



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Ciencias Históricas
Seminario de Grado: “Movimientos sociales y política popular entre el ocaso del ciclo salitrero y el fin...”

“Viejo Militante del Teatro...”
Prácticas teatrales, Politización y Anarquismo:
De Floreal a Luz y Armonía (Santiago, 1911-1943)

Catalina Isidora Jaque Arce y Carla Andrea Rubio Gómez

Profesores: Sergio Grez y Pablo Artaza

Santiago, Diciembre de 2015

Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	6
Capítulo 1: La crisis de la oligarquía y la nueva Constitución.....	23
Capítulo 2: Orígenes y desarrollo del movimiento anarquista Chileno.....	30
2.1.- “Cada anarquista de Chile tiene una historia semejante...”.....	30
2.2.- La llegada de Ibáñez: Crisis del y reorganización del anarquismo.....	37
Capítulo 3: “El teatro es el libro en el cual pueden leer los analfabetos...”.....	42
3.1 Desarrollo del teatro en Chile.....	42
3.2 Teatro Obrero.....	45
3.3 Teatro anarquista.....	49
Capítulo 4: “Luchando con una constancia rara...”	62
4.1 Los inicios: de <i>Floreal</i> a <i>Luz y Armonía</i>	63
4.2 Composición de la Compañía.....	74
Conclusiones.....	86
Bibliografía.....	92
Fuentes.....	95
Prensa.....	95

Agradecimientos.

En conjunto quisiéramos agradecer a quienes ayudaron a la realización de esta tesis a través de su colaboración, guía y apoyo.

En primer lugar a nuestros profesores de Seminario de Grado, Sergio Grez y Pablo Artaza, por entregarnos sus comentarios y orientarnos en la construcción tanto del proyecto como de este informe final. También a nuestros compañeros, Belén y Nico, por estar siempre dispuesto a conversar e intercambiar opiniones sobre este proceso que teníamos en común.

Queremos agradecer también a Manuel Lagos y Víctor Muñoz por su desinteresada ayuda a nuestra investigación.

Finalmente quisiéramos agradecer a todos los hombres y mujeres cuyas historias aparecen graficadas en este escrito, por su valentía y entrega a aquellos ideales de construcción de una sociedad nueva, por ellos seguiremos construyendo.

Catalina:

Quisiera en primer lugar agradecer a todos aquellos que en mayor o menor medida contribuyeron a que este proyecto fuese concretado, a mi mamá y mi papá (la Ana María y el Jaque) por dejarme seguir mi propio camino y siempre mostrarse interesados en el proceso, a mi hermana Antonia por hacerme reír cuando lo necesité y al resto de los Jaque Sarro por demostrarme que están orgullosos de esto que estoy siendo.

A mi abuela Anita por invitarme a mirar el mundo distinto y estar abierta a las discusiones más variadas respecto de este proceso y la historia de estos viejos anarquistas.

A los chiquillos de la U, por hacernos reírnos de nosotras mismas y solidarizar con nosotras en los peores momentos del estrés académico. Por prestarme hombro, casa para dormir y apañe siempre. Los amo a todos y sigamos en esto que la lucha no se acaba.

También quiero darles las gracias a todas las personas de mi vida que me han ayudado de una forma u otra a ser quien soy y a seguir esta senda, particularmente al Carlos y a la Florencia, que son mis hermanos sin serlo. Gracias por acompañarme siempre.

Y para finalizar, el agradecimiento más importante de todos es para ti, Carla, por permitirme trabajar en esto contigo, por compartir conmigo tus ideas y tus discusiones, por ser una de mis mejores amigas en estos 6 años que llevamos conociéndonos. No habría podido hacer este trabajo con nadie más que contigo. Gracias infinitas.

Carla:

En primer lugar, quiero agradecer a mi madre, Jacqueline. Gracias por luchar cada día, sola y sin descanso por nosotros, tus hijos. Por trabajar en las calles pasando frío, calor, cansancio y dolores de espalda. Gracias por haberme comprendido en los peores momentos y por darme tu consejo. Gracias por darme la confianza y autonomía, para elegir mi propio camino. También a mi familia por acompañarme y comprenderme, Gladys y Tata, y a mis hermanos; Cristian, Alex y Bryan, por estar siempre ahí, hacerme reír y enojar, y apañar siempre a mi mamá.

Gracias a mis amigos del colegio, por acompañarme en una de las etapas más difíciles de la vida: la adolescencia. Los amo mucho, siempre los pienso, y a los que se fueron, siempre los recordaré. Perla, Tamara, Vale, Felipe y Sara. Mención especial a la Katta por recibirme en su casa y en su familia, y al Cristobal, por ser mi compañero durante años.

Gracias a los amigos del Barrio, por sacarme de la monotonía y siempre estar dispuestos a echar la talla y reírnos juntos: Fela, Pájaro, Masihy, Esteban, Silvana, Matías y Jabi. Gracias a la Cony, por estar siempre conmigo, preocupada de este proceso, además de ser amiga y compa en este camino lleno de obstáculos. Un pedacito de esto va dedicado a la tía también.

A todos los amigos que conocí en la universidad, la Galeano, y el Huerto, gracias por ser amigos y compañeros de lucha: Carrillo, Shamu, Curi, Jaleo, Magu, China, Fran, Shuan, Manu, Nachita, Marco, y tantos otros. Gracias por apañar siempre. Especialmente gracias a Cata Oprimida y Belencita, por recibirme siempre en su casa, acompañar en las noches de desvelo y compartir los cigarros. A todos los quiero demasiado.

Finalmente, quiero dar gracias a la Jaque, por aguantarme en este proceso que empezó hace más de cinco años. Sobre todo por ser amiga y hermana. Te quiero caleta, y aún queda mucho futuro por construir.

A todos gracias!

Introducción

La presente investigación busca analizar las transformaciones de la Compañía Teatral *Luz y Armonía* entre los años 1911-1943, desde sus inicios como *Floreal* en 1911, a través del proceso de politización que experimentó, y que la llevó a definirse como anarquista en 1915. Se analizará también su desarrollo una vez que su posición política fue establecida, centrándonos en sus lógicas internas de asociatividad, sus actividades y las características de los sujetos que participaban en ella. Para esto se estudiará el periodo 1911-1943, desde el momento de la fundación de la compañía bajo el nombre de *Floreal*, pasando por el periodo de inactividad debido a la instauración de la dictadura del Coronel Carlos Ibáñez del Campo, y la reorganización y consolidación de la compañía y sus miembros a comienzos del 40' ya que creemos que los años posteriores a la dictadura demuestran la fuerza y el ímpetu presentes entre los miembros del conjunto que lograron consolidarla pese a todos los vaivenes.

La compañía teatral *Luz y Armonía* presenta una situación particular para el periodo considerado por dos motivos, en primer lugar por la decisión de los integrantes del conjunto, que a pesar de haber comenzado como *Floreal* -que hacía teatro cómico español- y teniendo la opción de profesionalizarse, optaron por mantener la calidad de aficionados, desarrollándose a partir de este momento en el ámbito del teatro obrero, particularmente el teatro anarquista. Y en segundo lugar por el hecho de que logra rearticularse constantemente, aun pasando arduos momentos como fueron los años de dictadura y represión. Para comprender el desarrollo de la compañía, por tanto, es preciso comprender el contexto en que se halla inmersa, entendiendo este como el ámbito cultural, específicamente el teatral, y el ámbito político.

Entre 1911 y 1927, la actividad teatral chilena experimentó un impulso y una tendencia a la profesionalización. Este campo que había estado hegemonizado por el

teatro español comenzó a dar cada vez más espacio a la actividad de artistas nacionales¹. Esto generaría un mundo artístico que no se modificaría hasta los años 40' con la aparición de los teatros universitarios, el teatro experimental de la Universidad de Chile y el Teatro de la Universidad Católica.².

Durante este mismo periodo, al interior del movimiento obrero, el anarquismo vivió una fase de auge. Esta situación atrajo la atención del gobierno, provocando una ola de persecuciones contra los ácratas y diversas campañas de criminalización de sus actividades³. Pese a esto, la acción libertaria siguió su curso; proliferaron los Centros de Estudios Sociales, los sindicatos que se reconocían anarquistas y las publicaciones de corte ácrata⁴.

Al interior del movimiento obrero, el teatro fue una parte fundamental en el proceso educativo de los trabajadores, llevado a cabo por los distintos movimientos políticos presentes a lo largo del período 1911-1927. El anarquismo fue una de las principales corrientes en tomar el teatro como herramienta pedagógica. El teatro obrero se caracterizaba por ser una actividad de aficionados, es decir, aquellos que participaban eran obreros o estudiantes que actuaban en sus horas libres y no eran remunerados. Por ser una herramienta del movimiento político, este tipo de teatro no se vio influenciado por el proceso de profesionalización que afectó al mundo artístico chileno, manteniendo su carácter informal hasta el fin del periodo investigado. La mayoría de las compañías de teatro obrero, y ácrata en particular, surgieron al alero de otras organizaciones sociales, como los centros de estudios sociales y los sindicatos que en esta época proliferaban gracias al auge del anarquismo al interior del movimiento obrero y pese a la persecución

¹ Ver Juan Andrés Piña, *Historia del Teatro en Chile*, Ediciones Ril, Santiago Chile, 2009

² Ver Claudia Rodríguez, *Notas para una historia del teatro en Chile*, Instituto de Lingüística y Literatura, Universidad Austral.

³ Ver Víctor Muñoz Cortés, *Sin Dios ni Patronos. Historia Diversidad y Conflictos del anarquismo en la región chilena (1890-1990)*, Ediciones Mar y Tierra, Valparaíso, 2013. y Manuel Lagos, *¡Viva la Anarquía! : Sociabilidad, Vida y Prácticas culturales anarquistas, Santiago y Valparaíso (1890-1927)*, Witrän Propagaciones, Tralkawenu, Santiago, Chile, 2014.

⁴ *Ídem*.

del gobierno. Por ello, intentaremos profundizar en las dinámicas internas que dan vida a una compañía teatral anarquista específica, que además de desarrollarse en un contexto de gran actividad ácrata, tuvo la particularidad de que su proceso de politización va en contra de lo que hasta ese momento estaba ocurriendo en el mundo del teatro nacional, además de su larga proyección en el tiempo. Nuestro objetivo es, por tanto, analizar las transformaciones de la Compañía *Luz y Armonía*, desde sus inicios como *Floreal*, de cara a su proceso de politización y su desarrollo una vez que se estableció como agrupación anarquista.

Para llevar esto a cabo, es necesario definir los conceptos que encauzarán nuestro análisis. En primer lugar, un concepto que nos parece clave es el de politización, el cual ha sido definido por Julio Pinto y Verónica Valdivia como: “1) una formulación **discursiva**, difundida desde distintos sectores sociales, sobre el lugar que le correspondía ocupar al pueblo trabajador dentro del conjunto del cuerpo social; 2) la articulación **orgánica** de las demandas populares a través de los referentes creados o adoptados expresamente para tal propósito, incluyendo asociaciones de diverso tipo, partidos políticos y comicios electorales; 3) la elaboración de propuestas **programáticas** destinadas a levantar un diagnóstico y diseñar soluciones para los principales males sociales; y 4) la reivindicación de un principio de ciudadanía popular, entendiendo por tal el derecho de los sectores obreros a participar en la discusión e implementación de aquellas decisiones que afectan a toda la sociedad, y por tanto a ellos mismos. En la medida que una propuesta o movimiento orientado hacia los trabajadores o nacido a partir de ellos reúna esos cuatro componentes, podrá sostenerse que se está en presencia de una politización del mundo popular, al menos dentro de los márgenes aquí definidos”⁵. Esta definición considera tanto el discurso como la acción, planteando la formulación

⁵ Julio Pinto y Verónica Valdivia, *¿Revolución proletaria o querida chusma? Socialismo y Alessandrismo en la pugna por la politización pampina (1911-1932)*, Lom Ediciones, Santiago Chile, 2001, p. 10

discursiva con posicionamiento de clase, así como la orgánica dentro de las organizaciones sociales y políticas.

Además, la politización de la clase obrera debe considerar la conformación de una propuesta programática propositiva del cambio en la sociedad, y el reconocimiento de su ciudadanía y de capacidad de comportarse como un actor histórico capaz de intervenir en las decisiones políticas. A esta definición, debemos agregar la de Mario Garcés, que considera la politización como un proceso de autoconciencia, una situación que se vive al interior del mundo popular y que “se trata, sobre todo, de ese ejercicio pedagógico-político que normalmente las organizaciones populares realizan para auto constituirse, para organizar sus demandas, para generar iniciativas de acción, etc”⁶. Politización será entendido, por tanto, como el proceso de dar contenido político a las acciones de una organización por parte de sus mismos integrantes.

