

## ¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927<sup>1</sup>

### *Anarchist theatre or worker's theatre? Chile, 1895-1927*

Sergio Grez Toso

ARTÍCULOS

**RESUMEN:** este artículo está consagrado a evaluar la magnitud de la dramaturgia anarquista en Chile hacia fines del siglo XIX y durante el primer cuarto del siglo XX. Para cumplir con este objetivo, Sergio Grez se basa en el conocimiento historiográfico acumulado sobre la corriente ácrata de este país, en fuentes primarias y en los estudios de varios autores sobre el teatro chileno en general y anarquista en particular. Las afirmaciones de estos ensayistas son sometidas a crítica en contrapunto con las evidencias recogidas en las fuentes de época, incluyendo las citadas en las obras consultadas, a fin de despejar la incógnita planteada en el título de este texto. La principal conclusión del recorrido realizado por algunas obras teatrales producidas desde y para el movimiento obrero en Chile entre 1897 y 1927, es la existencia de un corpus teatral más bien libertario u obrero (en un sentido amplio) que anarquista propiamente tal, siendo la producción específica de esta última vertiente muy escasa. No obstante lo anterior, estima Sergio Grez, existió durante esos años una actividad teatral ácrata puesto que ella incluía la representación de numerosas obras de autores que sin ser anarquistas tenían contenidos y mensajes compartidos por demócratas, socialistas y ácratas.

**PALABRAS CLAVE:** teatro obrero, teatro popular, teatro anarquista, dramaturgia anarquista, resistencia cultural.

---

1 Artículo elaborado en el marco del Proyecto FONDECYT N° 1070128.

**ABSTRACT:** this article is concerned with evaluating the importance of anarchist dramaturgy in Chile towards the end of the 19<sup>th</sup> century and during the first quarter of the 20<sup>th</sup> century. In order to achieve this objective, Sergio Grez uses all available historical sources about the anarchist school of thought of this country, both primary sources and studies by various authors about Chilean anarchist theatre and Chilean theatre in general. The assertions of these writers are analysed in the light of new evidence collected from original sources of the period involved, including those cited in the works consulted with the objective of answering the question posed in the title of this text. The main conclusion of the study of plays produced by and for the labour movement in Chile between 1897 and 1927 is that the collection of theatrical works is rather more libertarian or worker's theatre (in its broadest sense) than strictly anarchist, with specifically anarchist theatre being very rare. Nevertheless, Sergio Grez states that an anarchist theatre did exist during this period and it included the production of numerous works which were written by authors who were not anarchists but whose content and messages were shared by democrats, socialists and anarchists.

**KEY WORDS:** worker's theatre, popular theatre, anarchist theatre, anarchist dramaturgy, cultural resistance.

## Introducción

El surgimiento del artefacto político cultural denominado teatro obrero fue el resultado de varios procesos históricos, que confluyeron en los primeros años del siglo XX, dando origen a diversas expresiones de lo que puede conceptualizarse como "resistencia cultural" de los sectores populares. Estos procesos no solo guardan relación con la conformación de un corpus de obras teatrales de crítica social y su difusión a un nivel más o menos masivo durante las primeras décadas del siglo XX, sino también con la eclosión de otras manifestaciones (políticas, sindicales, etc.) de diversas corrientes de redención social y, de manera más general, con el desarrollo del capitalismo en Chile, la modernización de la sociedad y el desarrollo del movimiento obrero y popular.

En este trabajo nos proponemos evaluar la magnitud de la dramaturgia anarquista en Chile hacia fines del siglo XIX y durante el primer cuarto del siglo XX. Para ello, nos basaremos en el conocimiento historiográfico acumulado sobre la corriente ácrata de este país, en fuentes primarias y en los estudios de varios autores sobre el teatro chileno en general y anarquista en particular. Las afirmaciones

de estos ensayistas serán sometidas a crítica en contrapunto con las evidencias recogidas en las fuentes de época, incluyendo las citadas en sus obras a fin de intentar despejar la incógnita planteada en el título de este texto.

El contexto general: transición laboral, transición en las formas de lucha y mutaciones ideológicas en el movimiento popular.

El paso de un modo de producción colonial al modo de producción capitalista, esto es, el sistema económico en el que la plusvalía se realiza en capital generándose un ciclo de inversión reproductiva, se consumó en Chile en la segunda mitad del siglo XIX. Desde la década de 1860 se insinuó un tímido proceso de industrialización que cobró mayores bríos a partir de la década de 1880, coincidiendo con la expansión territorial del Estado nacional chileno hacia el norte salitrero (las provincias de Tarapacá y Antofagasta arrebatadas a Perú y Bolivia, respectivamente, en la Guerra del Pacífico) y hacia el sur (la conquista militar de las tierras mapuches de la Araucanía), que agregaron considerables fuerzas productivas a la economía del país (Salazar, 2009; Ortega, 2005; Grez, 2007: 71-79 y 109-125; Pinto Rodríguez, 2001).

El tránsito del modo de producción colonial o precapitalista al capitalismo industrial no solo ocasionó importantes mutaciones en la forma de producir, sino también en la estructura social del país, en la política, en la cultura y, muy particularmente, desde el ángulo que nos interesa en este estudio, en el movimiento organizado de los sectores populares.

La estructura de clases sufrió modificaciones importantes a partir del último tercio del siglo XIX. La industrialización provocó el nacimiento de la burguesía fabril que muy prontamente terminó fusionándose con los descendientes de la vieja aristocracia colonial (esencialmente terratenientes y grandes comerciantes), metamorfoseándose con ellos para conformar finalmente una oligarquía burguesa en la que se integraron todas las facciones de la clase dominante. Hacia comienzos del siglo XX ese proceso ya estaba consolidado.

