógrafo con una línea de tiempo en blanco, y en donde los integrantes podían colocar “post it” con hechos y eventos significativos, tanto personales, relacionados con las agrupaciones (TESILACH y Chalinga), así como también asociados al contexto nacional.

Para resguardar el correcto tratamiento de la información, se les solicitó a los entrevistados firmar un consentimiento informado. Para la transcripción de las citas, se consultó a los entrevistados si estaban de acuerdo con que se los identificara con sus nombres propios. En los caso en que esto no fue posible, la cita aparece con las iniciales de las personas, buscando resguardar el anonimato de las declaraciones.

## Resultados

### *Teatro aficionado ¿Trabajo teatral?*

Héctor Noguera, afamado actor, director y académico nacional, escribe en un artículo del año 1978: “. . . Chile, es y ha sido un país de teatro aficionado. Los últimos festivales y encuentros han mostrado cómo hay un público interesado, entusiasta, dispuesto a llenar los locales donde se realizan, pese a que no hay promoción alguna por parte de la prensa” (15). Sus palabras reflejan la prolifera escena teatral aficionada que se venía desarrollando en las décadas precedentes, y que se traducen, por ejemplo, en la amplia convocatoria conseguida por el primer Festival de Teatro Estudiantil y Obrero de 1968 (Echeverría). En el mismo artículo, Héctor Noguera repasa algunas experiencias de compañías y grupos aficionados de teatro, y destaca a la compañía Teatro del Anillo, fundada en 1975 en la Facultad de Filosofía y Pedagogía de la Universidad de Chile. De ella, Noguera cita un manifiesto, en donde se lee: “Ser aficionado significa dedicarse —en este caso— al teatro, por afición, es decir, porque gusta hacerlo, porque satisface, porque cumple una función espiritual, no interesada” (Noguera 21).

Aunque la conceptualización en torno al teatro aficionado es relativamente escasa, la noción común refiere justamente a lo señalado en dicho manifiesto: una actividad no interesada y que, por tanto, no busca una retribución monetaria por su ejecución. Sin embargo, la ausencia de intercambio económico no implica necesariamente que la actividad teatral aficionada no corresponda a un trabajo. Una mirada clásica tendería a vincular la ausencia de pago con ausencia de trabajo. Pero, como lo han demostrado las teorías en torno al trabajo doméstico, reproductivo y de cuidados, existe también el “trabajo no pago” (Federici 34). De hecho, según el propio Marx, el salario es en realidad una “consecuencia necesaria de la enajenación del trabajo” (116). Así, tanto desde la crítica marxista como de la feminista, el salario no es necesariamente representativo de la existencia de trabajo como actividad humana.

De esta forma, los elementos anteriores permiten suponer que, a pesar de que el teatro aficionado no reciba generalmente retribución económica, corresponde sin duda a un trabajo, en tanto se conforma de una serie de actividades y coordinaciones (Becker) para transformar la naturaleza (el curso natural de las cosas, en un sentido amplio), mediante una puesta en escena. ¿Cuáles son estas actividades, en el caso de TESILACH?

### *Trabajo y teatro en el TESILACH*

Según cuentan los integrantes de la agrupación, el conjunto de teatro del sindicato del Laboratorio Chile (TESILACH) surge aproximadamente en 1963. Los integrantes debían ocupar los momentos externos a su jornada laboral, teniendo que conciliar los tiempos entre su labor remunerada, y los ensayos y presentaciones. En ese contexto, se destacan dos actividades claves para el despliegue del quehacer de TESILACH: el rol del director, y el lugar que ocupa la empresa.

El director fue Raúl Asín (R. A.), quien fue funcionario del Laboratorio y también director del conjunto Chalinga, iniciativa surgida luego de TESILACH. Según cuentan otros integrantes, R. A. tenía una vívida motivación por la conformación y organización del conjunto de teatro:

Él tenía inquietud, no sabía de teatro tampoco. Nadie sabía de teatro, él tampoco sabía de teatro, pero tenía la inquietud de hacer algo así, “encachado”, de reunirnos a todos . . . . Y nos motivó, para que hiciéramos teatro entre todos, porque el entusiasmo se contagia también, sino hubiera sido por él no habríamos hecho teatro (Entrevista a Manuel Pino).