Otro concepto que consideramos clave para el desarrollo de nuestro análisis es el de anarquismo, ya que, al entenderlo, podremos comprender quiénes adscribieron al ideal ácrata, y por tanto, a quienes consideraremos anarquistas. Sergio Grez define el anarquismo como la corriente ideológica vinculada al “rechazo al Estado, a una adscripción fervorosa a las ideas de libertad e igualdad entre hombres y mujeres y de representación directa de las personas, sin mediaciones ni representantes, lo que trazó una línea que, con el correr del tiempo, fue haciendo cada vez más nítida la frontera con otras corrientes de redención social que actuaban en Chile”⁷.

Esta definición es complementada por Ignacio Bastías Carvacho, quien plantea “que los libertarios politizan a su base social, formulando un discurso, articulando

⁶ Garcés Mario, *Crisis social y motines populares en el 1900*, Lom Ediciones, Santiago Chile, 2003, p.137

⁷ Sergio Grez, *Los anarquistas y el movimiento obrero, la alborada de “la Idea” en Chile 1893-1915*, Lom Ediciones, Santiago Chile, 2007, p. 19.

orgánicamente las demandas populares, elaborando propuestas programáticas, y reivindicando la no integración al régimen político y de partidos, negando al Estado y proyectando los intereses populares desde una perspectiva radical”⁸. El planteamiento anterior destaca la idea de la politización de las bases como parte del programa anarquista, lo que nos parece fundamental considerando el proceso de politización vivido por la compañía *Luz y Armonía*.

Además de lo anterior, nos parece necesario establecer a quienes consideraremos anarquistas, y para ello nos basaremos en lo establecido por Grez: “todos aquellos que reivindicaron este vocablo como principal fuente identitaria, sin que ello implicara un acuerdo muy acabado sobre los fines y medios de su doctrina”⁹. Es decir, a todos aquellos sujetos, publicaciones, compañías de teatro, etc. que se declarasen abiertamente anarquistas, esto supone que “formarán parte del anarquismo intelectuales y otros sujetos que no necesariamente tienen una identificación “de clase” con el movimiento. Es el caso de líderes anarquistas provenientes del estudiantado, el mundo de las letras, de otras capas medias”¹⁰, por tanto, no es solo un movimiento político sino que también un proceso identitario. En ese sentido, consideramos, siguiendo a Julio Pinto, que la identidad de los sujetos se construye en la acción, por lo cual no *son* sino que *están siendo*, se “reconoce la dialéctica del accionar social que diversifica las experiencias, percepciones y modos de representación de la vida social, todo lo cual influye en la constitución de identidades y culturas heterogéneas”¹¹.

Una cuarta noción que nos parece necesario especificar es la de teatro obrero y asociado a esto, la de teatro anarquista. La definición de teatro obrero que consideramos

⁸ Ignacio Bastías Carvacho, *Movimientos populares (siglos XIX-XX): Política libertaria y movimiento anarquista en Santiago, 1917-1927*, Tesis para optar al Grado de Licenciado en Historia, Universidad de Chile, 2007, p. 4.

⁹ Sergio Grez, *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁰ Ignacio Bastías Carvacho, *Op. Cit.*, p.6.

¹¹ Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile II, Actores, identidad y movimiento*, LOM ediciones, Santiago, Chile, 1999, p. 94.

más pertinente, es la entregada por Víctor Muñoz Cortés quien establece que dicho teatro es un “movimiento cultural centrado en la producción y representación de obras dramáticas, de contenido “social” (desde un cariz anticapitalista, principalmente), elaborado y llevado a cabo generalmente de forma aficionada por obreros y artesanos”¹².

El teatro ácrata o anarquista, es una parte del teatro obrero cuyos exponentes se reconocen como libertarios. El anarquismo dio gran cabida al teatro, por ser, según Antonio Acevedo Hernández “el único agente artístico que obra directamente en las muchedumbres, y siendo su influencia viva, es el arte ideal, razón por la cual se justifica su ascendiente y su adopción por el pueblo”¹³. En el mismo artículo el autor manifiesta que “ha nacido el teatro obrero o ácrata, de la necesidad de esponder hechos injustos que reclaman la sanción humana”¹⁴. El teatro ácrata por lo tanto, está pensado para denunciar los abusos del poder y para enseñar al pueblo los preceptos del anarquismo. El planteamiento de Lily Litvak va en concordancia con lo establecido por Acevedo Hernández, determinando que “en su consideración del arte y la cultura como instrumentos revolucionarios, los anarquistas tenían que aprovecharlo como portador de mensajes y medio de comunicación directo con el pueblo”¹⁵.

Las organizaciones de corte anarquista, como Centros de Estudios Sociales o Ateneos obreros afines, utilizaron el teatro como un instrumento educativo para la difusión de su ideario, según Sergio Pereira Poza, para “generar ideas pensamientos e iniciativas que colocasen en el centro de la discusión estas formas alternativas de enfrentar las complejidades del mundo capitalista”¹⁶. Es considerando de gran importancia, ya que, como plantea Javier Navarro, llegaba de manera directa a obreros y trabajadores, aún

¹² Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p.303, nota 817.

¹³ Antonio Acevedo Hernández, “Teatro Ácrata”, *Claridad*, n° 12, Santiago, 22 de enero de 1921.

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ Citado en Manuel Lagos, *Viva la Anarquía*, Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Usach, 2008, p. 373.

¹⁶, Sergio Pereira Poza, *Dramaturgia anarquista en Chile*, Santiago, Universidad de Santiago de Chile, 2005. p. 14.

aquellos que no sabían leer, por lo que -considerando las cifras de analfabetismo de la época- la actividad teatral se configuraba como uno de los medios de difusión más importantes, más aún que los medios impresos, como libros y pasquines¹⁷. Vemos entonces, el arte y la cultura al servicio de la revolución, “un arte comprometido con la causa de los oprimidos (...) *arte alternativo al burgués*, no dependiente del factor económico, sino basado en la solidaridad y la autogestión, medio para construir la nueva sociedad”¹⁸. Según Víctor Muñoz, el teatro anarquista se manifiesta como una peculiaridad del teatro obrero, como un espacio donde el campo libertario y la población se encuentran con las representaciones teatrales obreras “*puestas en escena por obreros anarquistas*, y cuyo contenido es generalmente de protesta, expuesto usualmente en eventos solidarios y entendido por sus ejecutores como una herramienta de instrucción cultural y propaganda ideológica”¹⁹.

Según el profesor Sergio Grez, el valor cultural del teatro reside en su público: familiares, amigos y simpatizantes de los organizadores de la velada, “quienes escribían los dramas en un sistema diferente a los de las clases dominantes”²⁰. Además, destaca el papel del espacio y el contexto en que las obras eran representadas. Se trataba de locales sindicales y de organizaciones sociales, que como relata Manuel Lagos, eran prestados sin ninguna intención de lucro, para la realización de actividades que tenían el doble sentido de cumplir un rol revolucionario, así como de juntar fondos para las diversas organizaciones, o para los compañeros que se encontraban presos por su actividad política, cultural y revolucionaria. Grez coincide con esto, planteando que se “creaba un ambiente favorable para la difusión de los postulados libertarios, independientemente de si el

¹⁷ Ver en Javier Navarro, *A la revolución por la cultura*, Universitat de Valencia, 2004.

¹⁸ , Manuel Lagos, *Op. Cit.*, p. 373.

¹⁹ , Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.* p. 214. (destacado nuestro)

²⁰ , Sergio Grez, “Resistencia cultural anarquista: poesía, canto y dramaturgia. Chile, 1895- 1918”, versión pdf, p. 23.

contenido de las obras dramáticas representadas correspondía o no a cierta ortodoxia ácrata”²¹.

Otra autora que trata sobre el teatro anarquista es la literata Sara Rojo, quien propone que pese a que el discurso anarquista hablase de la libertad absoluta, el teatro que se desarrolló en Latinoamérica era un medio para proyectar una sociedad ideal, encuadrándose con el concepto por y para la revolución, siendo la forma escogida “obras didácticas con estética realista y sin ningún tipo de experimentación formal”²². Sin embargo, sus consideraciones no nos parecen acertadas ya que analiza las obras de teatro, no por su contenido, ni por la opción política de sus actores, sino que desde la perspectiva de la experimentación a través de la puesta en escena, considerando la experimentación como sinónimo de anarquismo.

La historiografía chilena, si bien ha estudiado la dramaturgia anarquista y el teatro obrero, no ha profundizado en la caracterización de las compañías de teatro, ni de los sujetos que las conforman.

El teatro obrero chileno tiene larga data, y como ya mencionamos antes, fue utilizado como herramienta pedagógica por muchas corrientes políticas. El autor que más se refiere al respecto es Pedro Bravo-Elizondo, en su libro *Cultura y Teatro Obreros en Chile 1900-1930*, donde plantea que el teatro obrero además de tener un fin educativo y de difusión, debía ser contingente y combativo, y en conjunto con el periódico y la cultura proletaria, debía ser una arma revolucionaria y centrarse en las necesidades del proletariado²³.

²¹ *Ídem*.

²² Sara Rojo, *Teatro y pulsión anárquica: estudios teatrales en Brasil, Chile y Argentina*, Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2010, p. 83.

²³ Ver en Pedro Bravo Elizondo *Cultura y Teatro obrero en Chile 1900-1930, Norte Grande*, Ediciones Michay, Madrid, 1986.

Mario Cánepa Guzmán en su libro *El Teatro Obrero y Social en Chile* plantea que el desarrollo del teatro obrero se dio por la necesidad de educar a las masas, que eran mayoritariamente analfabetas y que dos corrientes políticas, principalmente lo adoptaron como herramienta: el socialismo de Luis Emilio Recabarren en el norte salitrero y el anarquismo de Adolfo Urzúa Rojas, Domingo Gómez Rojas, Manuel Rojas, José Santos González Vera y Antonio Acevedo Hernández en la capital²⁴.

El teatro nacional propiamente tal, es decir, teatro sin contenido político, surge mucho después que el teatro obrero. Muy pocos autores se han referido en detalle a su desarrollo, siendo uno de ellos Juan Andrés Piña, que en su libro *Historia del teatro en Chile 1890-1940*, plantea que el teatro chileno inició su periodo de profesionalización hacia 1918 luego de posicionarse sobre el teatro español que había sido hegemónico hasta ese momento. Piña establece que el desarrollo de la profesionalización habría sido impulsado por el proceso de expansión de los sectores medios de la sociedad, producto de la ampliación de la enseñanza fiscal. Intelectuales y profesionales ocupaban ahora los puestos de poder. A través de la extensión de la educación, comenzó el proceso de profesionalización de distintos oficios, como el de periodista y principalmente el de artista. Esta implicó, en la forma de hacer arte, un nuevo entendimiento de ésta, lejos de los fines pedagógicos, religiosos o políticos, convirtiéndose en un fin en sí mismo (arte por el arte)²⁵.

Durante el período considerado en la investigación, el país fue el escenario de múltiples movimientos políticos y sociales. En este proceso se destaca el movimiento obrero, que había sido abatido por la represión estatal en la década anterior y que resurgió a través de nuevas organizaciones influenciado por diversas ideologías. Una de estas fue el anarquismo, que se desarrolló y alcanzó su apogeo al interior del movimiento obrero.

²⁴ Mario Cánepa Guzmán *El teatro obrero y social en Chile*, Ministerio de Educación Pública, Sección Cultura y Publicaciones, Santiago, Chile, 1971, p. 16.

²⁵ Juan Andrés Piña, *Op. Cit.*, p. 148, 149 y 151.

Desde su llegada al país a finales del siglo XIX, esta corriente pasó por momentos de auge y crisis que llevaron a diversas fluctuaciones en su actividad. En este sentido Sergio Grez plantea que posteriormente a 1907 se produjo una desarticulación transitoria, tanto de los anarquistas como del movimiento obrero, no solo por el impacto que significó la matanza de la Escuela Santa María, sino también por la represión que le siguió, así “el movimiento obrero se sumió en un nuevo y prolongado reflujó que duraría hasta 1912”²⁶. En este mismo año se reactivó la actividad anarquista en el movimiento obrero bajo la forma de agitación y difusión de sus ideales (a través de sindicatos, centros de estudios sociales, federaciones obreras, periódicos y mítines), y consecuentemente se reactivó la represión estatal.