En el otro extremo de la pirámide social, la proletarianización provocó la transformación gradual del viejo peonaje de raíz colonial en proletariado o clase obrera moderna. Muchos trabajadores perdieron sus modestos medios de producción (tierras, talleres artesanales, pequeños comercios), viéndose obligados a subsistir únicamente de la venta de su fuerza de trabajo a cambio de un salario. Desde entonces, las relaciones entre patrones y trabajadores quedaron desprovistas de los viejos lazos personales, institucionales, consuetudinarios o abiertamente coercitivos propios del modo de producción colonial o de

los modos de producción precapitalistas, instalándose en su lugar el frío e impersonal vínculo del mecanismo monetario. Esto acarrió, en muchos casos, una mayor transitoriedad ocupacional ya que los obreros no quedaban amarrados a una empresa o faena como sí lo habían estado –y lo seguirían estando– muchos campesinos “atados a la tierra” y a un patrón, mientras no se decidieran echar a rodar tierras. El distanciamiento físico, vivencial y psicológico entre las clases sociales se acentuó y las contradicciones sociales aparecieron más nítidas. La mecanización y la división del trabajo, características de la industria, despojaron a muchos trabajadores de sus habilidades y destrezas personales tradicionales (ese fue el caso de numerosos artesanos). El trabajo se hizo más pesado por ser más repetitivo, monótono y reglamentado y, al mismo tiempo, menos creativo. Los trabajadores se resistieron y tardaron mucho tiempo en ser disciplinados conforme a las necesidades de la nueva economía. El nomadismo laboral, la práctica del pequeño comercio ambulante, la tenencia de algún modestísimo taller artesanal, la emigración a otras zonas del país y al extranjero, e incluso la delincuencia y el bandidismo, fueron algunas de las actividades desarrolladas para evitar la proletarización. Pero este proceso era ineluctable porque correspondía al desarrollo de un modo de producción –el capitalista– mucho más avanzado y dinámico que el de tipo colonial y señorial que había caracterizado a la economía chilena hasta mediados del siglo XIX. El último acto de la proletarización se produjo cuando los trabajadores intuyeron o comprendieron esta realidad, se resignaron (al menos transitoriamente), asumieron su nueva condición (la de proletarios asalariados) como permanente y descubrieron la fuerza que les daba el número y, poco después, la que podían tener mediante la organización. De esta toma de conciencia nació el moderno movimiento obrero (Salazar, 1985; Pinto Vallejos, 1998; Grez, 2007).

Pero el movimiento obrero no surgió de la nada ni en un desierto de organización social. Antes de que llegara a tener sus características clásicas (organizaciones sindicales, ideologías de redención social y partidos políticos obreros), existió otro movimiento –popular– del cual el movimiento obrero se nutrió y fue su heredero crítico y rupturista. Desde mediados del siglo XIX la elite de los sectores populares urbanos (artesanos y obreros calificados) había desarrollado un movimiento basado en las ideas de la cooperación entre los trabajadores para ayudarse mutuamente y, de esa manera, hacer realidad un proyecto de “regeneración del pueblo”, que buscaba el mejoramiento económico, social, cultural, moral y político de los sectores populares. La forma privilegiada de organización que adoptó dicho movi-

miento fue el mutualismo (para hacer frente a desgraciadas situaciones de la condición popular), pero también puso mucho énfasis en el impulso de variadas iniciativas que apuntaban a la educación, recreación, el ahorro, la probidad y la moralización de los trabajadores. Así surgieron –a partir de la década de 1860– numerosas cooperativas, cajas de ahorro, escuelas de artesanos, sociedades filarmónicas de obreros, logias de temperancia y otras organizaciones en las que se encarnaba el proyecto de regeneración popular en base a un ideario político de corte “liberal popular”, una lectura plebeya del liberalismo difundido por las elites burguesas. Este movimiento popular era reformista y liberal. Aunque no se proponía levantar reivindicaciones del trabajo frente al capital, en los hechos no fue ajeno al impulso de ciertas demandas sociales –como la exigencia de protección para la industria nacional, afectada por la competencia de productos manufacturados importados del extranjero, y la abolición del servicio militar en la Guardia Nacional–. Su liberalismo *sui generis* estuvo muy marcado por la condición social (popular) de sus integrantes, que compartían con las elites liberal burguesas algunos grandes principios y proyectos como la laicización del Estado y de la sociedad, la ampliación de las libertades públicas, la fe en el progreso y la ciencia, pero se distanciaban de ellas al exigir proteccionismo para las manufacturas nacionales y abolición del servicio en las Guardias Cívicas. La corriente liberal popular, que era la expresión política del movimiento de la “regeneración del pueblo”, terminó rompiendo con el “liberalismo de frac y corbata” para conformar una expresión política propia. El principal resultado de este proceso fue el Partido Democrático fundado en 1887 (Grez, 2007).

El desarrollo del capitalismo y de sus contradicciones empezó a cambiar el panorama hacia fines del siglo XIX. Las luchas sociales, especialmente las huelgas obreras, se multiplicaron vertiginosamente desde la década de 1880. Una identidad más claramente clasista comenzó a conformarse entre grandes conglomerados de trabajadores. La mutación del peonaje en clase obrera se aceleró. No obstante, durante varios lustros (*grosso modo* entre 1880 y los primeros años del siglo XX), en las luchas sociales persistieron los motines inorgánicos del peonaje en vías de proletarización, a la par que se desarrollaban huelgas organizadas propias de un movimiento obrero moderno. Simultáneamente, se producían movimientos en los que la mezcla de lo viejo (como la espontaneidad, la carencia de organización y la violencia ciega) y lo nuevo (la expresión clara de reivindicaciones y las tentativas de diálogo con patrones y autoridades) expresaban la transición en curso. El ejemplo más claro y masivo de esta situación

transicional se produjo durante la huelga general de julio de 1890 –la primera de la historia de Chile– en Tarapacá, Antofagasta y la conurbación de Valparaíso y Viña del Mar. En los años que rodearon el cambio de siglo la mutación del motín inorgánico a la huelga obrera organizada se precipitó. Poco a poco fueron desapareciendo las explosiones de ira peonal sin programa, organización, ni líderes conocidos, y en su reemplazo se generalizó la huelga obrera apoyada, cada vez más frecuentemente, en organizaciones de carácter permanente (sociedades de resistencia, mancomunales y sindicatos), con pliegos reivindicativos claramente formulados y con estrategias que incluían el diálogo y la negociación con patrones y autoridades (Grez, 2000: 23-54 y 85-151).