Daniel Asín, quien es hermano de Raúl Asín, recuerda igualmente su entusiasmo, que no se observaba solamente en la inquietud y motivación de Raúl, sino que se traducía en disposiciones concretas para realizar el trabajo necesario para la ejecución escénica, como se observa en el siguiente relato: “Raúl se compraba un terno, que era un traje, un pantalón, una chaqueta y un chaleco del mismo color, y si había que clavar un clavo en el escenario, se subía, se le olvidaba que tenía el terno y lo hacía tira, lo ensuciaba. Él era muy generoso en lo personal” (Entrevista Daniel Asín). Esta cita refleja otro aspecto relevante en el TESILACH, y que es replicable al teatro aficionado en general: la realización de las tareas técnicas y manuales (escenografía) por los mismos actores y actrices. Al no existir recursos monetarios, ni siquiera para garantizar algún sueldo o retribución a los actores y actrices, no existía mayor capacidad para externalizar la construcción de escenografía u otros trabajos técnicos, por lo que estos eran realizados por las mismas personas que luego actuaban. Aunque esta polifuncionalidad podría encontrarse en otros sectores del mundo del teatro, no solo en el teatro aficionado, en el caso de este último la precarización se hace más presente: “Yo me dedicaba en el conjunto a veces, cuando había grandes efectos, a los efectos especiales, esas cosas, los escenarios, pero a mí no me gustaba ser actor. Y empezó a andar el conjunto con ellos, que eran actores, y empezó a nacer la identidad del conjunto” (Entrevista J. G.).

Otra de las actividades realizadas por el director del conjunto era la gestión de permisos con la empresa, Laboratorio Chile. Mirtha Núñez, quien fue integrante del conjunto Chalinga, pero que participó en algunas obras del TESILACH, recuerda de la siguiente forma el rol del director Raúl Asín:

. . . era nuestro maestro, nuestro director, marcaba el liderazgo. Raúl Asín fue superimportante para todos nosotros, para todos los más jóvenes. Yo creo que con los más o menos mayores era como de igual a igual, pero con nosotros marcaba una diferencia, porque Raúl Asín nos iba a pedir los permisos, las autorizaciones, si teníamos que salir. O si no teníamos plata para movilizarnos, Raúl Asín nos pasaba plata. Además, Raúl gestionaba las giras y presentaciones que realizábamos (Entrevista Mirtha Núñez).

De esta forma, el director del TESILACH condensaba el rol del liderazgo artístico con las distintas tareas de gestión, como la acción de conseguir los permisos de la empresa para asistir a ensayos o presentaciones. De la misma forma, Raúl Asín establecía puentes y contactos con el mundo del teatro profesional, particularmente mediante las instituciones culturales que en aquellos años facilitaban dichos vínculos. De ellas, se destaca el Programa de Promoción Popular (Fauré) impulsado en el gobierno de Eduardo Frei Montalva: “Nosotros también, cuando teníamos el grupo de teatro, a través de Raúl Asín, teníamos un gran contacto con el teatro profesional también” (Entrevista Manuel Pino).

Aunque se ahondará con mayor profundidad en el siguiente apartado la relación del TESILACH con el Programa de Promoción Popular, es importante destacar que la existencia de

esta política entrega luces sobre el rol protagónico que tenía el Estado en la promoción cultural en distintos sectores de la sociedad, como sindicatos y juntas vecinales (Vekemans & Venegas), contrastando a su vez con las formas que en el contexto neoliberal actual se entienden las políticas culturales, mayormente asociadas a la transferencia de recursos (subsidiariedad), y a la postulación a fondos concursables<sup>1</sup>. Por lo demás, no solo el Estado se configuraba de manera distinta, también lo hacían las industrias, y la relación que ellas establecían con sus trabajadores. Desde los años treinta, Chile había iniciado un proyecto desarrollista e industrializador, y en donde las empresas del Estado, como lo era el Laboratorio Chile, tenían vital importancia (Gua-jardo). A demás, el empuje industrializador había motivado a las distintas empresas a desarrollar políticas de paternalismo industrial (Fuentealba), como forma de garantizar en alguna medida el desarrollo integral del “buen obrero”, facilitando así espacios de deporte y sana recreación para sus empleados.

En dicho contexto es posible ubicar los permisos que el Laboratorio Chile daba a sus empleados para que pudieran asistir a presentaciones y ensayos. La primera obra realizada por TESILACH se llamó *En un laboratorio de Tutuncahue*, que representaba “una farsa de lo que pasaba también en el Laboratorio Chile” (Entrevista Manuel Pino). Aunque en el relato los entrevistados no señalan haber presentado alguna función teatral en las instalaciones del Laboratorio, sí lo hicieron cuando tenían el grupo folklórico Chalinga, siendo la primera presentación oficial de este: “. . . fue en una navidad, en el Laboratorio Chile, cuando estaba en Ecuador, estábamos recién empezando, esa fue la primera actividad que tuvimos” (Entrevista Rafael Solorzano). El hecho de que su primera presentación haya sido en el mismo espacio de trabajo, sumado a los permisos que el Laboratorio Chile les otorgaba, da ciertas luces del proyecto desarrollista y conciliador entre clases sociales que promovía el gobierno democrata-cristiano de Eduardo Frei Montalva.