No se puede negar la influencia que el pensamiento ácrata tuvo en el movimiento obrero, y aunque no podemos hablar en el caso del anarquismo de un movimiento centralizado, ya que como plantea Luis Vitale, los anarquistas estaban en contra de la formación de partidos y “solamente reconocían como organizaciones de la clase explotada a los sindicatos y las Sociedades en Resistencia”²⁷, si podemos decir que existe una asociación libre que se traduce en una red social, cultural y política, que mediante lazos y articulación de sus diversos centros sociales y cuadros, llevaron a cabo la lucha por un ideario y un proyecto. El autor habla de la “*época de oro*” del anarquismo en Chile, y la ubica a principios del XX, con la creación de las sociedades de resistencia y las mancomunales, debido a la influencia que ejerció en los principios fundamentales de estas organizaciones; “carácter federativo y territorial, descentralizado, rotación de dirigentes, autonomía del movimiento obrero respecto del Estado y toma de decisiones por la base”²⁸.

Por su parte Vivanco y Míguez, hablan de tres etapas del anarquismo, que centran su mirada en la evolución asociativa del movimiento; una primera etapa sería desde 1881

²⁶ Sergio Grez, *Los anarquistas... Op. Cit.*, p. 137.

²⁷ Luis Vitale, *Contribución a una historia del anarquismo en América Latina*, Versión Pdf, p. 9. http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia_y_humanidades/vitale/obras/sys/aaml/t.pdf

²⁸ *Ibidem*, p. 27.

a 1898, con el surgimiento de los primeros núcleos hasta la aparición de la primera sociedad de resistencia; la segunda está ubicada entre 1898 y 1907, descrita como la etapa de consolidación del movimiento y que culmina con la represión iniciada ese año; la última etapa corresponde a la desarrollada entre 1909 y 1916, periodo de reorganización que marca una transformación desde el anarco-comunismo al anarco-sindicalismo. Además especifican que “la etapa comprendida entre los años 1908 y 1912 se caracteriza por una regresión en los niveles de organización y lucha alcanzados por la clase obrera hasta 1907”²⁹.

Como mencionamos antes, a inicios de la década de 1910, el movimiento estaba reorganizándose y recuperándose del trauma que había significado la matanza de La Escuela Santa María de Iquique. Vitale afirma que “más que otras organizaciones, los anarquistas sufrieron la persecución y el retroceso que se abrió luego de la masacre de Santa María. Pronto iniciaron un reagrupamiento de fuerzas que consolidaron con centros de difusión cultural y nuevos periódicos”³⁰. En este mismo sentido Grez afirma que “solo hacia 1911 los libertarios estuvieron en condiciones de desarrollar alguna iniciativa de cierta importancia o constituir instancias que perdurarían significativamente”³¹, tales como sociedades de resistencia, grupos de propaganda, centros de estudios sociales o nuevos organismos de prensa.

Entre 1907 y 1916 se produjeron una serie de atentados que fueron atribuidos al movimiento anarquista y que generaron tensiones entre anarquistas y el gobierno chileno. Víctor Muñoz Cortés establece que desde 1912, después del asesinato cometido por Efraín Plaza, la figura del anarquista fue equiparada a la del terrorista, comenzando a rondar la idea de que todas estas acciones eran producto de la instigación extranjera, dando como resultado la discusión de la Ley de Residencia. Manuel Lagos describe a fondo en su libro

²⁹ Álvaro Vivanco; Eduardo Míguez, *El anarquismo y el origen del movimiento obrero en Chile: 1881-1916*, Centro de Estudios Miguel Enríquez, Versión Pdf, p. 16.

³⁰ *Ibidem*, p. 31.

³¹ Sergio Grez, *Los anarquistas y el movimiento obrero*, Op. Cit.

Los subversivos, las maquinaciones provenientes del Estado para desarticular las “consolidadas redes de cultura y sociabilidad alternativas”³², mediante el montaje y la persecución.

Muñoz señala que a partir de 1917 se produjo un auge del movimiento anarquista, asociado al movimiento sindical, que se radicalizó y consolidó, encaminándose en las lógicas anarquistas hacia la acción directa, por lo menos en lo que a discurso se refiere³³. Posteriormente, y hasta 1921, Chile pasó por numerosas situaciones de crisis (la crisis salitrera, la inflación, la reacción social ante la revolución rusa) que provocaron un proceso de intolerancia mutua entre el movimiento obrero y las elites patronales. La clase gobernante ante esta situación, culpó a los extranjeros del caos social lo que produjo oleadas de xenofobia, hasta la promulgación oficial de la Ley de Residencia en 1918.

Pese a la persecución y campaña de desprestigio, el anarquismo siguió un camino ascendente, expandiendo sus influencias y creando numerosos espacios de difusión, tales como publicaciones impresas (más de 50 hacia 1920) y círculos de estudio y discusión (más de 100)³⁴. Sumado a esto, debemos recordar que en 1919 se creó la fracción chilena de la IWW. Precisamente por la expansión del movimiento anarquista y su diversificación, se producirán muchos más conflictos internos que en décadas anteriores.

Entre 1924 y 1927 se inició la crisis del movimiento anarquista, provocada por la represión sistemática, pero sobre todo, por la legislación social que marginó a los anarquistas del mundo sindical y obrero³⁵. Hasta ese momento, el Estado se había configurado principalmente como ente represor del mundo popular, pero con la llegada de nuevos grupos políticos al poder, el Estado asumirá el rol de mediador de conflictos entre los trabajadores y los empresarios, lo que generará una pérdida en la efectividad del

³²Manuel Lagos, *Los Subversivos*, Editorial Quimantú, Santiago, Chile, 2012, p. 13.

³³ Ver en Víctor Muñoz Cortés, Víctor, *Op. Cit.*

³⁴Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.* p. 38.

³⁵ Ver en Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.* p. 44 y Pamela Quiroga, *La diversidad anarquista: Santiago, 1990-2005.*

discurso libertario, por lo que “el panorama social era desolador cuando se inicia la marcha hacia la presidencia del entonces coronel Ibáñez”³⁶, comenzando así también una represión en forma de clausura de locales y periódicos obreros.

Como plantea Jorge Barría, los ácratas lucharon arduamente contra la legalización de los sindicatos y la intromisión del poder estatal, argumentando que se perdería la capacidad de lucha mediante la presión popular y huelguística³⁷; comenzó también una represión en forma de clausura de locales y periódicos obreros.

Según ciertas perspectivas, es durante este periodo que se concretó la fase de decadencia del anarquismo, situándola desde poco antes de 1927 hasta 1931, “luego de esos años, el anarquismo, o el sindicalismo animado por los ácratas, cayó sin lugar a dudas en una fase de reducida importancia”³⁸, evidenciado por el alejamiento de muchos anarquistas de las ideas libertarias, y la emigración hacia otras corrientes políticas. Muñoz Cortés plantea que pese a que bajó la actividad anarquista, debido a la pérdida de gremios o a la migración de sus militantes hacia otras organizaciones de izquierda, el anarquismo y el anarcosindicalismo no se extinguieron totalmente. El autor propone que durante los días del “antifascismo”, hubo un auge hacia dentro y una crisis hacia fuera, estos es, que el desarrollo interno de sus organizaciones dio como fruto uno de los organismos más sólidos del ámbito libertario, la CGT³⁹, además de asentar sus bases ideológicas y de acción como nunca dentro de sus organizaciones, pero que su influencia en la sociedad disminuyó. En este sentido, destaca el auge del anarcosindicalismo y su lucha en contra del legalismo impuesto por el Estado en el que se estaban sumiendo los sindicatos de la

³⁶ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.* p. 56.

³⁷ Jorge Barría, *El movimiento obrero en Chile. Síntesis histórico-social*, Versión Pdf, p. 56.
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0023366.pdf>

³⁸ Ignacio Bastías Carvacho, *Op. Cit.* p. 54.

³⁹ “la más sólida, extensa y activa federación nacional de sindicatos que los anarquistas criollos llegaron a construir en este territorio”; Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 58.

época⁴⁰, como la labor de la CGT en contra de la tiranía del civilismo. Así también, los anarquistas aumentaron su base social, apoyando los movimientos de campesinos y pobladores urbanos, pese a la represión que marcó los años de dictadura, y los gobiernos que le siguieron.

Las compañías de teatro obrero y anarquista también fueron objetos de la represión, ya que además de no tener apoyo por parte de financistas -a diferencia del teatro nacional- la autoridad persiguió “todo intento por establecer un espacio teatral alternativo [lo que] daba cuenta de la asfixia a la que el sistema cultural dominante sometía a cualquier actividad artística no sancionada socialmente en especial en este caso, debido a la instrumentalización ideológica que el anarquismo confería a la escritura teatral y textual”⁴¹. Sin embargo al igual que la ideología a la que adscribían los años de dictadura no las hicieron perecer, y ya para 1932 comenzaban a formarse nuevos cuadros dramáticos.

Con respecto *Luz y Armonía* en particular, las referencias historiográficas que existen son escasas. Víctor Muñoz y Manuel Lagos no hacen más que una mención somera, utilizándola para ejemplificar y constatar la actividad teatral ácrata en el país, además de establecer la importancia de la compañía dentro de la región, y pese a hacer mención de los sujetos participantes en la compañía, no se les caracteriza en su faceta de miembros del teatro obrero, sino que en otras facetas de su actividad ácrata. Es por esto que nuestra investigación se presenta como necesaria para comprender el desarrollo de la actividad teatral ácrata en Chile en tanto sus lógicas internas de organización y asociatividad, las cuales veremos reflejadas en las actividades que se llevaban a cabo, los lugares donde se presentaban, el motivo de las jornadas en que estas presentaciones eran realizadas, los grupos a los que apoyaban a través de las mismas, así como la

⁴⁰ Ver en Jorge Rojas Flores, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)*, Santiago, DIBAM, 1993; Gonzalo Vial, *Historia de Chile*, volumen IV, Santiago, Editorial Santillana del Pacífico, 1983, capítulo V, *El apoyo de los trabajadores al proyecto ibañista*.

⁴¹ Sergio Pereira Poza, *Op. Cit.* p. 109.

caracterización de los sujetos involucrados en ellas. Este último punto nos parece particularmente importante ya que prácticamente no ha sido investigado, por ello dedicaremos una parte significativa de la investigación a establecer quiénes eran estos sujetos, cuál era su trayectoria antes de llegar las compañías, cuánto tiempo permanecían asociados a éstas o si habían participado en más de una.

Considerando todo lo anterior, las hipótesis que guiarán nuestra investigación son, en primer lugar, que la Compañía Teatral *Floreal*, pese a encontrarse inmersa en el ámbito artístico chileno, que entre 1911 y 1927 evolucionó hacia el teatro profesional remunerado, optó por mantener su carácter aficionado y en lugar de desarrollar su veta artística, perfeccionó su opción política: el anarquismo, transformándose en *Luz y Armonía*. La compañía hace el proceso inverso de lo que sucede en el resto del ámbito teatral. Esto se debería a la gran influencia que estaba ejerciendo el anarquismo en el movimiento obrero y en cierta parte de la sociedad, como en el movimiento estudiantil y en la intelectualidad bohemia. En segundo lugar, que el proceso de politización experimentado por la Compañía *Floreal* explica su transformación en la Compañía anarquista *Luz y Armonía*. Este proceso de politización se habría desarrollado por la influencia de algunos miembros de la compañía original, que orientaron el actuar de la misma hacia el anarquismo y que mantuvieron esta postura a lo largo de los años, logrando que la compañía *Luz y Armonía* se posicionara como un actor de gran importancia dentro del teatro obrero y anarquista.

A modo de aclaración, debemos establecer la dificultad para el estudio de esta temática debido a que las únicas fuentes con las que contamos son aquellas producidas por los mismos anarquistas, que en muchos casos no han sido preservadas en su totalidad y algunas revistas de variedades como es el caso de la VEA.

De modo que hemos encontrado muchos obstáculos para cubrir determinados periodos de tiempo, como son 1913-1916, 1925-1927 y 1932-1938. Intentaremos, a través

de las publicaciones disponibles determinar el desarrollo de la actividad teatral ácrata, particularmente de la compañía *Luz y Armonía* a lo largo de los años considerados.

Entendemos que los procesos históricos son complejos, en su forma y desarrollo, por lo cual no pueden exponerse a través de imágenes estáticas o definitivas, sino que deben comprenderse todos sus planos de realidad, que con sus sobreposiciones temporales y sus relaciones cambiantes, nos dan una panorámica más general de ellos, y es por esto que no podemos “reducirlos a hechos cristalinos, juicios categóricos o panegíricos auto-complacientes”⁴². Por este motivo, en un intento de entregar un relato y análisis que contemple de mejor manera los planos de la realidad histórica de la compañía *Luz y Armonía*, hemos dividido nuestra investigación en cuatro capítulos, que nos entregarán una visión general tanto del periodo considerado, como del movimiento anarquista, y finalmente, de la compañía.