Al mismo tiempo, se produjeron importantes cambios ideológicos y políticos en el mundo de los trabajadores. Hacia fines del siglo XIX, especialmente durante el último decenio, surgieron y se desarrollaron discursos más radicales que tendían a sobrepasar y romper los postulados moderados del liberalismo popular. Las ideas socialistas y anarquistas cobraron más fuerza después del ingreso del Partido Democrático a la Alianza Liberal en 1896, que marcó el inicio de la cooptación de esta organización por el sistema parlamentarista. El descontento que generó en la militancia más radicalizada del Partido Democrático y en algunos sectores del movimiento popular, la participación cada vez más decidida de la dirigencia demócrata en alianzas sin principios (solo por cupos y cuotas de poder) con los partidos burgueses, fue uno de los factores que más pesó en la conformación de los primeros núcleos anarquistas y socialistas en los últimos años de la centuria decimonónica.

## El surgimiento de la corriente anarquista en Chile y sus primeras iniciativas culturales

Poco después de la guerra civil de 1891 se había realizado una tentativa pionera por desarrollar un primer núcleo ácrata en Valparaíso. Aunque esa iniciativa no prosperó, algunos años más tarde tres jóvenes trabajadores, Alejandro Escobar y Carvallo, Luis Olea y Magno Espinoza, luego del fracaso de una efímera “Unión Socialista”, creada en conjunto con algunos disidentes del Partido Democrático y trabajadores que se encontraban a la búsqueda de expresiones políticas más radicales y clasistas, que sobrepasaran los estrechos márgenes de la ideología liberal, fundaron en marzo de 1898 en Santiago el “semanario de Sociología, Ciencias, Arte, Filosofía, Va-

riedades y Actualidad”, *La Tromba*. Rápidamente este núcleo superó su eclecticismo inicial y asumió posiciones decididamente ácratas, manifestándose a través de una nueva publicación, *El Rebelde*, que comenzó a aparecer a fines de ese mismo año. Ese fue el punto de partida definitivo de la corriente anarquista en Chile (Grez, 2007 b: 25-48).

Las posiciones ácratas representaban una ruptura radical no solo con el liberalismo de las elites sino también con los postulados del liberalismo popular y las posiciones del Partido Democrático, tanto por los objetivos proclamados –la destrucción y abolición inmediata del Estado y su reemplazo por la Anarquía o Comunismo Libertario– sino también por los métodos radicales propuestos para su realización, que no excluían el uso de la violencia revolucionaria.

El pequeño grupo iniciador de la corriente anarquista chilena se desarrolló promisoriamente en Santiago y Valparaíso entre 1898 y 1903, y luego se expandió hacia otros puntos del país –como las regiones del salitre y del carbón– en base a un esforzado trabajo de sus militantes. Los ácratas impulsaron huelgas, editaron periódicos, libros y folletos, fundaron sociedades de resistencia, ateneos obreros y otros organismos destinados a difundir sus principios y propuestas de lucha y cambio social. Los libertarios polemizaron y disputaron a demócratas y socialistas la hegemonía en el movimiento obrero y popular (Grez, 2007 b). Sin embargo, sus esfuerzos no se limitaron al plano estrictamente político, entre otras razones porque la concepción ácrata de la política era muy distinta a la de sus competidores. Los anarquistas rechazaban de plano la política institucional, los partidos y la participación en las instituciones representativas del Estado, propiciando en cambio la “acción directa” de los trabajadores, sin intermediarios ni representantes, a no ser los que ellos mismos designaran, pero sujetos al control de las bases y revocables en todo momento. Los ácratas entendían que la realización de su proyecto de sociedad implicaba, además del impulso de las luchas sociales de los trabajadores y de la lucha en el plano de las ideas políticas, la instalación de dispositivos de resistencia cultural, elementos de un contradiscurso capaz de disputar la hegemonía o sentido común que la ideología dominante (burguesa) ejercía sobre las masas. Por ello, desde muy temprano impulsaron iniciativas destinadas a combatir la ideología burguesa en el plano de la cultura. En 1899 los anarcos fundaron en Santiago el Ateneo Obrero –especie de centro de ilustración popular– y el periódico *La Campaña*, autodefinido como “publicación quincenal de arte y propaganda social”. Al año siguiente los libertarios reeditaron (como segunda época) –en unión

con personas de distintas sensibilidades socialistas— el semanario *La Antorcha* y crearon el Ateneo de la Juventud, que reunió a jóvenes de clase media cuyas preocupaciones estéticas y sociales los llevaron a vincularse con el anarquismo o, al menos, genéricamente con posturas críticas respecto del orden social imperante. Luego vendrían numerosas empresas de este tipo en esas y otras ciudades (Grez, 2007 b: 49-54).

Mediante estas iniciativas los anarquistas apuntaban a crear una zona de contestación social que, si bien no se reducía a su militancia y área de influencia directa (porque en ella confluían personas de distintas sensibilidades tras un común denominador de crítica social), encontraba en la doctrina libertaria importantes elementos críticos, a la vez que les servía como base cultural para su expansión en diferentes sectores de la sociedad chilena. A través del impulso de actividades culturales muy variadas (poesía, prosa, música, teatro, debates sobre temas literarios, artísticos, sociales y políticos) los ácratas buscaron contestar la hegemonía ideológica de la burguesía y trataron de instalar dispositivos discursivos contestatarios. También intentaron generar una “forma de vida”, apoyados en comunidades militantes como las “colonias tolstoyanas” que se constituyeron en Santiago en los primeros años del siglo XX y mediante otras acciones —como los paseos campestres y variadas actividades de tipo cultural— con fuerte contenido emotivo y gran potencialidad para generar identidad (Grez, 2007 b: 69 y 181-197). La “resistencia cultural” generada por los anarquistas chilenos se expresaba, como sostiene Sergio Pereira:

[...] por medio de las prácticas simbólicas que remiten a realidades con sentido y alcance diferentes al que le reconoce el discurso oficial. Su estrategia consiste en diseñar y difundir un modelo alternativo que asegure la cohesión e integración sociales a través de la relectura de las ideas, valores, principios, costumbres, lenguaje, visiones de mundo y morales que las élites han propuesto como el único repertorio válido (Pereira, 2009).