En definitiva, el relato de los integrantes de TESILACH da cuenta de las distintas tareas necesarias para la puesta en escena. No basta solamente con la presentación de los y las actrices el día de la función: es necesario arreglar la escenografía, ejecutar los efectos especiales, y realizar labores de gestión, entre otras tareas. Además, en el contexto de un grupo de teatro originado en un espacio sindical, importa también la relación y las gestiones que se tengan que establecer con la empresa: frente a ello, el rol del director de TESILACH fue fundamental. Por el lado de la empresa, su condición de institución pública, y el contexto general de proyecto nacional desarrollista en Chile, hicieron que el Laboratorio Chile fomentara en buena medida la realización de las distintas iniciativas culturales de sus trabajadores: “Era apoyado por el Laboratorio. Sí, de hecho, cuando salíamos, nosotros íbamos a una gira o algo, el Laboratorio nos pagaba igual, y si no, te apoyaba” (Entrevista Mirtha Núñez).

### *Capitales y tomas de posición del TESILACH*

Hablando sobre las experiencias de teatro aficionado, Héctor Noguera señala en el artículo citado anteriormente: “Pero a poco andar comienzan los problemas: defecciones y cambios continuos de los integrantes, indisciplina, desacuerdo en cuanto a qué obra o tema abordar, dificultad para

1 Para una revisión del desarrollo contemporáneo de políticas culturales en Chile, se sugiere Antoine (2015) y Peters (2020).

ubicar las obras, carencia de folletos o libros o monitores que den alguna guía técnica sobre cómo iniciar el trabajo, incompreensión del medio” (14-15).

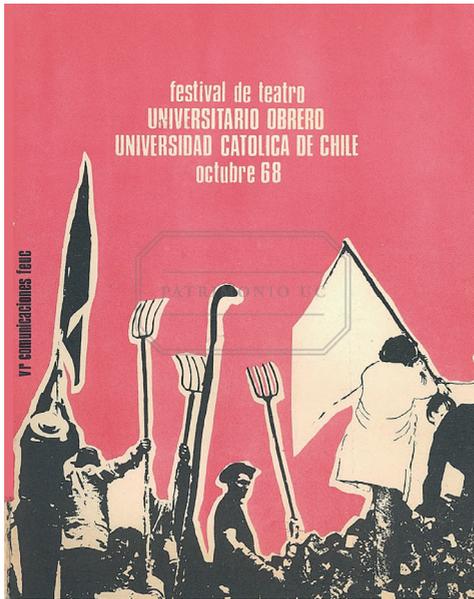
Como se observa, los grupos de teatro aficionado tienen que lidiar con una serie de problemáticas al momento de proyectar una trayectoria relativamente exitosa. En relación con el TESILACH, los posibles problemas de disciplina fueron contrarrestados con un fuerte compromiso de los integrantes, y una disposición organizativa de las personas que dirigían el conjunto:

Raúl Asín, tú lo conoces, y había una niña, la Eliana Mundaca. Ellos eran superorganizados, ellos eran muy organizados, y llevaban la batuta de que todo se cumpliera súper religiosamente, que cuando ensayábamos, ensayábamos; cuando bromeábamos, bromeábamos, nada que decir. Y nos fueron formando a nosotros en esa cultura, que la cosa no es broma (Entrevista J. G.).

De todos los elementos señalados por Noguera, hay en la conversación con los integrantes de TESILACH dos aspectos que resultan sugerentes: la elección de las obras, y el acceso a conocimiento o “mentores” de teatro. En términos de Pierre Bourdieu, la elección de obras correspondería a la noción de “tomas de posición”, es decir: “el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo —obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc.” (*El campo literario* 4). Según esta definición, la elección de tal o cual obra no es circunstancial, sino que se relaciona con la posición que el agente (TESILACH) construye dentro del campo artístico particular (escena teatral de los años sesenta). De esta forma, atender a las obras que fueron trabajadas por TESILACH permite comprender un poco más acerca de las posiciones y relaciones que el conjunto tenía con la escena teatral de la época.