El primer capítulo consiste en una contextualización de la situación política entre 1911 y 1943, considerando la crisis del sistema parlamentario y la oligarquía. En el capítulo dos se realiza un sucinto recorrido por la historia del movimiento anarquista, haciendo énfasis en sus actividades, y características principales.

El capítulo tres trata sobre el teatro nacional, el teatro obrero y el anarquista, en un relato que describe principalmente su desarrollo en el país, y como los dos últimos se configuran como una herramienta para la educación de obreros y la difusión de los idearios socialista y anarquista. Se llevará a cabo una caracterización de cuadros dramáticos ácratas, prestando atención a su organización y dinámica interna. Finalmente, en el capítulo 4, se llevará a cabo un recorrido a través de los antecedentes, orígenes, desarrollo e historia de la compañía *Luz y Armonía*, entendiendo su relación con el movimiento anarquista y el contexto nacional, tratado en los capítulos anteriores. Del mismo modo,

⁴² Gabriel Salazar, y Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile I, Estado, Legitimidad y Ciudadanía*, LOM ediciones, Santiago, Chile, 1999. p.7.

caracterizaremos la composición de la compañía, enumerando a sus miembros y detallando el perfil de sus participantes, haciendo hincapié en los sujetos, su individualidad, y su desarrollo como anarquistas.

CAPÍTULO 1

La crisis de la oligarquía y la nueva Constitución.

Durante las primeras décadas del siglo XX en Chile la oligarquía criolla vivió una crisis interna que se vio reflejada en un debilitamiento en su capacidad de dirección y hegemonía. Este periodo estuvo marcado por una gran conflictividad social e inestabilidad política, que llevó a la sustitución del sistema parlamentario, instituido en 1891, por el presidencialismo de Alessandri en 1920 y que finalizó con la llegada al poder del coronel Carlos Ibáñez del Campo, Fueron las elites oligárquicas, quienes detentaron el poder estatal a través del Congreso, y dieron forma a lo que se ha llamado Estado oligárquico, el cual “entre esas fechas [1891-1920] manejó el país solo, sin que nadie le hiciese sombra política, económica, social ni culturalmente”⁴³, y que, debido a su crisis interna ya mencionada, concluyó durante los años estudiados, dando paso a un Estado Asistencial y la Constitución de 1925. La democracia se vería fracturada en 1927 con la llegada al poder de Carlos Ibáñez del Campo quien, aprovechándose del ambiente de caos político instauró una dictadura que duró 5 años.⁴⁴ Posteriormente, retornó la inestabilidad al país que finalizaría con la elección de Arturo Alessandri Palma para un segundo mandato, en el cual se implementarían nuevos métodos de represión como las milicias republicanas.

En 1938 llega al poder Pedro Aguirre Cerda, cuyo gobierno tendría un nuevo cariz social, bajo el lema de “Gobernar es Educar”, daría un gran impulso a la educación, abriendo opciones para los profesores. Luego de la prematura muerte de éste, asume la presidencia Juan Antonio Ríos, quien dará un corte personalista y autoritario al gobierno.

⁴³ Gonzalo Vial , Historia de Chile, Tomo II, *Triunfo y decadencia de la oligarquía (1891-1920)* Editorial Santillana del Pacífico, Santiago,1983, p. 10

⁴⁴ Ver Leopoldo Castedo, *Chile: Vida y muerte de la república parlamentaria*, Editorial Sudamericana, Santiago, Chile, 2001. Armando De Ramón, *Historia de Chile, Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500 - 2000)*, Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2006.

El periodo establecido, por tanto, comprende ocho mandatos; Ramón Barros Luco (1910-1915), Juan Luis Sanfuentes (1915-1920), Arturo Alessandri Palma (1920-1925), Emiliano Figueroa (Presidente interino 1925-1927) y Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), Arturo Alessandri Palma (1932-1938), Pedro Aguirre Cerda (1938-1941) y Juan Antonio Ríos (1942-1946) durante los cuales ciertas condiciones sociales del país se modifican, pero también existen situaciones, lineamientos y acciones que se mantienen constantes, como lo es por ejemplo la represión al movimiento social y a los anarquistas en particular.

Sin embargo es durante el gobierno de Juan Luis Sanfuentes que la tensión social acumulada del lado de la oligarquía –con su crisis de representatividad y dirigencia- y de los sectores populares -debido principalmente al alza en el costo de la vida- se manifestó de diversas formas.

En el ámbito económico, el país se caracterizó por el movimiento de desarrollo hacia afuera, basado en la exportación de materias primas, principalmente salitre. Con la llegada de la primera guerra mundial, la exportación de salitre -principal fuente de ingresos del fisco y una de las industrias que más mano de obra utilizaba- trajo grandes réditos para las empresas, que comenzaron un periodo de auge en la venta del nitrato. Sin embargo, diversas dificultades asolarían la industria nacional⁴⁵. Esto significó, en determinados puntos del país, el aumento de la desocupación obrera. A esto debemos sumar, el alza de los precios de los alimentos que los productores nacionales no dudaban en exportar al mercado europeo, lo que produjo escasez y el alza de su valor, llevando al crecido proletariado nacional a profundizar la miseria de sus condiciones de vida, caracterizadas por las malas condiciones laborales, el hacinamiento y el hambre.

Es en este contexto que comenzaron a desarrollarse los nuevos movimientos sociales del país, que se encontraban frenados desde la matanza de la Escuela Santa María,

⁴⁵ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.* p. 30.

dando tiempo a las diversas organizaciones obreras y políticas, para replantearse sus objetivos y métodos⁴⁶. La ya mencionada crisis de representatividad y legitimidad del Estado, generó dentro del movimiento popular en rearticulación, una reacción contra el régimen existente, ya que, además de la crisis económica en desarrollo, el gobierno no incluía dentro de sus propuestas programáticas, ninguna de las demandas de la mayoría de la población. A esto debemos sumar la consolidación del sindicalismo, así como el ejemplo de la revolución rusa, “que repercutieron en el surgimiento de un inusitado ciclo de enfrentamientos que tensaron las relaciones de grandes porciones populares con el empresariado y el Estado nacional”⁴⁷.

Según la perspectiva de Jorge Barriá, es en 1917, en un contexto de crisis económica, desempleo e inflación, que en los puertos del país se inicia el estallido social, debido a la organización de una huelga general de los obreros en protesta por la implantación del carnet de identificación. Si bien, a decir de Salazar el origen del malestar general era eminentemente económico en un comienzo, la persistencia del problema por más de 30 años lo convirtió en una demanda política de transformación de la calidad de vida⁴⁸. Esto produjo una organización social a niveles nunca antes vistos que se inició con la convocatoria abierta de la FOCH el 7 de octubre de 1918, que derivaría en la fundación de la Asamblea Obrera de Alimentación Nacional (AOAN) en noviembre de ese año⁴⁹. Las marchas del hambre convocadas por la AOAN inauguraron un proceso político y social de construcción estatal, una coyuntura constituyente, donde a partir de la conformación de una asamblea en la cual convergieron trabajadores, estudiantes e intelectuales, se planteó la necesidad de una nueva Constitución.⁵⁰

⁴⁶ Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile II*, Op. Cit., p. 117.

⁴⁷ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 30.

⁴⁸ Gabriel Salazar, *En el nombre del poder popular constituyente*, LOM, Santiago, 2011, p.43.

⁴⁹ Sobre la AOAN, Gabriel Salazar, *En el nombre del poder popular constituyente*, LOM, Santiago, 2011, p.43; Gabriel Salazar, *Del poder constituyente de asalariados e intelectuales (Chile, siglos XX y XXI)*, Lom Ediciones, Santiago 2009, p. 66; Deshazo, Peter, *Urban Workers and Labor Unions in Chile, 1902-1927*, University of Wisconsin Press, Madison, 1983, p.18. Traducción Nuestra

⁵⁰ Gabriel Salazar y Julio Pinto, *Op. Cit.*, p. 41.

Se inicia, al mismo tiempo, un periodo de fuerte represión por parte del Estado, que criminalizó todo intento de organización popular. El miedo se apoderó de la oligarquía, creyendo que en los locales obreros se escondían armas con las cuales se llevaría a cabo la revolución, “razón por la cual fueron allanados los principales locales obreros”⁵¹, como la Casa del Pueblo y las federaciones de zapateros y panaderos, sin encontrar más que libros, folletos y periódicos. Sin embargo, las persecuciones y montajes no cesarían; así también, se inició la guerra con Perú –en un intento por enfocar la animosidad ciudadana contra un enemigo externo, y hacerla olvidar la situación política y social del país⁵²-, y se puso en rigor la Ley de Residencia y el proceso a los subversivos⁵³.

Tanto desde la oligarquía, como del Estado, se eludía y combatía la agitación social existente, negando la realidad de un país en crisis, relegando la “cuestión social” a la categoría de una “prédica malsana”, de “individuos ‘expulsados de otros países’, que se dedicaban exclusivamente [...] a sembrar el desorden y la agitación en los gremios obreros y entidades sociales”⁵⁴.

En este contexto se presenta la candidatura de Arturo Alessandri Palma, a la luz de la crisis del gobierno de Sanfuentes y del sistema político parlamentario, apoyada principalmente por obreros, estudiantes, la clase media y los sectores progresistas. Su llegada al gobierno en 1920, generó gran expectación en la población, debido a su posicionamiento anti oligárquico y populista⁵⁵, y al apoyo popular generaba una explosión de entusiasmo a su favor sin precedentes⁵⁶. Este fervor era motivado por las expectativas de cambio que generaba su discurso, el cual venía a responder a las demandas populares

⁵¹ Manuel Lagos, *Los Subversivos*, *Op. Cit.* P. 18.

⁵² La denominada Guerra de Don Ladislao, por ser su gestor el entonces Ministro de Guerra, Ladislao Errázuriz Lazcano. Salazar y Pinto, *Historia Contemporánea de Chile I*, *Op. cit.*, p. 41

⁵³ Sobre el proceso a los subversivos, Lagos, Manuel, *Los Subversivos*, *Op. cit.*, P. 18., Viva la anarquía; sobre la ley de residencia, Carlos Vicuña Fuentes, *La tiranía en Chile: libro escrito en el exilio*, Aconcagua, Santiago, Chile, 1988, p. 80. (Destacado nuestro).

⁵⁴ Lagos, Manuel, *Los subversivos*, *Op. Cit.*, p. 50.

⁵⁵ Ignacio Bastías Carvacho, *Op. Cit.*, p. 25.

⁵⁶ Carlos Vicuña Fuentes, *Op. Cit.* P. 73.

que se instauraron durante los gobiernos precedentes, y que se manifestaron en la organización sistemática del descontento, a través de mítines, marchas o huelgas⁵⁷.

Pese a que siguió “la lógica tradicional de la clase dominante” con respecto al movimiento obrero, a través la represión abierta⁵⁸, el movimiento obrero lo siguió apoyando, incluso cuando el Congreso se rehusó a aprobar sus decisiones⁵⁹.

Deshazo establece que a partir de julio de 1921 Alessandri modificó su actitud respecto al movimiento obrero, a raíz de las críticas que recibió desde la izquierda, lo que evidenció que en realidad no contaba con todo el apoyo del mundo popular⁶⁰. Debido a esto comenzó a intervenir cada vez más en los conflictos obreros; primero a través de los mecanismos de conciliación y arbitraje⁶¹, intentó mantener la imagen de padre del mundo popular que lo había llevado al poder, para luego volver a los habituales mecanismos represivos “incluyendo redadas policiales, persecuciones, arrestos y violencia, para subyugar a un movimiento obrero que se rehusaba a respetar la voluntad de su ‘padre’”⁶².

Hacia 1924 el Estado oligárquico se hallaba en crisis. El descontento ciudadano era generalizado, debido al incumplimiento de las promesas de campaña del presidente Alessandri, que con una minoría en el Congreso, no lograba que sus proyectos de ley, referentes a lo social, fueran aprobados. Es así como, en demostración de su descontento, y en visita al Congreso la oficialidad joven llevó a cabo el conocido “ruido de sables”, exigiendo la aprobación de las leyes sociales y laborales. Organizados en Comité Militar, y después de aprobadas las leyes demandadas, pidieron al presidente que disolviera el

⁵⁷ ver en Julio Pinto y Verónica Valdivia, *Op. Cit.*

⁵⁸ Ignacio Bastías Carvacho, *Op. Cit.* p. 25.

⁵⁹, Peter DeShazo, *Op. Cit.* P. 187.

⁶⁰ *Ídem.*

⁶¹ Ver en Sergio Grez, *¿Autonomía o escudo protector? Movimiento obrero y popular y los mecanismos de conciliación y arbitraje (Chile 1900-1924)*, Historia N°35, Santiago, 2002, 91-150.