## La dramaturgia

Una de estas experiencias habría sido la dramaturgia, insertada dentro de cierta tradición que el movimiento popular había empezado a construir algunos años antes de que surgiera en Chile la corriente ácrata. Ello como una expresión de la cultura popular que



–siguiendo a García Canclini– podría definirse como “las prácticas y formas de pensamiento que los sectores populares crean para sí mismos, para concebir y manifestar su realidad, su lugar subordinado en la producción, la circulación y el consumo” (García Canclini, 1982: 48). Por eso, las primeras obras presentadas por el teatro obrero y popular, en particular las del norte salitrero, fueron –como señala Pedro Bravo Elizondo– “obras burguesas” como *Flor de un día*, para luego dar cabida a otras que tenían como referente a la clase a la cual representaban, manifestándose también en el traspaso de las reglas de la cultura oficial dominante a la producción de estas experiencias precursoras del teatro popular. Pero, nos precisa este autor, el contenido fue distinto en la mayoría de los casos porque:

La nueva sociedad que vislumbraban socialistas y anarquistas requería la destrucción del viejo orden y ello se comentaba dramáticamente y mediante otras formas artísticas, en las veladas organizadas por los obreros en los sábados rojos nortinos de comienzos de siglo (Bravo Elizondo, 1986: 11).

De este modo, el valor cultural del teatro obrero residía generalmente en su público –familiares, amigos y simpatizantes de los impulsores– quienes inscribían los dramas en un sistema diferente a los de las clases dominante (Bravo Elizondo: 1986: 13). También era importante el espacio en que se representaban las obras dramáticas (generalmente en locales sindicales y de otras organizaciones sociales) y el contexto (veladas culturales realizadas por asociaciones obreras bajo influencia anarquista). Todo ello creaba un ambiente favorable para la difusión de los postulados libertarios, independientemente de si el contenido de las obras dramáticas representadas correspondía o no a cierta ortodoxia ácrata. Una información entregada por el periódico anarquista *La Batalla*, en agosto de 1913, sobre una “velada filo-dramática” realizada en Valparaíso por un grupo de apoyo a ese periódico ilustra bien este fenómeno:

En el Salón Teatro de la Unión del Personal de Tranvías Eléctricos de este puerto, se llevó a efecto la velada Filodramática que se había postergado para el 19 de julio por el cuadro de la Agrupación ‘La Batalla’.

Todos los números del programa que estaban anunciados, se presentaron con bastante corrección y buen sentido; aparte del Drama, los números desarrollados estuvieron muy buenos, como especialmente la declamación y disertación del compañero poeta J. D. Gómez Rojas y el número que declamó la pequeña de cinco años Olga Dalila Oyarzún, un fragmento del poema ‘¿Dónde

está Dios?’, fue muy aplaudida y admirada esta futura compañera.

El drama social en un acto ‘Fin de Fiesta’ fue muy bien presentado, tanto por las decoraciones de la escena, como por la corrección de los protagonistas, que por ser primera vez que se presentaron en las tablas, lo hicieron perfectamente, supieron conquistarse el aprecio del auditorio, que no cabía, pues se hizo estrecho el local, y por esta razón tuvieron muchos que marcharse sin ver ni oír dicha velada (“Acción social. Chile. Valparaíso. Una velada filo-dramática”, La Batalla, Santiago, primera quincena de agosto de 1913).

Dada la radicalidad de los planteamientos ácratas, la dramaturgia surgida de esta corriente debía acentuar los elementos de crítica social que de alguna manera ya estaban presentes en las primeras iniciativas del teatro obrero. En un artículo publicado a comienzos de 1921 en la revista *Claridad* de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH), el famoso dramaturgo Antonio Acevedo Hernández, que mantuvo cierta cercanía con la corriente anarquista en sus años mozos, sostenía que el “teatro obrero o ácrata” (que para él eran sinónimos) había nacido:

[...] de la necesidad de exponer hechos injustos que reclaman la sanción humana, hechos infames como la explotación del hombre por el hombre, o la mistificación de las ideas reaccionarias que siempre ocultan la verdad en provecho de bajos intereses (Acevedo Hernández, 1921: 6)<sup>2</sup>.

Pero como estos objetivos eran compartidos tanto por socialistas como por anarquistas y no pocos militantes demócratas, la detección de un teatro específicamente ácrata durante las tres primeras décadas del siglo XX (período de mayor influencia del anarquismo en Chile) resulta una tarea azarosa si nos remitimos exclusivamente al contenido de esas obras dramáticas. Si entendemos por teatro específicamente ácrata aquel en que los contenidos y mensajes son los

---

2 Los autores mencionados por Acevedo Hernández como representantes del “teatro ácrata” o “teatro obrero” en Chile son Armando Moock, Garrido Merino, Shanty (seudónimo de Guillermo Bianchi), Víctor Domingo Silva y Nicolás Aguirre Bretón (Bravo Elizondo, 1986: 84, 85 y 138). Habría que precisar que ninguno de ellos era anarquista.

propios de la corriente anarquista, percibiéndose rasgos que denotan la diferencia con otras corrientes como, por ejemplo, la socialista, parece más pertinente referirse a un “teatro ácrata” o a una “dramaturgia anarquista” solo cuando los temas, símbolos y definición política de sus autores son clara e inequívocamente anarquistas, puesto que el contenido “libertario” (en términos genéricos) era, en verdad, el patrimonio común de todo el movimiento obrero.

Por ello, siendo estrictos, es necesario reconocer la extrema escasez de obras teatrales propiamente ácratas en los últimos años del siglo XIX y durante las primeras tres décadas del siglo XX en Chile. Si se examinan detalladamente los contenidos discursivos, la simbología y mensajes sociales, culturales y políticos de gran parte de las obras consideradas como “dramaturgia anarquista”, se concluirá que ellas no eran tales sino, simplemente, “teatro obrero”, “teatro revolucionario” o de redención social. La crítica y denuncia del régimen capitalista, de la explotación del hombre por el hombre, las desigualdades sociales, la opresión de la mujer, el militarismo, el carácter de clase del Estado y de sus instituciones (entre otros temas) no eran monopolio exclusivo de los anarquistas. Los socialistas, e incluso muchos demócratas, podían ser tan fervorosos como los ácratas en la crítica de estos males sociales. Lo propiamente anarquista eran planteamientos tales como la abolición inmediata del Estado y su sustitución por la organización de los productores, el rechazo a los partidos políticos y a todo tipo de intermediarios o “representantes” del pueblo, la irreligiosidad (no solo el anticlericalismo) y la “acción directa”, entre otros puntos. Pero hasta la irreligiosidad era un valor que también formaba parte del ideario socialista. De lo que se desprende inequívocamente que una serie de obras teatrales que han sido consideradas como parte de la “dramaturgia anarquista”, en realidad eran creaciones de personas de otras sensibilidades políticas que actuaban junto a (o en competencia con) los anarquistas en el seno del movimiento obrero. A ello hay que agregar la presencia de mensajes que si bien podían ser aceptados por los ácratas, también eran parte del acervo ideológico y cultural de otras corrientes presentes en el movimiento de los trabajadores.