Según recuerdan sus integrantes, las obras realizadas por TESILACH fueron *Historia de un hombre solo* de Hugo Cáceres, *Los grillos sordos* y *La princesa Panchita* de Jaime Silva, y *Chumingo* y *el pirata de plata*, de Jorge Díaz y Mónica Echeverría. Según recuerda Manuel Pino de la obra *La princesa Panchita*: “. . . yo creo que es la obra cumbre que hemos hecho nosotros”. De todas formas, fue con la obra *Historias de un hombre solo* (Hugo Cáceres) con la cual se presentaron el martes 29 de octubre en el Festival de Teatro Universitario Obrero de 1968, organizado por la Universidad Católica, como se observa en el programa. La decisión por ejecutar obras destinadas a la infancia, como *La princesa Panchita*, *Chumingo* y *el pirata de plata*, o *Los grillos sordos*, da cuenta de cierto distanciamiento de las temáticas teatrales más militantes o comprometidas de la época, como pudieran ser las experiencias del Teatro del Pueblo (Brignardello) o el Teatro CUT (Artés; Wallffiguer). Como señala Patricia Artés, hablando de una columna de Orlando Rodríguez, “. . . el solo hecho de que el teatro sea producido por trabajadores no significa que tenga una perspectiva de clase ni revolucionaria”). A la idea anterior es posible sumar que el hecho de que el teatro sea producido por trabajadores no significa necesariamente un menor compromiso y disciplina con la ejecución escénica. Así se destacó al menos en el apartado anterior, y así también lo reconoce la misma Mónica Echeverría, en un artículo sobre el Festival de Teatro Universitario Obrero de 1968:

Para estos grupos compuestos por la elite obrera se transforma en algo natural desligarse de su clase e incorporarse a otra realidad. Es la consecuencia de la falta de seguridad en sí mismos, en





Nuestra Universidad, en su angustioso pero siempre optimista proceso de cambio de sus viejas estructuras y en su búsqueda de un nuevo y común espíritu, se está planteando un serio compromiso:

Pretende lograr que toda su reflexión crítica se incorpore plenamente al proceso cultural del pueblo al cual pertenece.

Nuestra Universidad cuenta con eficaces medios para expresar e irradiar sus ideas de manera de ser escuchada por la comunidad nacional. Pero, para entregar su propia voz, debe a su vez escuchar la voz del pueblo expresando sus anhelos.

De este sentido y profundo diálogo ha de nacer la Universidad que buscamos. Esa Universidad mezclada con el pueblo al cual pertenece, recibiendo su sacia y entregando su propia reflexión.

El teatro es uno de los muchos caminos para el contacto necesario que haga eficaz el diálogo. Un teatro donde nos mostremos cual somos y nos demos luz en nuestro camino. Un teatro que cobije a quienes aman el teatro para que éste se infiltre en la comunidad toda.

Por eso, con orgullo, damos la bienvenida a quienes participan en este festival y agradecemos a quienes trabajaron para que ellos vinieran.

FERNANDO CASTEJO VELASCO  
 RECTOR  
 Universidad Católica de Chile  
 Santiago, octubre de 1968.