⁶² Peter Deshazo, *Op. Cit.*, p. 188.

Congreso Nacional, lo cual llevó a cabo antes de finalmente, entregar el mando al vicepresidente, e irse del país.

Hacia 1927 la situación política del país resultaba insostenible, lo que se presentó como la oportunidad perfecta para Carlos Ibáñez del Campo, quien desde 1925 había comenzado a mover y aumentar sus influencias al interior del Gobierno y aprovecha el carácter débil del presidente designado, Emiliano Figueroa para dar el golpe que lo llevó a triunfar en una elección en la que participó como candidato único.

El periodo de dictadura de Ibáñez se caracterizó por la amplitud del aparato represivo que persiguió sistemáticamente a todos aquellos que consideraba peligrosos, estando los anarquistas y los comunistas en primera línea. En la práctica esto significó una paralización casi total de todas las actividades ácratas durante su gobierno⁶³.

La crisis económica de 1929 marcaría el inicio del fin de su mandato; con ella el descontento ciudadano creció progresivamente hasta un punto de no retorno. Ibáñez se vería obligado a exiliarse en Argentina, por lo cual fue destituido por el congreso en 1931. Los meses posteriores su salida serían inestables desde el punto de vista político. No fue hasta 1932 que la situación se estabilizó con el retorno al gobierno de Arturo Alessandri Palma, quien se serviría de nuevas técnicas represivas para controlar las supuestas amenazas que observaba a lo largo del país. Esta fue la razón tras la creación de las milicias republicanas que actuarían hasta 1936 momento en el cual la nación se consideraba fuera de riesgo⁶⁴. El gobierno de Alessandri llegaría a su fin tras el escándalo producido por la masacre del Seguro Obrero.

⁶³ Ver Jorge Rojas Flores, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)*, Santiago, DIBAM, 1993; Gonzalo Vial, *Historia de Chile*, volumen IV, Santiago, Editorial Santillana del Pacífico, 1983.

⁶⁴ Ver Carlos Maldonado Prieto, *La Milicia Republicana: Historia de un ejército civil en Chile, 1932-1936*, Santiago, 1988. Recurso Electrónico, extraído de: <http://www.cactuscultural.cl/wp-content/uploads/LA-MILICIA-REPUBLICANA-WUS-19881.pdf>

En 1938 se daría inicio a un nuevo período de la historia de la política en Chile, al momento de la llegada al poder de Pedro Aguirre apoyado por el Frente Popular y parte del Partido Radical. Éste adoptó una actitud paternalista, fomentando la educación y el aprovechamiento de las horas libres para los trabajadores⁶⁵. Debido a su muerte, su mandato terminó prematuramente, siendo sucedido por Juan Antonio Ríos en 1942.

El gobierno de Ríos, quien también era parte del Partido Radical, se caracterizó principalmente por un marcado personalismo y el deseo de reestablecer el orden, principalmente debido a que durante los primeros años de su gobierno tuvo que enfrentar la crisis provocada por la Segunda Guerra Mundial y los conflictos políticos que ésta conllevó. Se dedicó al igual que su antecesor a la labor social y a las obras públicas.

Paralelo al desarrollo de la política de la élite, se despliega en Chile la política obrera, los movimientos dedicados a mejorar la situación de las clases populares, a dar al obrero una consciencia de su realidad y herramientas para transformarla a través de la cultura. Una de las ideologías preponderantes en este sentido será el anarquismo.

⁶⁵ Ver De Ramón, Armando, *Op. Cit.*, Marcos Álvarez García, *Líderes Políticos del Siglo XX*, Lom Ediciones, Santiago 2007.

CAPÍTULO 2

Orígenes y desarrollo del movimiento anarquista Chileno.

“(…) Yo por tratar esto en la tribuna de algún paseo, o en las columnas de un periódico, o por militar en las filas de la I.W.W. ha sido llevado a la cárcel seis veces: tres por lo primero, dos por lo segundo (a pesar de la ley de abusos de imprenta, que o establece esa forma de investigación y castigo) y una vez por lo último a pesar de todos los pesares de la constitución [sic] y del código que garantiza esos derechos, he estado como mínimum en prisión un mes y como máximium dos meses; después de esto se me ha dicho tres veces, después de activas gestiones de nuestros defensores, o más bien defensores de las leyes atropelladas, que no tenía delito y las otras veces he salido bajo fianza. Estos procesos van precedidos de escrupulosos allanamientos a mi casa, donde se me secuestran cuanto libros o impreso poseo, que no se me devuelven, a pesar de ser ellos los guardianes de la propiedad. Cada anarquista de Chile tiene una historia semejante (...)”⁶⁶

2.1.- “Cada anarquista de Chile tiene una historia semejante...”

Los primeros indicios de difusión libertaria en el país, según el profesor Grez, datan de la década de 1890, con la publicación de periódicos y la creación de Centros de Estudios Sociales⁶⁷. Además de ellos, se generó un fenómeno proto-sindical con el aumento de las agrupaciones gremiales, a las cuales, posteriormente se vincularon los ácratas⁶⁸. Esto llevaría a la maduración de las expresiones de las políticas populares lo que produjo su radicalización, en lo cual el anarquismo tuvo un papel fundamental. Durante los primeros años, vemos un eclecticismo ideológico entre los primeros críticos de la sociedad burguesa de la época, que se formaban al alero de nociones socialistas, y en

⁶⁶ Armando Triviño, “Carta a Omar Emet (Presbítero Emilio Vaise)”, *Verba Roja*, Santiago, 2ª quincena de agosto de 1922, pág. 2.

⁶⁷ Sergio Grez, *Los anarquistas...*, *Op. Cit.*, p. 27.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 29.

búsqueda de una definición política, se instruían mediante publicaciones socialistas y anarquistas. Empiezan a sonar nombres como el de Alejandro Escobar y Carvallo, Luis Olea y Magno Espinoza.

En conjunto con la difusión de las ideas ácratas, se produjo una expansión del aparato represivo estatal. Se configuraron como procedimientos regulares de las fuerzas de orden y como política de Estado frente a los libertarios, los allanamientos a locales obreros y los montajes, como lo fue en el caso de Magno Espinoza⁶⁹.

Entre 1898 y 1902 los anarquistas reforzaron su propio ideario, esclarecieron su discurso y comenzaron a ampliar su base social a través de la agitación, la propaganda y las acciones reivindicativas, empezando a asentarse en el movimiento obrero, principalmente entre “trabajadores gráficos, ferroviarios, tranviarios, carpinteros, zapateros y panaderos de Santiago”⁷⁰. El anarquismo chileno enarboló como bandera de lucha antiguas demandas del movimiento obrero y popular, profundizándolas aún más, incorporando nuevos temas y problemas que sería necesario resolver para lograr generar la sociedad nueva a la que aspiraban: la emancipación de la mujer, el internacionalismo, el antimilitarismo, el naturismo, las campañas antialcohólicas, la difusión del esperanto, el teatro obrero, el anticlericalismo, la conmemoración del Primero de Mayo y el abstencionismo electoral⁷¹. Una de las principales formas de organización de los obreros anarquistas fueron las Sociedades de Resistencia⁷², que buscaban la solución a los problemas de los obreros lejos de la mediación estatal, a través de huelgas, boicots y la ampliación de “las redes de sociabilidad y cultura”⁷³ para el mundo obrero. No se

⁶⁹ *Ibidem*, p.45. Estaba a cargo de la edición de El Rebelde y que es arrestado bajo el pretexto de alterar el orden público cuando se encontraba repartiendo el pasquín. Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 17

⁷⁰ Sergio Grez, *Los anarquistas...*, *Op. Cit.*, p. 60.

⁷¹ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.* p. 17.

⁷² “organizaciones de trabajadores (antecedentes del sindicato moderno) que se concentraban en la lucha económica más que en las acciones mutualistas (como el ahorro) predominantes entonces entre las colectividades obreras y de artesanos desde mediados del siglo XIX”. *Ibidem*, p. 95.

⁷³ *Ibidem* p. 97.

asociaron a partidos políticos y se organizaron en asambleas, para garantizar la representación de todos sus miembros.

Los ácratas estuvieron presentes en prácticamente todas las protestas, huelgas y manifestaciones obreras desde 1898 hasta la matanza de la Escuela Santa María de Iquique. Este primer florecimiento libertario encontró su fin con la masacre de 1907, y la muerte de algunos de sus mayores exponentes, como lo fue Magno Espinoza⁷⁴. Los años que siguieron presenciaron el proceso de rearticulación y luego el máximo auge de la corriente anarquista⁷⁵.

Para la concreción de su ideario también utilizaron el ámbito cultural, como arma para disputarle el espacio al discurso hegemónico y al mismo tiempo para lograr la autoformación de hombres y mujeres fuera del yugo estatal⁷⁶. Las publicaciones escritas (periódicos, folletos), los centros de estudios sociales, y las sociedades de resistencia, fueron las principales manifestaciones de un discurso contra-cultural de interpretación del mundo, destinado a disputar los espacios de producción y difusión de la cultura⁷⁷.

Estas organizaciones tenían la singularidad de que, en su afán de eliminar todos los rastros de autoridad y verticalidad en su orgánica, y en concordancia con las ideas libertarias, suprimieron el cargo de presidente y solo dejaron el de secretario, que más que una voz de dirigencia autoritaria representa un cargo organizativo, y como bien dice González Vera, “el término presidir involucra mando. El vocablo secretario, la de función. El secretario cumple acuerdos, no tiene poder”⁷⁸.

⁷⁴ Ver en Sergio Grez, *Magno Espinoza: La pasión por el comunismo libertario*, Santiago, Editorial USACH, 2011.

⁷⁵ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 97.

⁷⁶ Sergio Pereira Poza, *Op. Cit.* p. 50.

⁷⁷ Sergio Grez, *Los anarquistas y el movimiento obrero*, *Op. cit.*, p. 52.

⁷⁸ José Santos González Vera, *Cuando era muchacho*, Santiago, Editorial Universitaria, 1996, pág. 135.

El periodo 1910-1916 se considera un periodo de rearticulación del movimiento obrero⁷⁹, resurgiendo la mayoría de las sociedades de resistencia y otras organizaciones laborales, principalmente sindicatos, que se habían formado durante el periodo anterior y que habían sido víctimas de la represión. Este resurgir se asoció con la prosperidad económica⁸⁰.

Durante este periodo, el anarquismo se diferenciará claramente de las demás corrientes e ideologías y surgirán nuevos espacios de resistencia como “los comités pro-presos y las ligas de arrendatarios que nos hablan de los nuevos contextos represivos que deben afrontar y de la apertura hacia otras áreas de enfrentamiento social”⁸¹.

Como ya mencionamos más arriba, desde los inicios de la expansión de las ideas libertarias, tanto la policía como las entidades de gobierno, demostraron un especial interés en ellas y en sus consignas de lucha, ya que representaban una amenaza al orden establecido⁸². Muchos fueron los casos que dieron cuenta de la profunda animadversión que sentían el Estado y la oligarquía por los anarquistas. Además, la vinculación de los ácratas a atentados con bombas será un tópico de la época; constantemente eran encarcelados por sus presuntos actos, la mayoría de las veces sin pruebas fehacientes. Esto generó que la prensa oficial construyera una imagen absolutamente difamatoria, igualando “anarquista” a “terrorista”⁸³, y en conjunto con el Estado hicieron amplias campañas contra los ácratas. A lo largo de todo Chile, eran apresados y hostigados por la policía, algunos por distribuir periódicos de corte anarquista -como fue el caso de José Clota- y otros por ir a defender a los compañeros apresados⁸⁴.

⁷⁹ Ver Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.* y Vivanco y Míguez, *Op. Cit.*

⁸⁰ Peter Deshazo, *Op. Cit.*, Pp. 129 y 130.

⁸¹ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 21.

⁸² Sergio Grez, *Los anarquistas y el movimiento obrero*, *Op. Cit.*, p. 28.

⁸³ *Ibidem*, p. 24.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 26.

Empero, los libertarios lograron levantar numerosas iniciativas, publicaciones y organizaciones durante estos años. Por todos lados surgían círculos con los más diversos intereses, como el desarrollo de la actividad teatral, la difusión de las ideas ácratas, la formación de escuelas, etc. Pero siempre con puntos de unión, como la defensa y solidaridad con los presos de la represión estatal⁸⁵.