Así, por ejemplo, al descubrir los nombres de los autores y analizar los contenidos de siete obras teatrales escritas entre 1895 y 1927, presentadas en una compilación sobre la dramaturgia anarquista en Chile, se concluirá irrefutablemente que solo dos de ellas fueron producidas por autores de orientación anarquista (Pereira, 2005).

Suprema Lex, “Drama de actualidad, en dos actos y tres cuadros”, de Rufino Rosas, publicada en 1895, recrea la vida de un

obrero salitrero que encabeza la preparación de una huelga en su lugar de trabajo, su enfrentamiento con el administrador de la oficina salitrera y las tentativas de este último para seducir a su mujer. No hay en esta obra ningún elemento que pudiera catalogarse como específicamente ácrata. Solo encontramos denuncias de la explotación capitalista y de los abusos de sus agentes. Su autor, Rufino Rosas, no era anarquista. Militó junto a Luis Emilio Recabarren en el Partido Obrero Socialista (POS) y luego en el Partido Comunista de Chile (PCCh) del cual fue delegado –a fines de la década de 1920– ante la Internacional Comunista. Es probable que hacia 1895 haya pertenecido al Partido Democrático (Ulianova y Riquelme, 2005, tomo I: 293 y 311). Su obra está dedicada a Salvador Barra Woll, quien primero fue balmacedista, luego militante del POS y, finalmente del PCCh (Grez, 2007 b: 14; De Ramón, 1999, vol. I.: 194).

Flores Rojas (1912) y Los Vampiros (1912), del español Nicolás Aguirre Bretón, tampoco son portadoras de discursos de contenido anarquista sino, simplemente, socialista, de denuncia de las ruindades del sistema capitalista. Ello de acuerdo con la militancia de Aguirre Bretón que, como es sabido, no fue ácrata sino uno de los fundadores del POS en Iquique y redactor del periódico de ese partido, *El Despertar de los Trabajadores*, en cuyas prensas se imprimieron estas obras teatrales. Junto a Recabarren, integraba el grupo teatral “Arte y Revolución” que el POS creó en Iquique. Algunos años más tarde emigró a Ecuador, donde fue masón y periodista (Correa, 2000: 63-64, 69, 74-93, 96-99, 118-120, 125-126 y 159-165).

Los Vampiros, por ejemplo, exhibe algunos rasgos en los que se han basado Pereira y otros autores para clasificarla como una obra de teatro ácrata. En esta pieza de un solo acto se representa la historia de Julián, un joven obrero, inventor de una máquina extractora de alcohol de uso industrial. Don Federico, un capitalista que está al tanto de su trabajo, lo presiona para formar una sociedad industrial. Ante la negativa de Julián, el burgués urde un plan para quedarse con la máquina y denuncia a Julián como terrorista, con la complicidad del prior del convento de los Jesuitas. El juez, a las órdenes del religioso, encarcela a Julián, pero este huye de la prisión y encabeza una insurrección popular, muriendo en la acción. Finalmente, Juan, su compañero de trabajo y futuro cuñado, asesina al capitalista. Los Vampiros reúne una serie de tópicos del discurso y la cultura de las corrientes más radicales del movimiento obrero de la época: rechazo del sistema capitalista, fe en el progreso y en la razón encarnada en la ciencia y en la tecnología, anticlericalismo o, incluso, irreligiosidad, afirmación de la lucha de clases como instrumento revoluciona-

rio por excelencia que permitirá avanzar al estadio más avanzado de la historia, utilización, si es necesaria, de la violencia para lograr la emancipación (Hurtado, 1997: 161-165). Pero como bien observa la investigadora del teatro chileno e hispanoamericano María de la Luz Hurtado, en esta obra “aunque el discurso antiiglesia y antireligión es violento, el ideario revolucionario recontextualiza las imágenes plenas de contenido simbólico del cristianismo y de su redención a través del sacrificio” (Hurtado, 1997: 165). Solo unas rayas rojas y negras marcadas en tinta china por el protagonista principal de este drama evocan –según la óptica analítica de algunos estudiosos– la utopía ácrata (Pradenas, 2006: 239). Estos elementos parecen insuficientes para definir a *Los Vampiros* como obra dramática anarquista, siendo más acertada la interpretación de Hurtado al definir el pasaje de las rayas rojas y negras como “un excelente ejemplo de la estética del realismo socialista” (Hurtado, 1997: 163) lo que –como ya hemos sostenido– se condice plenamente con la filiación ideológica y la militancia partidaria de Aguirre Bretón, que el mismo año en que escribió esta obra se contó entre los fundadores del POS (Lafferte, 1971: 83).

*Un hombre* (1913) y *El Sábado* (1923) del dramaturgo y cineasta Adolfo Urzúa Rosas, son obras de crítica social pero que en nada se acercan al discurso propiamente anarquista. Ni tampoco al socialista. El primero se refiere al bandolerismo en la zona central del país y el segundo a algunos dramas sociales como el alcoholismo en un conventillo de la ciudad. Ni su autor ni el mensaje pueden ser considerados ácratas.

Solo *Los Cuervos* (1921) de Armando Triviño, y *Los Grilletes* (1927) de Alfred Aaron, contienen discursos incontestablemente ácratas, de acuerdo con la opción ideológica de sus autores, especialmente Triviño, que fue un conocido dirigente de la rama chilena de la Industrial Workers of the World (IWW). Aunque *Los Cuervos* se desarrolla en “la campiña chilena”, donde un anciano campesino defiende a su hija del acoso erótico del patrón del fundo y del enrolamiento forzado en el ejército a su único hijo varón, sustento económico de la familia, su mensaje anarquista es prístino. Junto con exponer los tópicos antimilitaristas, se evoca largamente la matanza de la escuela Santa María de Iquique y se reproduce in extenso la canción referida a esos sucesos “Canto a la pampa” (o “Canto de venganza”) del poeta ácrata Francisco Pezoa (Triviño, sin fecha)<sup>3</sup>.