PROGRAMA			
<p><b>Viernes 25 de octubre</b> 20,00 horas</p> <p><b>Sábado 26 de octubre</b> 19,30 horas</p> <p>21,00 horas</p> <p>22,15 horas</p> <p><b>Domingo 27 de octubre</b> 19,30 horas</p> <p>20,45 horas</p> <p><b>Lunes 28 de octubre</b> 20,00 horas</p> <p>20,45 horas</p> <p>22,00 horas</p> <p><b>Martes 29 de octubre</b> 20,00 horas</p> <p>21,00 horas</p> <p>22,15 horas</p>	<p><b>INAUGURACION</b> Grupo de Teatro de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile: "HISTORIAS PARA SER CONTADAS", de Osvaldo Dragón (argentino).</p> <p>Grupo de Teatro de la FEUC: "CEREMONIA PARA UN NEGRO ASESINADO", de Fernando Arrabal (español).</p> <p>Grupo de Teatro "Eureka": "UN CRIMEN EN MI PUEBLO", de Armando Meack (chileno).</p> <p>Grupo de Teatro "Ranchoazul", de la Universidad Católica de Valparaíso: "NUESTRA AMERICA", de Carlos Baker (chileno). No estrenada.</p> <p>"Escalera", Grupo de Teatro de la Construcción: "LA ESCALERA", de Bernardo Rojas (chileno).</p> <p>Teatro de la Universidad Austral de Valdivia (TEUA): "5.088.554", de Jorge Maldonado (colombiano). No estrenada.</p> <p>Grupo de Teatro de la Residencia Universitaria Cardenal Caro: "ESCENA PARA 4 PERSONAJES", de Eugenio Ionesco.</p> <p>Grupo de Teatro "Los Riles", de Coyhaique: "AISEN DE NIEVE Y SANGRE", de René Rojas (chileno). No estrenada.</p> <p>Grupo de Teatro de la Residencia Universitaria Cardenal Caro: "EL GENESIS FUE MAÑANA", de Jorge Diaz (chileno).</p> <p>Grupo de Teatro "Población Carrera", "LA NOCHE DEL SEIS DE DICIEMBRE", de Enrique Durán (chileno).</p> <p>Grupo de Teatro "Laboratorio Chile": "HISTORIAS DE UN HOMBRE SOLO", de Hugo Cáceres (chileno).</p> <p>Grupo de Teatro "Aleph": "HIP, HIP, UFAP", de Dalmiro Sónenz (argentino).</p>	<p><b>Miércoles 30 de octubre</b> 20,00 horas</p> <p>20,45 horas</p> <p>22,15 horas</p> <p>23,00 horas</p> <p><b>Jueves 31 de octubre</b> 20,00 horas</p> <p>22,15 horas</p> <p>22,30 horas</p> <p><b>Viernes 19 de noviembre</b> 20,00 horas</p> <p>20,50 horas</p> <p>22,15 horas</p> <p><b>Sábado 2 de noviembre</b> 18,30 horas</p> <p>20,30 horas</p> <p>21,15 horas</p>	<p>Grupo de Teatro "Gula": "TRES PARA UN PARAGUAS", de Miguel Litin (chileno).</p> <p>Grupo de Teatro "Gasca": "LA ESCALERA", de Bernardo Rojas (chileno).</p> <p>Grupo de Teatro "Los Copihues": "EL ARBOLITO DE LA VIRTUD", de Manuel Garrido (chileno).</p> <p>Teatro de Ensayo "Héctor Barreto", de Coquimbo: "EL SECRETO", de Enrique Gojardo V. (chileno).</p> <p>Grupo Teatral Campesino "Manuel Rodríguez", de Santiago Rural: "ANIMAS DE DIA CLARO", de Alejandro Slevking (chileno).</p> <p>Centro Universitario de Teatro de la Universidad Santa María de Valparaíso (CEUT): "A CUO FRIO", de Alvaro Medrini (chileno). No estrenada.</p> <p>Grupo de Teatro "Escalera": "HISTORIAS DE UN HOMBRE SOLO", de Hugo Cáceres (chileno).</p> <p>Grupo de Arte "Garfeco", de los FF. EE. de Coquimbo: "UNA MARIPOSA BLANCA", de Gabriela Kopeke (chileno).</p> <p>Taller de Teatro de la Universidad de Chile de Temuco: "LOS DE LA MESA DIEZ", de Osvaldo Dragón (argentino).</p> <p>Grupo de Teatro "C.U.T": "EL LIBERAL", de José Chestá (chileno).</p> <p>PRESENTACION DE UN CONJUNTO PROFESIONAL INVITADO</p> <p>ENTREGA DE PREMIOS</p> <p>ACTO DE CLAUSURA DEL CONCURSO DE TEATRO</p>

Programa del Festival de Teatro Universitario Obrero de la Universidad Católica, 1968. Fuente: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/59618>

la trascendencia de su destino, en la fuerza de su futuro. Y ello a pesar de que varios de estos grupos estaban asesorados por Promoción Popular . . . Como señalé anteriormente, no todos los conjuntos obreros, pero sí la mayoría, sufrieron este trauma. Los obreros del Laboratorio Chile y la CUT fueron la excepción (Echeverría 55).

En ese sentido, la distancia militante del TESILACH, reconocida en la elección de sus obras y también por el medio especialista (Mónica Echeverría), no significó un menor compromiso con el ensayo y la ejecución de la práctica teatral. El reconocimiento otorgado por Mónica Echeverría, y el mismo recuerdo de los integrantes sobre dicha instancia de festival, reflejan el compromiso y la calidad del trabajo artístico alcanzado por el TESILACH, más allá de su condición de grupo aficionado: “Incluso el Raúl Asín. con ese grupo, el TESILACH, participó en el Festival de Teatro Universitario Obrero de la Universidad Católica, y ganaron varios premios ahí, entre ellos mejor actor, mejor actor de reparto, y mejor obra y así...” (Entrevista Daniel Asín).

¿Cómo accedieron a los conocimientos necesarios para la ejecución escénica? Tal como se señaló en el apartado anterior, el TESILACH tuvo contacto con actores partícipes de la escena profesional de la época, principalmente mediante el Programa de Promoción Popular de Eduardo Frei Montalva. A pesar de que existen críticas a la visión paternalista de la política representada en la Promoción Popular (Salazar & Pinto), en lo concreto, este programa significó “por primera vez, vínculos formales entre el Estado y el movimiento de pobladores” (Mendizábal 321). Tal como lo indica el sociólogo Tomás Moulán, el proyecto demócratacristiano de Frei Montalva “se trataba de un reformismo avanzado, con un proyecto coherente y global” (222).