El año 1917 marcará el inicio de un nuevo período para el movimiento anarquista, que adquirió una mayor influencia en el movimiento obrero y, hasta cierto punto, en la sociedad. Estos años estuvieron determinados por el comienzo del ocaso del ciclo salitrero, lo que implicó que la sociedad chilena viviese la mayor crisis económica y social que se haya visto hasta ese momento, haciendo la situación del mundo obrero y popular cada vez más difícil, lo que unido al alza del costo de la vida, repercutió en la organización de la AOAN y las marchas del hambre, iniciativas ciudadanas en las cuales los anarquistas participaron activamente, hasta que abandonaron la acción directa y entablaron diálogo con el gobierno⁸⁶.

Todos estos conflictos no hicieron más que confirmar el miedo que reinaba al interior de la clase dominante, de que todos los movimientos sociales deseaban la llegada del socialismo y la destrucción del orden establecido. Las manifestaciones de poder popular fueron atribuidas a la mítica idea de los agitadores extranjeros, que llegaban con ideologías nuevas desde sus países a desestabilizar a la sociedad chilena. Este pensamiento provocó una oleada de xenofobia y la promulgación de la Ley de Residencia en 1918⁸⁷, la que afectó profundamente al movimiento anarquista.

Esta ley fue la base del caso de persecución de los anarquistas, conocido como el “proceso a los subversivos”, donde la maquinaria estatal puso todos sus recursos, tanto económicos como humanos, en la “investigación” (o invención) de actividades

⁸⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 31

⁸⁷ Publicada en el “Diario Oficial” número 12, 243, el 12 de diciembre de 1918

subversivas provenientes de los círculos anarquistas. Jorge Navarro expresa al respecto que la ley representaba “para el agudo ojo anarquista, un instrumento más de la dominación burguesa, el cual siempre favorecía al patrón y diezmaba la individualidad”⁸⁸. La represión contra los anarquistas era un tema importante en la agenda gubernamental, llegando a institucionalizarse y expandirse en el país, de manos de la policía que además de identificarlos y perseguirlos, llevaba a cabo montajes para culparlos de terrorismo y subversión. Este es el conocido “*terror blanco*”⁸⁹, y que se impuso desde el Estado en forma de montajes y prisión bajo sospecha de terrorismo, para muchos anarquistas, y contra el cual estuvieron en constante lucha.

Durante estos años se generó una consolidación del movimiento sindical chileno, sumado a una radicalización de sus acciones. Aumentaron las iniciativas libertarias, y se fundó uno de los periódicos emblemáticos del movimiento, como lo es *Verba Roja*. Los anarcosindicalistas influyeron en diversos gremios, como los de “zapateros y aparadoras, a los obreros de imprenta y de la construcción, a los portuarios, carpinteros, panaderos y metalúrgicos”⁹⁰.

Una de las organizaciones que adquirió mayor importancia fue la Federación de Zapateros y Aparadoras (FZA), en torno a la cual se llevaría a cabo la reorganización de los sindicatos en 1917⁹¹. Fue la industria mejor organizada de su época y tenía mucho prestigio, no solo por su forma de organización, sino también, por la activa participación femenina al interior del sindicato; “Por primera vez, hombres y mujeres fueron igualitariamente integrados en un sindicato industrial”⁹².

⁸⁸ Jorge Navarro, *Experiencia popular acumulada en la coyuntura constitucional de 1925*, Versión Pdf, p. 9. <http://www.izquierdas.cl/revista/wp-content/uploads/2011/07/navarro.pdf>

⁸⁹ Ver en Manuel Lagos, *Op. Cit.*

⁹⁰ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 33.

⁹¹ Ignacio Bastías Carvacho, *Op. Cit.*, p. 31.

⁹² Peter Deshazo, *Op. Cit.*, p. 150.

Un símbolo de hasta qué punto había crecido el sindicalismo chileno y hasta donde llegaba la influencia anarquista, es la fundación de la sección chilena de los Trabajadores Industriales del Mundo (IWW) que presentaría una opción libertaria mucho más organizada y fuerte y que sería uno de los grandes actores de la lucha social y sindical de los años 20⁹³.

Durante la primera mitad de la década del 20, se fortalecen los antiguos sindicatos y sociedades de resistencia ácratas, y se forman muchos otros nuevos. Sumado a esto se produce un crecimiento de la influencia cultural libertaria publicándose un sinnúmero de pasquines, diarios y revistas, además de formarse diversos centros de estudio y grupos de teatro⁹⁴.

El movimiento libertario tuvo además, múltiples manifestaciones en otros ámbitos, particularmente entre estudiantes y profesores. En este sentido, diversos anarquistas se contaban entre las filas de la AGP y la FECH⁹⁵.

Fundada en 1906, la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH) fue la primera organización estudiantil del país. A lo largo de su historia se caracterizó por su relación con el mundo obrero y popular, y su carácter crítico frente a la sociedad. Hacia 1918, si bien la FECH se relacionó con el movimiento obrero, se acercaron particularmente a los libertarios en términos culturales. La influencia ácrata en la FECH se dejó sentir en sus publicaciones, Claridad y Juventud, donde publicaron conocidos anarquistas como Antonio Acevedo Hernández, Manuel Rojas y José Santos González Vera. Además la Federación se vio envuelta en numerosos conflictos debido al apoyo que

⁹³ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 34.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 38.

⁹⁵ Varios presidentes de la FECH fueron anarquistas declarados: Alfredo Demarúa, Óscar Schnake, Eugenio González, Moisés Cáceres.

prestó a la IWW; su sede, por ejemplo, fue destruida en 1920, sin intervención de ninguna autoridad⁹⁶.

A la llegada de la dictadura de Ibáñez los elementos anarquistas al interior de la FECH habían sido en su mayoría expulsados⁹⁷, por lo que el movimiento libertario perdió su ímpetu. La AGP por otro lado, fue disuelta y con ella el afán transformador del profesorado.

2.2.- La llegada de Ibáñez: Crisis del y reorganización del anarquismo.

El año 1924 marca un quiebre en el desarrollo del movimiento libertario, que será objeto de la represión estatal por un lado, y de la intervención en el mundo obrero a través de las leyes sociales por otro. Ambos procesos generarán la pérdida de influencia del anarquismo en Chile. En la coyuntura del golpe militar de 1924, los militares tuvieron un acercamiento a los organismos obreros y anarquistas, generando un desacuerdo entre las filas libertarias, debido a lo que estas instituciones representaban y a la desconfianza que generaban⁹⁸.

Cuando en 1925 Alessandri volvió al poder, y se normalizó la situación, y se revitalizó el movimiento popular. Las diferencias dentro del movimiento anarquista, el distanciamiento entre los IWW y los federalistas, además del debilitamiento de la prensa libertaria y de sus iniciativas y de las nuevas leyes sociales instauradas en la Constitución, llevaron a un agotamiento generalizado del movimiento anarquista. La llegada de la dictadura de Ibáñez, sumada al afán legalista heredado del gobierno previo, provocaron un cese de la labor anarquista en gremios y sindicatos, que contaba ya con dos décadas de

⁹⁶ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 38.

⁹⁷ Ignacio Bastías Carvacho, *Op. Cit.*, p. 46.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 52.

experiencia. Comienza además, una represión en forma de clausura de locales y periódicos libertarios⁹⁹.

Las Leyes Sociales, por su parte, intentaban controlar y acabar con la independencia del movimiento obrero¹⁰⁰, y a raíz de esto comienza la lucha de los ácratas contra la sindicalización legal o forzosa. En primera instancia fueron apoyados por el partido comunista, sin embargo durante los 30 éste desistió de ello, principalmente por la llegada del Frente Popular al Gobierno¹⁰¹. Como ya mencionamos más arriba, Víctor Muñoz propone que, durante la década de 1930, se generó un auge hacia dentro y una crisis hacia fuera, en tanto que se afianzaron sus lazos y relaciones al interior de las organizaciones anarquistas, pero su impacto a nivel social en general fue mucho menor. Esto organización hacia dentro dio como resultado el organismo más sólido del ámbito libertario, la CGT.

Como establecimos anteriormente la llegada de la dictadura implicó un quiebre en el devenir de los movimientos y las organizaciones sociales, y fueron cerrados y allanados diversos locales obreros y sindicales, como también la FORCH, la IWW y diversos organismos de avanzada. Así mismo, fueron encarcelados, exiliados y obligados a huir diversos miembros activos de organizaciones anarquistas, víctimas de la represión ibañista; “Ante este forzado “vacío”, los gremios de tendencia libertaria acabaron de dos formas: o desapareciendo, o siendo “ganados” por simpatizantes del gobierno”¹⁰². La estadía en el poder de Ibáñez estuvo marcada por los actos represivos, de control y persecución a los libertarios; se les encarceló sin pruebas, se violó su privacidad, se les torturo.

⁹⁹ Ignacio Bastías Carvacho, *Op. Cit.* p. 54.

¹⁰⁰ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p.51.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 51; Ver en Jorge Rojas Flores, *Op. Cit.*, capítulo V, *El apoyo de los trabajadores al proyecto ibañista*.

¹⁰² Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p.53.

Pese a ello, existieron atisbos de organización en contra del régimen, que pese a no ser de gran envergadura, conllevaban algún nivel de estructura, aunque siempre en la clandestinidad; “la forma en que los libertarios intentaron responder a la represión, tanto en el terreno sindical, como en la generación de propaganda clandestina, redes de apoyo, complots armados y acciones de sabotaje”¹⁰³.

Hacia 1931 cae el gobierno de Ibáñez, debido a su desgaste y deslegitimación progresiva relacionadas con su política dictatorial, junto a la crisis económica del 1929, el aumento de la deuda externa y la reducción de gastos fiscales, comenzando con ello un periodo marcado por los golpes y contragolpes, intentos insurreccionales y surgimiento de gobiernos de poca duración, lo cual se detuvo recién en 1932¹⁰⁴. Aun así, los gobiernos que le siguieron no dejaron de utilizar la represión, que pese a darles un corto respiro durante la República socialista, continuaron su lógica opresiva con los ácratas.

En 1932, se cerraba una época de convulsión política, y se iniciaba el segundo periodo en la presidencia de Alessandri. Al igual que en su primer gobierno, la represión contra los “subversivos” se configuró como política estatal, persiguiéndolos y encarcelándolos como en el pasado. Podríamos pensar que por las diversas tragedias humanas o políticas hubieran desalentado el quehacer ácrata en el país, sin embargo, “los libertarios, o muchos de ellos, estaban más o menos conscientes de los riesgos que corrían y por lo mismo la prisión no era una cuestión ajena a su cotidianidad. Por lo demás, no solo golpes y dolor en su contra recibieron en estos días, ya que en varios aspectos (culturales, políticos y económicos) estaban recibiendo buenas cosechas”¹⁰⁵. Así, el anarcosindicalismo pudo iniciar su fase de consolidación interna a lo largo del país, lo que llevó a la expansión del ideal anarquista a ciudades y pueblos en los que durante las

¹⁰³ *Ibídem*, p. 54; Ver en Jorge Rojas Flores, *Op. Cit.*, capítulo VI, *Los grupos revolucionarios de trabajadores crisis y reorganización*.

¹⁰⁴ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 57.

¹⁰⁵ *Ibídem*, p. 71.

décadas de 1910 y 1920 no tenían ningún organismo que enarbolara el ideario anarquista y anarcosindicalista.

El segundo gobierno de Alessandri termina en 1938, deslegitimado por sus continuos actos represivos, como lo fue la matanza del Seguro Obrero, y da paso a los gobiernos del Frente popular, al que los ácratas se opusieron, como a cualquier gobierno estatal, burocrático y oligárquico, en contra de los ideales libertarios revolucionarios. El camino se hace aún más pedregoso para los anarquistas, ya que los sindicatos ilegales eran difíciles de mantener, por lo cual podemos apreciar un retroceso de la corriente ante los partidos políticos de izquierda¹⁰⁶.

A lo largo de este capítulo hemos visto el desarrollo del movimiento libertario y los múltiples espacios en las que se desarrolló, desde sociedades de resistencia, sindicatos, escuelas, centros de estudio, agrupaciones teatrales, comités Pro-Paz y Pro-Presos, ligas contra el alcoholismo, etc. El anarquismo como movimiento penetra todos los aspectos de la vida de un individuo, configurándose como un código de comprensión cultural de la realidad social. Y así como el movimiento generó numerosas aristas y espacios de difusión, los anarquistas eran hombres y mujeres formados por múltiples facetas.

La historia de los anarquistas es la historia de la autogestión y la autoformación; las mujeres y hombres que llevaron sus vidas por el camino libertario lo hicieron de manera íntegra, abarcando la mayor cantidad de aspectos posibles. A menudo los nombres de los anarquistas se repiten como secretarios de sindicatos y sociedades de resistencia, como editores de publicaciones y fundadores de centros de estudio y grupos de teatro, participando en diversos comités, jornadas y huelgas. Esta esencia es lo que explica el carácter, para el caso de nuestra investigación, del teatro anarquista, que no es visto como la forma de vida de quienes participaban, no era su único oficio o su única motivación,

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.73

como no lo eran tampoco las publicaciones, los centros de estudios o los comités. Ellos no eran sólo actores, editores, escritores o sindicalistas. Ellos eran anarquistas.