---

3 Esta obra está reproducida íntegramente en Pereira (2005: 241-267).

La historia de Los Grilletes ocurre en un tribunal de justicia donde se lleva a cabo un proceso contra un líder campesino, acusado de intentar apropiarse de las tierras de un poderoso latifundista. El protagonista es condenado a muerte, pero horas antes de ejecutarse la sentencia es liberado por su mujer, ejecuta al juez y encierra al cura en el calabozo, en represalia por haber querido convertirlo usando argumentos falaces. Además del contenido anticlerical y antirreligioso, el autor de esta obra proclamó en el prólogo que su propósito era “dar a conocer en parte siquiera aquellos mártires del Ideal Anarquista”, refiriéndose enseguida a “las víctimas de los Gobiernos vandálicos basados en la fuerza bruta, y perseguidor del Pensamiento Libertario”<sup>4</sup>.

La exigua producción teatral anarquista ha llevado a algunos autores que han incursionado en este tema a amoldar sus definiciones y conceptos para hacerlas congruentes con sus tentativas por dar cuenta de una nada de despreciable “dramaturgia anarquista” en Chile<sup>5</sup>. Consciente de las carencias que tiene su compilación para ser considerada como ejemplo de “teatro anarquista”, el ya citado Dr. en Literatura Sergio Pereira Poza ha ocupado a veces el término más dúctil de “práctica teatral de inspiración libertaria” (Pereira, 2005: 91), esperando salvar de ese modo la distancia entre su construcción discursiva y las evidencias empíricas que contradicen, en la mayoría de los casos, su edificio teórico. En la misma línea, pero de manera más explícita, Sara Rojo (también literata) ha considerado “como obras contaminadas por los principios anarquistas, piezas que no han sido creadas por los anarquistas o inclusive cuyos autores no tuvieron la intención de producir un arte anarquista, pero que lo que hicieron sí responde a ese espíritu de ruptura que caracteriza esta filosofía”, de modo tal que su recorrido por obras teatrales chilenas a lo largo de casi todo el siglo XX abarca títulos muy variados con la sola condición de que estos “contengan en su forma o en su contenido un espíritu de rebeldía y una opción por la libertad, independientemente

---

4 Esta obra también se encuentra reproducida íntegramente en Pereira (2005: 197-212). Las citas textuales están en: 197.

5 Aparte el par de obras teatrales de signo inequívocamente ácrata que se encuentran reproducidas en la antología de Sergio Pereira, es posible encontrar una que otra minúscula pieza teatral publicada en la prensa anarquista, como el diálogo de un solo acto de Elisa Choffat, “Rebeldía. Aclaraciones entre un pensador y un cura”, *La Batalla*, N°39, Santiago, segunda quincena de agosto de 1914.

te de si sus autores se declaran o no anarquistas” (Rojo, 2008: 4). Ahondando esta línea de razonamiento, Sara Rojo ha sostenido que, dado que el arte anarquista “tendría que ser un ejercicio igualitario sin ningún tipo de restricciones”, este “surgiría dinámica y diversamente, de acuerdo a las intenciones, contextos, diferencias sociales e individuales”. De esto se deduce su propuesta consistente en “acercarse a experiencias en las cuales exista una pulsión libertaria y no intentar definir el arte anarquista, pues no es posible aglutinarlo en un solo discurso”. De allí entonces su búsqueda de “pulsión anárquica” en los estudios teatrales de Brasil, Chile y Argentina desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días. Adoptando el punto de vista de Michel Ragon, según el cual ciertas obras cuyos temas no son aparentemente anarquistas, pueden considerarse como tal si sus autores quisieron que así lo fuesen, considerando que se le atribuye un sentido “anarquista” a la combinación de los colores, de las formas de los signos y de los símbolos presentes. Este razonamiento lleva a Rojo a “considerar dentro del universo del anarquismo obras contaminadas por los principios anarquistas o inclusive cuyos autores no tuvieron la intención de producir un arte anarquista”. Lo importante para la Dra. Rojo sería “detectar el espíritu libertario y no la filiación ácrata militante” (Rojo 2010: 16-18). Por esta vía los conceptos se flexibilizan al extremo, se diluyen y casi toda obra de contestación social puede ser considerada como “anarquista”. La perspectiva de los historiadores es, sin duda, distinta y debe ser muy rigurosa, tanto en el empleo de los conceptos como en el respeto a las evidencias históricas, incluso cuando estas contravienen sus hipótesis de trabajo.

Los ácratas chilenos del período estudiado no se hacían ilusiones al respecto aunque actuaban con flexibilidad y realismo. Su muy magra producción teatral los llevaba a suplir la falta de creaciones propias mediante la representación de obras de anarquistas extranjeros (como el italiano Pietro Gori) o de otras tendencias políticas que actuaban en el movimiento obrero chileno y hasta piezas del “teatro burgués”. Así, por ejemplo, la sección dramática del Centro Social y Filarmónico de la tarapaqueña Estación Dolores, encabezada por Luis Ponce, quien había sido hasta poco antes un connotado dirigente anarquista, representó a fines de 1908, en las noches de vísperas de Navidad y de Año Nuevo, la obra *Flor de un día* cuyo contenido no tenía nada de libertario y revolucionario (Correa, 2000: 53); el Cuadro Dramático “Los Nuevos” puso en escena en el Teatro Olimpo de Santiago el 17 de agosto de 1914 el drama en tres actos “Germinal”, de Jorge San Clemente, a fin de reunir fondos en beneficio del periódico *La Batalla* (“Gran función dramática”, *La Batalla*, N°38,

Santiago, segunda quincena de agosto de 1914), y en la “velada Cómic-Dramática” organizada en la Nochebuena de 1921, el Cuadro Dramático de los afiliados de la IWW de Talca presentó la obra *El Avaro*, de Luis G. Walton, también extranjero (“Velada Obrera”, *El Proletario*, Talca, diciembre de 1921).