En ese sentido, mediante Promoción Popular pudieron acceder a la instrucción de actores de renombre de aquella época, como Regildo Castro, Rolando Olmedo y Jorge Díaz, este último “figura relevante de la dramaturgia chilena contemporánea” (Fernández 342). Como cuenta Manuel Pino: “Rolando Olmedo nos enseñó las cosas básicas del teatro, y como nosotros teníamos que sacarle partido a un personaje, porque es una cosa que no es fácil. Uno cree que es pararse no más y decir cuatro cosas. Bueno, hay todo un tema de proyección de la voz, de actuación, de expresión corporal, de expresión facial, etc.”.

Por otro lado, Patricio Pérez cuenta que con Regildo Castro entablaron una relación de amistad:

...con Regildo Castro nos hicimos amigos y él estuvo trabajando hartos años en el ITUCH, en el teatro que está ahí en Antonio Varas, y este nos llamaba, lo íbamos a buscar nosotros con Rafael., con el J. G., íbamos a tomar unos tragos al centro, donde llegaban todos los artistas. Entonces nos dejaban entradas que le daban a los artistas, nos guardaban unos vales para ir a los estrenos, entonces ahí nos íbamos a los camarines con él, nos presentaba a los artistas (Entrevista Patricio Pérez).

Como se refleja en la cita anterior, el vínculo con el teatro profesional se traduce en una transferencia clara de lo que Pierre Bourdieu (*Las reglas del arte*) entiende como capitales culturales y sociales: el primero (capital cultural) reflejado en las instancias de formación mediante promoción popular (capital cultural institucionalizado) y la entrega de boletos para asistir a funciones de teatro (capital cultural objetivado); el segundo (capital social) en la misma relación de amistad que los integrantes de TESILACH entablaron con Regildo Castro, y que les permitía el contacto con la escena teatral de la época.

En un sentido similar, R. A. (hermana de Raúl Asín) cuenta que su hermano tenía una relación de amistad con Jorge Díaz, que por esos años estaba montando la obra *Chumingo y el pirata de lata*: “Jorge Díaz fue compadre de él (Raúl Asín) . . . Y bueno, cuando ya la obra dejó de hacerse, le regalaron toda la utilería y la música de esa obra, y después, entonces, él la

montó con su gente” (Entrevista R. A.). Así, la relación de amistad (capital social) con Jorge Díaz se traduce también en un traspaso de la utilería necesaria para montar la obra con TESILACH (capital cultural objetivado).

Con todo, los vínculos con el teatro profesional se observan tanto a un nivel relacional como material, vehiculizándose a través de él la adquisición de distintos tipos de capitales, que, siguiendo a Bourdieu, le permitieron a TESILACH construir una trayectoria relativamente exitosa. En ese sentido, la institución estatal (Promoción Popular) cumple un rol fundamental en promover estos vínculos, aunque también había interés por parte de los mismos actores profesionales y universitarios por expandir los conocimientos escénicos: “Miembros desgajados de esos dos grupos, o salidos de sus escuelas, formaron grupos independientes o profesionales de estabilidad variable. Florecieron los ‘teatros de bolsillo’, y, en general, la actividad escénica de todo el país llegó a girar en alguna medida en torno a los teatros universitarios y de acuerdo con sus directrices” (Fernández 337).

Mirado desde el presente, resulta interesante el hecho de que en aquellos años la cultura era vista como un bien colectivo y que, con mayor o menor éxito, se intentaba socializar a todos los sectores de la población. Las reformas estructurales impulsadas en la dictadura militar (1973-1989) y continuadas en democracia impusieron un ethos radicalmente distinto a las políticas culturales, en donde se privilegian criterios de competencia y concursabilidad individual entre los agentes culturales (Peters).

Finalmente, retomando el rol de las instituciones en la promoción cultural de los años sesenta en Chile, los integrantes de TESILACH recuerdan haber participado en una gira al norte de Chile, organizada por la empresa estatal Ferrocarriles del Estado, que disponía por esos años con dos “vagones culturales”: “. . . nos hicieron un contacto con el Departamento Cultural de Ferrocarriles, y Ferrocarriles tenía dos vagones, dedicados exclusivamente para eso no más, para la difusión cultural” (Entrevista Manuel Pino); “. . . cuando fuimos al norte, íbamos en un coche dormitorio, exclusivo para nosotros, con baño, con toda la cosa, y el vagón cultural de ferrocarriles era nuestro comedor” (Entrevista Rafael Solorzano). Esta iniciativa fue retomada luego en el gobierno de Salvador Allende (1970-1973), acción denominada como el Tren Popular de la Cultura (Espinoza).