CAPÍTULO 3

“El teatro es el libro en el cual pueden leer los analfabetos...”

3.1.- Desarrollo del teatro en Chile

El teatro en Chile comienza a desarrollarse a partir de la llegada de las compañías españolas a fines del siglo XIX, por lo que en su origen se asemejaba mucho al llevado a cabo en la península ibérica. El espacio teatral en un principio era precario, las representaciones se llevaban a cabo en casas particulares o en lugares poco preparados para recibir a las compañías. Debido a esto se gesta la idea de los teatros municipales, imitando al teatro Victoria en Valparaíso, creado en 1844¹⁰⁷, además de muchos otros teatros en Santiago y Valparaíso destinados a todos los públicos. En el resto del país los teatros eran más escasos.

Poco a poco se va generando un ambiente teatral en Chile, de la mano de las óperas, las operetas y, principalmente, de las zarzuelas. Éstas llegaron al país hacia 1857, a través de compañías españolas, y tuvieron una amplia recepción en la sociedad, incluso en los sectores que no se habían interesado en la ópera o la opereta por razones económicas o por considerarlas demasiado asociadas a la oligarquía¹⁰⁸.

El teatro chileno propiamente tal nacerá al alero de estos primeros impulsos, propiciado principalmente por el surgimiento de las clases medias como grupos de relevancia social, ya que es de estas capas de donde provendrán la mayoría de los actores y dramaturgos de Chile. El desarrollo identitario de los grupos medios como distintos del proletariado y la aristocracia fue un largo proceso iniciado a fines del siglo XIX. De a poco comenzaron a surgir jóvenes con cultura y estudios, sin riquezas como para ser

¹⁰⁷ Juan Andrés Piña, *Op. Cit.*, p. 41.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 81.

considerados aristócratas, pero que no consideraban digno ser obreros o técnicos. Es en estos sectores donde surgirán los primeros artistas e intelectuales profesionales, que serán vistos como portavoces de las clases medias, quienes “asumen una concepción secular y moderna de la actividad artística, que los lleva a separar esta última de otras esferas, como la política, la educativa o la religiosa. Son los primeros que se transforman en definitiva, en artistas profesionales; en creadores que tanto en su discurso como en su práctica conciben el arte como un fin en sí mismo”¹⁰⁹.

El teatro de factura chilena, es decir, con actores y dramaturgos nacionales, y con temáticas propias, comienza a desarrollarse entre 1917 y 1920. Este desarrollo fue producto de la inquietud de los intérpretes más experimentados en las tablas de generar un teatro nacional que se abocara a mostrar la realidad y contenidos propios de Chile, que representara temas realistas sin idealizar necesariamente las situaciones propias del campesinado y del mundo popular. La primera compañía nacional profesional, con actores que vivían por y para el teatro fue la Bágüena-Buhrle, formada por Enrique Bágüena y Arturo Buhrle en 1917¹¹⁰. Esta compañía llevó a escena obras de los autores chilenos más importantes del momento, como por ejemplo, Pedro Sienna quien era además integrante del grupo. A partir de este momento comenzó el auge del teatro chileno, en el que los actores más reconocidos serán venerados como a los divos y divas de la ópera de antaño. Fueron los años de los teatros repletos y de las funciones agotadas. Años en los que todo el mundo quería ser un autor teatral, todo el mundo quería ser actor y estrenar nuevas piezas¹¹¹.

El arte dramático que comenzó a consolidarse en estos años es un espectáculo de grandes nombres, los actores más importantes de la época, que basaban su fama en talento innato en general carente de educación formal, eran tratados como grandes figuras, venerados por el público y se comportaban como tales. Muchos de ellos armaban

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 152.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 187.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 193.

compañías su antojo, a menudo para una sola temporada e incluso para una sola presentación, “la gente no decía que iba a presenciar una determinada obra, sino a un actor o una compañía específica”¹¹². Este fenómeno se vio reflejado en el hecho de que la mayoría de las compañías llevaba por nombre una asociación de los apellidos de los dos actores más famosos que las conformaban.

Era un teatro, por tanto, marcado por el individualismo de quienes participaban en él. Un espectáculo en el cual la relación con el público era de devoción ante una estrella. “Toda la actividad de la compañía se centra alrededor de esta estrella, que se ubica en obras adecuadas para su temperamento, olvidándose muchas veces del conjunto por la preocupación de su lucimiento personal”¹¹³. Esta fama llegó a tal punto que incluso se desarrolló el denominado teatro de actor, que implicaba que muchos dramaturgos escribían sus obras con un actor o compañía particular en mente¹¹⁴.

A partir de 1923 y hasta fines de la década se producirá el proceso de consolidación del teatro chileno, con un público que lo apoyó y lo siguió y que contribuyó a la formación de un circuito probado y comercialmente firme¹¹⁵. Los actores la mayoría de las veces, eran también empresarios que debían encontrar diversas maneras de financiar sus obras, ya fuese asociándose con dueños de teatros o derechamente buscando inversionistas para sus presentaciones debido a que la ayuda estatal para esta actividad cultural era nula. Debido a que el teatro era su forma de generar ingresos, los actores y actrices debían hacer lo que fuese necesario, incluso repetir fórmulas que hubiesen resultado exitosas en el pasado, lo que contribuyó a un estancamiento de la producción dramática y frecuentemente a un encasillamiento de los actores en roles en los que sabían que tendrían éxito.

¹¹² *Ibíd.*, p. 198.

¹¹³ José Pineda, *Crónicas Reunidas (I)*, 1921-1925, 2008, Santiago, p. 547.

¹¹⁴ Juan Andrés Piña, *Op. Cit.* p. 256.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 229.

A la llegada de Ibáñez al poder, el teatro chileno había generado en torno a sí un amplio circuito de autores, actores, compañías y salas de exhibición, que se mantenía gracias al espacio dado en los medios de comunicación y a un público que había ido creciendo junto con la tradición teatral. Poco cambiaría en los años posteriores, seguiría siendo un teatro de figuras y estrellas hasta la aparición hacia fines de los 30' del teatro universitario, Experimental en la Universidad de Chile y De Ensayo en la Universidad Católica.¹¹⁶ El primero en surgir fue el teatro Experimental, que se propuso como meta “dar a conocer nuevas obras, presentar nuevos valores, hacer escuela de cultura y fomentar el desarrollo de un ambiente teatral chileno.”¹¹⁷ Además de esto buscaba entregar al público las bases culturales para que éste pudiese apreciar con fundamentos las obras artísticas que presenciaba.¹¹⁸ Comenzaba así una nueva época para el teatro chileno.

3.2.- Teatro Obrero

El surgimiento y desarrollo del teatro obrero se dio en forma paralela a la formación del teatro nacional. Sin embargo las razones de su aparición son del todo distintas a éste. El origen del teatro obrero es la necesidad. Al momento en que comienzan a existir en Chile obreros explotados, comienzan a surgir voces que denuncian dicha situación, promoviendo la organización de base de la mano de ideologías de izquierda.

Donde primero se desarrolló esta situación fueron las salitreras, lugar al que migraron miles de trabajadores en busca de la promesa de mejor vida que ofrecía el nitrato. Sin embargo una vez allí la situación fue extremadamente distinta “se pagaba bien, pero no en monedas, sino en fichas, las que solamente eran aceptadas por la pulpería de la compañía que subía los precios a su amaño sin aumentarle al trabajador su monto en

¹¹⁶ Ver Paula Trivelli Vega, *Los teatros Universitarios de Santiago y su Expresión Sociocultural: 1941-1973*, Tesis, Universidad Católica, Santiago, 1996

¹¹⁷ *Teatro n°1*, Publicación Oficial del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, 1945, p. 1

¹¹⁸ *ídem*.

fichas. Y comenzaron los gritos de protesta”¹¹⁹. Estos fueron fuertemente reprimidos, siendo la historia obrera desde el inicio una historia manchada con sangre.

Es este espacio uno de los primeros en los que se plantea la necesidad de organización, y una de las primeras voces que se escuchan es la de Luis Emilio Recabarren, quien se abocó en hacer ver y reflexionar a los obreros sobre su situación y los instó a organizarse¹²⁰. El problema fue que la mayoría de estos obreros eran analfabetos, por lo que repartir pasquines o panfletos con las ideologías y propuestas no tenía sentido. Es por esto que las corrientes ideológicas asociadas al mundo popular se vuelcan al teatro como herramienta para hacer llegar las ideas al pueblo¹²¹. Las primeras representaciones de las que se tiene noticia datan de fines del siglo XIX¹²² en el Norte Grande.

El desarrollo del ambiente cultural obrero era necesario para que el proletariado adquiriese las herramientas para hacer frente a los abusos de las clases dominantes, por lo que se precisó de la creación de nuevas formas culturales para proveerlo, así como para generar actividades de recreo y ocio que no trajeran aparejados los vicios que eran la muerte del mundo obrero, como el alcohol. Así surgieron en Chile las Filarmónicas obreras “y con ellas los primeros conjuntos artísticos que sirvieron para dar a conocer cantantes recitadores, bailarines, monologistas y, lo principal, artistas que dieran forma a conjuntos artísticos”¹²³.

Dos tendencias principales encontraron en el teatro el medio para educar al mundo obrero y hacer germinar en él el deseo por conquistar sus demandas sociales. “En las grandes ciudades, Santiago y Valparaíso, el anarquismo se constituyó en la principal ideología abrazada por intelectuales y trabajadores urbanos, mientras que el socialismo

¹¹⁹ Mario Cánepa Guzmán, *Op. Cit.*, p. 11.

¹²⁰ Ver en Julio Pinto, *Luis Emilio Recabarren: Una biografía histórica*, Santiago, Lom Ediciones, 2013.

¹²¹ *Ídem*.

¹²² Pedro Bravo Elizondo, *Op. Cit.*, p. 78.

¹²³ Mario Cánepa Guzmán, *Op. Cit.* p. 12.

orientaba las luchas en las pampas salitreras [...] El teatro social nace en Chile a través de dos cultores dirigentes: Antonio Acevedo Hernández, sustentador de la doctrina anarquista y dirigente obrero, Luis Emilio Recabarren, que utilizó el teatro como un vehículo de difusión de las ideas socialistas y como un medio directo para la elevación cultural de los núcleos proletarios”¹²⁴. Ambas ideologías desarrollarían paralelamente su propio ambiente teatral. Durante los años 1912 y 1913 se dieron los primeros impulsos a la dramaturgia obrera socialista y anarquista en Chile.

Este era un teatro comprometido con la causa de los trabajadores “centrado en la producción y representación de obras dramáticas, de contenido social (desde un cariz anticapitalista, principalmente), elaborado y llevado a cabo generalmente de forma aficionada por obreros y artesanos”¹²⁵, que veía en la acción dramática un medio para educar y defender al explotado y oprimido, además de acercar la realidad teatral al público más humilde.

La primera compañía de Chile fue la compañía Dramática Nacional, fundada en 1913 por Antonio Acevedo Hernández, Adolfo Urzúa Rozas, Manuel Rojas y José Santos González Vera. Se la considera la precursora de todas las demás¹²⁶, por ser la primera que rechazó abiertamente la influencia española en el teatro y que planteó la necesidad de crear obras teatrales que tuvieran relación con el mundo popular, y que “asumiera de manera realista la pobreza y la marginalidad como temas preferentes”¹²⁷. Antonio Acevedo Hernández fue el principal impulsor de este tipo de teatro, que fue ampliamente difundido, incluso más allá de los círculos obreros. Si bien su obra es reconocida por el ambiente profesional, el grupo formado en torno a Acevedo Hernández y los demás exponentes del teatro obrero, lo criticó duramente, por encontrarlo carente de orientación ideológica.

¹²⁴ Domingo Piga, Orlando Rodríguez, *Teatro Chileno del siglo XX*, Santiago, Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile, 1964, p. 7.

¹²⁵ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p.303

¹²⁶ Mario Cánepa Guzmán, *Op. Cit.* p. 17 y Juan Andrés Piña, *Op Cit.*, p. 186.

¹²⁷ Juan Andrés Piña, *Op. Cit.* p. 186.