La escasísima producción y actividad teatral anarquista durante este período desentona con la prolífica producción y actividades de la corriente socialista-comunista. Tan solo en la región del salitre los militantes del partido de Recabarren mantuvieron entre 1913 y fines de la década de 1920 los grupos teatrales Arte y Revolución, Centro Francisco Ferrer Guardia y Arte y Libertad (denominado más tarde Centro Dramático Víctor Hugo). Los activistas del POS y del PCCh, junto a su área de influencia directa, produjeron numerosas obras teatrales y representaron incontables obras de variados autores a lo largo de muchos años (Bravo Elizondo, 1986: 86-110; Correa, 2000: 69-99). Lo que difiere ostensiblemente con lo realizado por los ácratas de esta región, a quienes solo se atribuye la efímera actividad teatral impulsada por Luis Ponce en la Estación Dolores hacia 1908 y la gira del activista Víctor Soto Román por la pampa salitrera en 1909, sin precisión acerca de un aporte preciso de este último personaje en el plano de la actividad teatral (Correa, 2000: 123 y 164). Pero estos magros ejemplos quedan reducidos a nada si se considera que hacia fines de 1908 Ponce ya había abandonado las filas anarquistas para volver a su cuna política, el Partido Democrático, al mismo tiempo que desarrollaba –desde 1906– un creciente interés por el espiritismo, las “ciencias ocultas” y los fenómenos psíquicos, y que Soto Román, después de un brevísimo y polémico paso por los grupos ácratas santiaguinos, había retornado en 1902 al mismo partido, que también había sido el punto inicial de su confuso itinerario político (Grez, 2007 b: 200-205 y 213-219).

Otra prueba de la gran pobreza de la producción dramática anarquista la aporta Alejandro Escobar y Carvallo, figura fundacional de esta corriente en Chile, quien en sus memorias referidas al período que medió entre fines del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, no cita obras de teatro ni autores dramáticos ácratas (ni tampoco socialistas), en notorio contraste con la profusión de pintores, poetas, novelistas, ensayistas y escultores de lo que genéricamente él consideraba como integrantes del “movimiento socialista” (ácratas incluidos) (Escobar y Carvallo, 1960: 5-11).

La penuria de la dramaturgia anarquista chilena se hace aún más patente si se la compara con la cuantiosa producción que sus homólogos realizaron más o menos en esa misma época en Argentina. En



un estudio referido a la cultura y política libertaria en Buenos Aires entre 1890 y 1910, el historiador Juan Suriano calcula que durante la primera década del siglo XX –a excepción de los períodos en que imperaba el estado de sitio– los anarquistas realizaron en esa ciudad alrededor de cuatro funciones mensuales, que podían llegar a nueve o bajar a una o dos. A cada representación asistía un promedio de 500 espectadores, que en casos excepcionales podían superar el millar o apenas poco más de un centenar, esto es, un promedio mensual de unas 2.000 personas, alcanzando así cerca de 24.000 espectadores anuales (Suriano, 2001: 170). Ello sin contar con la abundante producción dramática propia de los militantes ácratas argentinos o de extranjeros insertados en el movimiento anarquista de ese país (Suriano, 2001: 161-178).

En Chile, en cambio, la detección de solo un par de obras teatrales de clara orientación ácrata en más de treinta años (1895-1927), nos lleva a postular como conceptos alternativos al de “dramaturgia anarquista” el de “teatro obrero”, “teatro revolucionario” o “teatro libertario” (en un sentido muy amplio, no exclusivamente anarquista) para referirnos genéricamente a la dramaturgia de redención social. Algo parecido al concepto de “teatro social” utilizado por el antropólogo, músico y sociólogo Luis Pradenas, al referirse a la dramaturgia común desarrollada por grupos de inspiración anarquista y socialista entre artesanos, artistas, intelectuales y obreros en Santiago de Chile en las primeras décadas del siglo XX. Teatro que encontraba sus fuentes de inspiración en autores como los españoles Joaquín Dicenta, Fola Iturbide y Jorge San Clemente, el alemán Gerhard Hauptmann, el francés Romain Rolland, el uruguayo Florencio Sánchez y los argentinos José de Maturana y Alberto Ghirardo (Pradenas, 2006: 229).

El examen de ciertas obras producidas por militantes que no tenían cercanía alguna con el anarquismo, como por ejemplo Luis Emilio Recabarren, prueba que el contenido libertario era el denominador común de las distintas corrientes de izquierda que actuaban en el movimiento obrero, lo que también se expresaba en las obras teatrales producidas por estos agitadores populares. En 1921, pocos meses antes de que el POS se transformara en PCCh, Recabarren publicó en la imprenta “El Socialista”, que su partido regentaba en Antofagasta, un “Dramita Social en tres cuadros” titulado *Desdicha obrera*. El último parlamento del personaje principal, la joven costurera Rebeldía, es el fiel reflejo de las ideas libertarias que eran el patrimonio común de socialistas, comunistas, anarquistas, muchos demócratas y sindicalistas sin partido:

El mundo será bueno un día. ¡Nunca lo he dudado! El maximalismo lo hará bueno. La clase obrera unida le dará el bienestar. Entonces no habrá tumbas de esta clase. ¡Viva el porvenir de la civilización! ¡Viva el maximalismo! (Recabarren, 1921)<sup>6</sup>.

A lo ya expuesto habría que agregar la existencia de un cierto sentimiento de ecumenismo obrero que hacía que, a pesar de las contradicciones muy duras que existían entre las distintas corrientes ideológicas que se disputaban la conducción del movimiento obrero, en ciertas circunstancias primaran aquellos aspectos que constituían el fondo común de todo el movimiento. Esto se manifestaba igualmente en la adopción de ciertas obras teatrales como patrimonio del movimiento de trabajadores, independientemente de la filiación ideológica de sus autores. Así, por ejemplo, el Comité 1° de Mayo de Valparaíso encargado de preparar los actos de conmemoración del Día Internacional de los Trabajadores en 1923, compuesto por delegados de diversas tendencias, programó como uno de los números de una velada político-cultural la puesta en escena del drama del anarquista italiano Pietro Gori titulado “1° de Mayo” (“Los obreros porteños y viñamarinos conmemorarán el ‘Día del Trabajo’”, *El Mercurio*, Valparaíso, 30 de abril de 1923).