## Conclusiones

En el presente artículo, se propuso una revisión de la trayectoria del Conjunto de Teatro del Sindicato del Laboratorio Chile (TESILACH), organización que funcionó durante los años sesenta en Santiago. Desde una perspectiva de la sociología del arte y la historia oral, se entretrejieron los relatos con algunos documentos y revistas que dan cuenta de la existencia de dicha organización. La revisión de dicha experiencia permite proponer ciertas reflexiones en torno al teatro aficionado de la década de los sesenta en Chile.

Por un lado, es innegable que el teatro aficionado corresponde a un trabajo artístico. Aunque no se reciba remuneración alguna por su ejecución, el teatro aficionado tiene que lidiar igual o más precariamente que el teatro profesional con todas las acciones, labores y coordinaciones necesarias para la puesta en escena de una obra (Becker). En ese sentido, reconocer

dichas prácticas de acción y coordinación permite profundizar en el entramado profundo de la ejecución teatral aficionada, más allá de los nombres propios registrados en los anales del teatro universitario y profesional (Brignardello). Por eso la relación con las instituciones resulta una tarea gravitante para la construcción de las trayectorias teatrales de los conjuntos aficionados. En el caso del TESILACH, al tratarse de una organización de raigambre sindical, el vínculo con la empresa (Laboratorio Chile) resultó más que necesario, en tanto les permitía contar con tiempo y espacio para asistir a ensayos y presentaciones, manteniendo muchas veces el sueldo del día, o incluso recibiendo apoyo de la misma empresa para sus actividades. Cabe la pregunta sobre qué tan importante fue el hecho de que se tratara de una empresa del Estado, y que, según cuentan los entrevistados, las dirigencias sindicales y de la empresa tuvieran militancia democratacristiana. ¿Cómo se despliegan los teatros aficionados en otros espacios laborales? ¿Qué restricciones o licencias les permitían las empresas a sus trabajadores para la realización de actividades artísticas?

Dicha relación con las instituciones desborda el espacio de la empresa, y se sitúa también al nivel de las políticas estatales, en donde se destaca el Programa de Promoción Popular de Eduardo Frei Montalva. Más allá de sus logros y limitaciones, lo interesante de esta iniciativa es que buscaba socializar los distintos tipos de capitales culturales (en términos de Pierre Bourdieu) hacia los diferentes sectores de la población, llevando instancias de formación, realizadas por artistas profesionales, a las distintas organizaciones sociales (como sindicatos y juntas de vecinos) que se interesaron por desarrollar prácticas culturales (grupos de teatro y conjuntos folklóricos, entre otros). Esta socialización de los capitales culturales se distancia tanto de la lógica de competencia entre los agentes presente en la propia teoría de Bourdieu, así como también de las formas contemporáneas de política cultural en Chile.

La indagación aquí propuesta da cuenta de la existencia de grupos de teatro aficionado de características muy variadas: algunos más o menos militantes, provenientes de distintas organizaciones, como sindicatos, poblaciones, grupos católicos, sectores rurales, entre otras. En ese sentido, aunque pudiera existir una tributación por parte del teatro aficionado de los sesenta a las experiencias de teatro obrero de comienzos del siglo XX (Grez), particularmente desde las agrupaciones vinculadas a la izquierda (Teatro CUT, Teatro del Pueblo), lo cierto es que la escena teatral aficionada de mediados de siglo XX parece haber sido mucho más variopinta y diversificada que la de comienzos de siglo. Urge, por tanto, seguir recopilando la historia de estas experiencias, con el afán de construir un panorama claro y desde la voz propia del teatro aficionado.

Finalmente, la mayoría de las expresiones de teatro aficionado, universitario y profesional, fueron reprimidas abruptamente por el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, encabezado por Augusto Pinochet. Deliberadamente, la dictadura persiguió y censuró a los exponentes teatrales, principalmente a los vinculados al mundo popular y de izquierda. Lo anterior no solo acabó con las expresiones artísticas, sino que también con el interés y trabajo de recopilación histórica. Este año, cuando se cumplen 50 años del golpe, resulta más que urgente volver a visitar dichas experiencias, no tan solo por el interés archivístico, sino para comprender las formas en que la cultura y el arte eran socializados en aquel contexto, y los aprendizajes que de ahí se pueden extraer para la formulación contemporánea de políticas culturales.

## Obras citadas

- Antoine, Cristian. "Más allá de la acción cultural del Estado. Apuntes para una evolución de las políticas culturales en Chile". *Atenea* 511 (2015): 147-174. Recurso electrónico.
- Artés, Patricia. "Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: escenas internaciona- listas y antiimperialistas construyendo un nuevo mundo". *Kamchatka* 17 (2021): 361-385. Recurso electrónico.
- Becker, Howard. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". *Criterios* 19, 25-28 (1990): 20-42. Recurso electrónico.
- . *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México, DF: Grijalbo, 1995. Impreso.
- Brignardello, Javiera. "El Teatro del Pueblo en Chile: una experiencia de organización popular". *Revista Artescena* 6 (2018): 10-32. Recurso electrónico.
- Deves, Eduardo y Ximena Cruzat. *Luis Emilio Recabarren. Escritos de Prensa*. Santiago: Ariadna ediciones, 2015. Recurso electrónico.
- Echeverría, Mónica. "El festival de teatro universitario-obrero". *Revista Mensaje* 18.176 (1969): 54-56. Recurso electrónico.
- Espinoza, Carolina. "El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos". *Kamchatka* 17 (2021): 93-116. Recurso electrónico.
- Fauré, Daniel. "'No son nadie, no hacen más que estar, poblar un pequeño pedazo de tierra, que es tierra de nadie". Teoría de la marginalidad, promoción popular y sectores urbano-populares durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva (Chile, 1964-1970)". *Revista Cuaderno de Trabajo Social* 16.1 (2021): 133-156. Recurso electrónico.
- Federici, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2018. Recurso electrónico.
- Fernández, Teodosio. "Apuntes para una historia del teatro chileno: Los teatros universitarios (1941-1973)". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 5 (1976): 331-348. Recurso electrónico.
- Fraser, Ronald. "La Historia Oral como historia desde abajo". *AYER. Revista de Historia Contemporánea* 12.4 (1993): 79-92. Recurso electrónico.
- Fuentealba, Nicole. "Paternalismo industrial en Chile: una recopilación historiográfica". *Revista Tiempo Histórico* 11.21 (2020): 77-100. Recurso electrónico.
- Grez, Sergio. "¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927". *Estudios Avanzados* 15 (2011): 9-29. Recurso electrónico.
- Guajardo, Guillermo. "Capítulo X. Las empresas públicas chilenas: una historia de diversidad, crisis y continuidad, 1811-2010". *Historia política de Chile, 1810-2010* (Tomo III. Problemas económicos). Ed. Andrés Estefane y Claudio Robles. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2018. 315-344. Impreso.
- Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. Impreso.
- Marx, Karl. "Manuscritos económico-filosóficos". *Marx y su concepto de hombre*. Ed. Eric Fromm. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962. 95-201. Impreso.
- Mendizábal, María. *El impacto del programa de Promoción Popular en la radicalización y po- litización de la demanda por la vivienda (1964-1973)*. Tesis doctoral. Universidad de Chile, Chile, 2018. Recurso electrónico.

- Moulian, Tomás. *Fracturas. De Pedro Aguirre Cerda a Salvador Allende (1938-1973)*. Santiago: Ediciones LOM, 2006. Impreso.
- Noguera, Héctor. "Visión del teatro aficionado". *Apuntes* 84 (1978): 14-23. Recurso electrónico.
- Peters, Tomás. *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Santiago: Metales Pesados, 2020. Impreso.
- Piña, Juan. "Tiempo de revisiones. 40 años de teatro universitario". *Mensaje* 299 (1981): 285-286. Recurso electrónico.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglo XVI-XX*. Santiago: Lom Ediciones, 2006. Impreso.
- Prins, Gwyn. "Historia Oral". *Historia y Fuente Oral* 9 (1993): 21-43. Recurso electrónico.
- Quitral, Máximo y Daniela Wallffiguer. "El surgimiento del teatro comprometido chileno. Una reconstrucción histórica de sus orígenes (1960-1970)". *Encuentros Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico* Extra 1 (2021): 11-24. Recurso electrónico.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago: LOM Ediciones, 2012. Recurso electrónico.
- Vekemans, Rogers y Ramón Venegas. "Marginalidad y promoción popular". *Revista Mensaje* 15.149 (1996): 218-222. Recurso electrónico.
- Vera-Pinto, Iván. *Luis Emilio Recabarren: teatro y desdicha obrera*. Chile: Subterranis impresiones, 2018. Recurso electrónico.
- Wallerstein, Immanuel. *Abrir las Ciencias Sociales. Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales*. México, D.F.: Siglo XXI editores, 2006. Impreso.
- Wallffiguer, Daniela. "El teatro chileno comprometido con la educación popular. Una alianza estratégica entre estudiantes, trabajadores y la Central Única de Trabajadores 1963-1969". *Enfoques Educativos* 15.1 (2018): 91-105. Recurso electrónico.