## Conclusión

Este recorrido por algunas obras teatrales producidas desde y para el movimiento obrero en Chile entre 1897 y 1927, revela la existencia de un corpus teatral más bien libertario u obrero (en un sentido amplio) que ácrata o anarquista propiamente tal, siendo la producción específica de esta última vertiente muy escasa. Igualmente queda en evidencia que, a pesar de las diferencias ideológicas de las corrientes rivales, la dramaturgia obrera no era ajena a las convergencias y coincidencias que existían en el seno del gran movimiento por la emancipación de los trabajadores. Estos puntos de encuentro –suerte de común denominador de las corrientes de redención social– hicieron posible que, a pesar de la pobreza de la producción de la dramaturgia anarquista chilena, existiera una actividad teatral ácrata puesto que ella incluía la representación de numerosas obras

---

6 Reproducido íntegramente en Bravo Elizondo, 1986: 147-161. La cita específica en: 159.

de autores que, sin ser anarquistas, tenían contenidos y mensajes compartidos por demócratas, socialistas y ácratas. Y en sentido inverso, ciertas piezas de teatro de mensajes y autores (chilenos y extranjeros) reconocidamente anarquistas, eran a veces representadas en actos unitarios o en veladas impulsadas por otras corrientes ideológicas presentes en el movimiento obrero.

Si, como sostiene un autor, hacia 1920 existían más de un centenar de grupos teatrales obreros aficionados que se propagaban a través de las organizaciones sindicales desde los centros industriales al resto del país (Pradenas, 2006: 246)<sup>7</sup>, es legítimo suponer –considerando el significativo desarrollo que tenía por aquella época el anarcosindicalismo en Chile– que una parte no despreciable de esa actividad teatral estaba animada por militantes anarquistas (lo que no significa que se tratara de una producción propia o de sesgo inequívocamente ácrata). También parece razonable la hipótesis que atribuye la conservación de contadísimos textos teatrales anarquistas chilenos a la muy rara posibilidad de que estos fueran editados, reducida casi exclusivamente a las publicaciones del movimiento. La obstrucción de los puntos de entrada a los circuitos de difusión teatral habría convertido la escritura en “un mecanismo contingente, disponible solo para realizarla escénicamente” y como el montaje teatral era un acto coyuntural e irrepetible, propio de la naturaleza teatral, tan volátil como las conferencias, las charlas o el debate, sus huellas se habrían perdido por el desinterés de los propios militantes “por formar un repertorio de textos dramáticos que subsumiera la actividad dramático-teatral desarrollada dentro de sus agrupaciones” (Pereira, 2005: 110). Pero estas son solo hipótesis, muy difíciles de probar, que no alteran el panorama general trazado en este trabajo.

## Bibliografía

- Acevedo Hernández, Antonio. “Teatro ácrata en Chile”. *Claridad* 12 (Santiago, 22 de enero de 1921): 6.
- Bravo Elizondo, Pedro. *Cultura y teatro obreros en Chile. 1900-1930*. Madrid, Ediciones Michay, 1986.

---

7 Lamentablemente, este autor no cita las fuentes de las cuales sacó esta cifra.

- Correa Gómez, María José. "El Teatro Obrero en el escenario pampino 1900-1930". Santiago. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia. Pontificia Universidad Católica, 2000.
- De Ramón, Armando. *Biografías de chilenos. Miembros de los poderes Ejecutivos, Legislativo y Judicial 1876-1973*, vol. I. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999.
- Escobar Carvallo, Alejandro. "El movimiento intelectual y la educación socialista". *Occidente* 123 (Santiago, mayo-junio de 1960): 5-11.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana, Casa de las Américas, 1982.
- Grez Toso, Sergio. *De la "regeneración del pueblo" a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*. Santiago, RIL Editores, 2ª edición, 2007.
- Grez Toso, Sergio. "Transición en las formas de lucha: motines peonales y huelgas obreras en Chile (1891-1907)". *Historia*, 33 (Santiago, 2000): 141-225.
- Grez Toso, Sergio. *Los anarquistas y el movimiento obrero. La alborada de "la Idea" en Chile (1893-1915)*. Santiago, Lom Ediciones, 2007.
- Hurtado, María de la Luz. *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*. Saline, Michigan, Ediciones de Gestos, Irvine, California - Ediciones Apuntes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997.
- Lafferte, Elías. *Vida de un comunista (Páginas autobiográficas)*. Santiago, Empresa Editora Austral (2ª ed.), 1971.
- Ortega Martínez, Luis. *Chile en ruta al capitalismo. Cambio, euforia y depresión 1850-1880*. Santiago, Lom Ediciones, DIBAM - Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2005.
- Pereira Poza, Sergio. *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile*. Santiago, Editorial de la Universidad de Santiago, 2005.
- Pereira Boza, Sergio. Reflexiones sobre la práctica multidisciplinaria en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, inédito, 2009.
- Pinto Rodríguez, Jorge. *De la inclusión a la exclusión. La formación del estado, la nación y el pueblo mapuche*. Santiago, Instituto de Estudios Avanzados Universidad de Santiago de Chile, 2001.
- Pinto Vallejos, Julio. *Trabajos y rebeldías en la pampa salitrera. El ciclo del salitre y la reconfiguración de las identidades populares (1850-1900)*. Santiago, Editorial de la Universidad de Santiago, 1998.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago, Lom Ediciones, 2006.

- Recabarren S., Luis Emilio. *Desdicha obrera. Drama social en tres cuadros*. Antofagasta, 1921.
- Rojo, Sara. "Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial)". *Aisthesis* 44 (Santiago, diciembre de 2008): 83-96.
- Rojo, Sara. *Teatro y pulsión anárquica. Estudios teatrales en Brasil, Chile y Argentina*. Santiago, Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2010.
- Salazar, Gabriel. *Labradores, peones y proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*. Santiago, Ediciones SUR, 1985.
- Salazar, Gabriel. *Historia de la acumulación capitalista en Chile*. Santiago, Lom Ediciones, 2003.
- Salazar, Gabriel. *Mercaderes, empresarios y capitalistas (Chile, siglo XIX)*. Santiago, Editorial Sudamericana, 2009.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, tomo III El centenario y las vanguardias*. Santiago, Editorial Universitaria, 2004.
- Suriano, Juan. *Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*. Buenos Aires, Manantial, 2001.
- Triviño, Armando. *Los Cuervos*. Santiago, [Editorial Lux] [sin fecha].
- Ulianova, Olga y Alfredo Riquelme (editores). *Chile en los archivos soviéticos 1922-1991. Tomo 1: Komintern y Chile 1922-1931*. Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana - Lom Ediciones, 2005.

RECIBIDO: 25-5-2010 • APROBADO: 2-5-2011

Sergio Grez Toso es Doctor en Historia y profesor del Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile, Santiago, Chile. Correo electrónico: [sergiogreztoso@gmail.com](mailto:sergiogreztoso@gmail.com)