Las primeras obras representadas por obreros, en particular en el norte salitrero, fueron “obras burguesas”, como el drama *Flor de un día* -de Campoamor-, pero luego las temáticas irían evolucionando, hasta tratar temas de sesgo clasista, y que representaran las miserias de la clase obrera y trabajadora¹²⁸. Acevedo Hernández, antes que ningún otro, consiguió mirar a su alrededor y hacer de su realidad el relato que serviría para denunciar los males que sufría el pueblo, y así como las suyas, son muchas las obras que veremos representadas a lo largo de estos años, los autores obreros de esta época retrataron realidades, “miran a su alrededor, observan las instituciones políticas y sociales y trasponen ese medio al escenario del teatro obrero. La temática se repetirá no por falta de inventiva, sino por la repetición de los problemas sociales que enfrentan, el trabajo de 10 a 12 horas diarias, la explotación por el capital foráneo y nacional, la opresión que ejercen material y espiritualmente las fuerzas del orden, la iglesia, los militares”¹²⁹.

Es por esta razón que, además de tener un fin educativo y de difusión, el teatro debía ser contingente y combativo, y en conjunto con el periódico y la cultura proletaria, debía ser un arma revolucionaria y centrarse en las necesidades del proletariado de la época. Al ser un medio de propaganda ideológica y de comunicación directa con el pueblo, el mensaje se configura como lo más importante; debía ser claro y emotivo (llegar a los espectadores), y se debía manejar en los códigos de un público de origen popular. Como bien dice Manuel Lagos; “el teatro es el libro en el cual pueden leer los analfabetos, y estas palabras deberían quedar grabadas en el corazón de todos los revolucionarios”¹³⁰. El teatro por tanto, es un medio para transmitir un mensaje, y no un fin en sí mismo, no es arte por el arte, sino un arte comprometido con un fin mayor revolucionario, como declaraba Cesar Tajos, sobre el cuadro de la Unión General de Trabajadores Metalúrgicos: “conocemos ciertos manejos de desprestigio que jamás lograrán entorpecer nuestra

¹²⁸ Sergio Grez, *¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927, Estudios Avanzados*, 15, Santiago, 2011. p. 17.

¹²⁹ Pedro Bravo Elizondo, *Op. Cit.*, p. 82.

¹³⁰ Manuel Lagos, *Viva la anarquía, Op. Cit.*, p 126.

marcha. *No tratamos de hacer brotar la risa estúpida, inconsciente, tratamos de hacer pensar*¹³¹.

3.3.- Teatro anarquista

El teatro ácrata surgirá, como ya establecimos, en las grandes ciudades de la mano de obreros e intelectuales, y será la instancia en la cual “el campo libertario y la población en general se encuentran con las representaciones dramáticas de obras producidas y puestas en escena por obreros anarquistas, y cuyo contenido es generalmente de protesta, expuesto usualmente en eventos solidarios, y entendido por sus ejecutores, como una herramienta de instrucción cultural y propaganda ideológica”¹³². Como vemos, más que el contenido de las obras -que se configura prácticamente como transversal a todo el mundo obrero-, o los autores de las mismas, el teatro ácrata se desarrolla como un acto identitario de personas que pretenden entregar a sus pares un mensaje de crítica social, con las características antes mencionadas, pero desde su particularidad libertaria.

Los primeros grupos que se centraron en la labor dramática obrera fueron los cuadros *La Agitación* y *La Luz* en 1902, que representaron obras tales como *Hijo de viuda* (drama) y *Primera Postura* (comedia). El mismo año el conjunto *Regeneración* llevó a cabo una representación a instancias del primero de mayo¹³³. Desde 1907 encontramos los primeros cuadros identificados con las ideas ácratas, entregados al quehacer teatral, tales como los *Caballeros del Arte* -al alero de la Federación de Trabajadores de Chile-, y alrededor de 1908, la compañía que apoyaba al periódico *La Protesta*, del mismo nombre.

¹³¹ *El Metalúrgico*, Órgano de la Unión general de Obreros Metalúrgicos, Santiago, 15 de junio de 1921. El destacado es nuestro.

¹³² Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 214.

¹³³ *Ibidem*, p. 216.

Este cuadro dramático realizaba actividades para la recaudación de fondos en beneficio del pasquín, que hacia 1909 tenía un déficit monetario:

“el sábado 3 de octubre próximo tendrá lugar una velada dramático-literario-musical, con el fin de ayudar a la publicación de *La Protesta*, i cubrir en parte el gran déficit que existe en su contra.

En esta velada, además de ofrecer un programa variado i ameno, se dará el simbólico dramita en un acto de Ignacio Iglesias, titulado *Juventud*¹³⁴.

Los cuadros dramáticos anarquistas eran espacios autodidactas y autofinanciados, destinados no solo a difundir las ideas ácratas en el mundo obrero, sino también como apoyo para las diversas actividades que realizaban los colectivos y las agrupaciones libertarias. Actuaban en conmemoraciones de fechas importantes, en beneficio de los comités Pro-Presos o como ayuda para algún sindicato o centro de estudios. Estas instancias recibían el nombre de **veladas**¹³⁵.

Las veladas anarquistas eran jornadas que consideraban un completo programa, con diversas actividades, artísticas e intelectuales, que pretendían recaudar fondos, divertir, y a la vez llevar a cabo una labor educativa y propagandística. Sus principales objetivos eran “extender las ideas anarquistas [...], proporcionar instrucción a los sectores que no tenían oportunidad de recibirla [...], entregar un espacio de socialización y sana diversión a estas personas”¹³⁶. Las veladas eran generalmente organizadas por sindicatos, federaciones obreras o imprentas de periódicos, y eran apoyados por filarmónicas, cuadros dramáticos y oradores, que generalmente pertenecían a las mismas. Había, en la acción de

¹³⁴ *La Protesta*, n°14, Santiago, septiembre de 1909.

¹³⁵ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 215.

¹³⁶ Manuel Lagos, *Viva la Anarquía*, *Op. Cit.*, P. 346.

asistir a una velada, y de participar como parte de la presentación, un “acto de compromiso” al mismo tiempo que de militancia o simpatía con las ideas anarquistas¹³⁷.

En 1913, uno de los órganos de propaganda de más larga duración, *La Batalla*, veía la luz en Valparaíso. Al poco tiempo, organizó su propio cuadro dramático para complementar al organismo de prensa en la tarea de difusión de las ideas libertarias, y que la apoyaba en las veladas organizadas tanto a beneficio de la imprenta, como de diversas causas solidarias¹³⁸. Pese a que la recaudación no fuera muy alta, los organizadores no se rendían, y rescataban su carácter formativo:

“si es verdad que no fue muy beneficiosa en producto material, pero, en cambio fue una hermosa obra propaganda, y con esto se ha ganado bastante moralmente. [...] para el 5 de julio se dará otra importante velada dramática, y se pondrá en escena el drama “Fin de Fiesta”¹³⁹.

Tanto en la capital como en Valparaíso se estaban formando, hacia 1911, diversos cuadros dramáticos, al alero de organizaciones anarquistas, como Centros de Estudios Sociales o federaciones obreras, lo que, como plantea Muñoz Cortés, “les podía asegurar fondos y público, pero no obstante la ausencia de completa autonomía podía generar roces. Y ocurrieron”¹⁴⁰. Algunas de los más destacados fueron el grupo *Los Nuevos*, de Valparaíso, y *Máximo Gorki*, perteneciente al Centro de Estudios Sociales homónimo, y que fue formado en 1911 por **Ramón Contreras**. En su declaración de principios,

¹³⁷ *Ibidem*, p. 361.

¹³⁸ “Gran velada literario-musical [...] a beneficio de cuatro compañeros enfermos y para acumular fondos destinados a la formación de una biblioteca social”, *La Batalla*, n°36, segunda quincena de julio de 1914.

¹³⁹ *La Batalla*, órgano de propaganda anarquista de mayor data. El 24 de junio de 1913, se efectuó una de las primeras veladas pro *La Batalla*.

¹⁴⁰ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 214.

podemos ver la claridad con que veían su labor cultural, y los principios libertarios y autodidactas que la orientaban en su tarea:

“Existiendo el monopolio de la instrucción por una clase social que acapara todo para sí, no le queda al pueblo otro medio de adquirir conocimiento que necesita para la conquista de su futuro bienestar, que procurárselos por sí mismo sin esperar nada de nadie. La instrucción no está sólo en las universidades, sino que también puede adquirirse por medio del razonamiento y observación constante de todas las manifestaciones de la vida diaria”¹⁴¹.

Durante la segunda década del siglo XX la actividad teatral cobrará fuerza, y tendrá un importante papel durante las veladas anarquistas debido a su doble función de entretenimiento y propaganda, formándose numerosos cuadros dramáticos y grupos artísticos que, con diversas duraciones, darán vida al universo teatral ácrata del país. Entre ellos podemos contar, además de los ya mencionados, a: *El Alba* (formado por Víctor Hernández), *Amor y Libertad* (en 1915, del Centro de Estudios Sociales de Valparaíso), Cuadro Artístico *Floreal*, Cuadro Lírico *León Tolstoi* (1917, Gremio de Panaderos de Valparaíso) y la Academia Artística *Francisco Ferrer*¹⁴².

En los años 20, la mayoría de los centros culturales anarquistas y sindicatos contaban con su grupo de aficionados al teatro, y la actividad dramática sobrepasaba el ámbito obrero, llegando a establecerse en las diversas iniciativas que iban surgiendo en las poblaciones¹⁴³. En general, seguían teniendo las mismas motivaciones que en los años anteriores; propaganda y beneficios solidarios, no solo en favor de organizaciones, sino

¹⁴¹ *La Protesta*, Santiago, junio de 1911.

¹⁴² Manuel Lagos, *Viva la anarquía*, *Op. Cit.*, p. 375.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 376.

también de compañeros que se encontraran imposibilitados de trabajar, o presos debido a la represión estatal, todo ello consecuente con sus ideales libertarios:

“Velada a favor del compañero Ernesto González, que atacado de una grave enfermedad se encuentra imposibilitado de trabajar desde hace varios meses...

[...] el Cuadro *El Arte*, que en forma acertada dirige el compañero Víctor Hernández, pondrá en escena la hermosa comedia nacional, de corte sentimental, en un acto y tres cuadros, titulada *Los Copihues*, de R. Retes”¹⁴⁴.

A diferencia de lo que ocurría entre el público y los actores en el teatro profesional, el anarquista, era una instancia familiar, en la cual primaba el respeto y la fraternidad a través de diversos gestos, “se alzaban banderas, se recordaba a los caídos, se prometía un porvenir de amor, se cantaban las canciones y los himnos de la guerra social”¹⁴⁵. En este espacio no había estrellas, no había divas, no era un espacio de pretensión ni nadie iba con sus mejores galas a mostrarse en sociedad. Era un momento de camaradería, donde se apreciaba y reconocía el trabajo de los compañeros y compañeras, donde se reafirmaban las creencias en la lucha social y en el ideal libertario. Ir al teatro era ir a auto-educarse y a compartir la esperanza en la lucha.

Los cuadros se caracterizaban por estar conformados por aficionados; actores obreros, intelectuales o estudiantes anarquistas, que le daban vida a los personajes; “su constitución casi exclusiva por militantes o simpatizantes (hombres, mujeres y niños) de los organismos que los impulsaban, como sociedades de resistencia, ateneos obreros u

¹⁴⁴ *El Comunista*, N°5, Santiago, 6 de agosto de 1921.

¹⁴⁵ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 215.

otros organismos similares, con prescindencia casi absoluta de artistas profesionales”¹⁴⁶, por lo que la colaboración de Antonio Acevedo Hernández con el cuadro *El Arte* se configura como una excepción dentro del teatro anarquista. No realizaban su actividad dramática en busca del enriquecimiento personal, sino por convicción, a base de sacrificios, en que obreros, trabajadores y estudiantes tenían que dividir su tiempo, entre su actividad laboral o estudiantil, probablemente de extensa jornada, y su actividad ácrata, incluyendo el teatro, y todas sus implicancias:

“También los viejos artistas obreros nuevamente figuran en los carteles, y se presentan en las tablas, y con este gesto viril parecen rejuvenecer, a pesar de que ya no necesitan pintarse arrugas ni imitar las canas, porque ellas han salido por la acción del tiempo y el sacrificio de las noches de ensayos”¹⁴⁷.

Es por esto que al reseñarse las funciones, se le da un gran énfasis al desempeño de los intérpretes de la obra; se destaca a los actores no solo como constituyentes de la compañía, sino que también en su individualidad, sin sobreponer a unos sobre otros, mencionando de forma particular a quienes formaban parte de la obra, por muy pequeño papel que ejecutasen:

“La primera presentación del cuadro artístico, '*Joaquín Dicenta*', de la U.G.O.M., constituyó todo un éxito y un triunfo artístico, pues sus componentes se desempeñaron como artistas avezados en el arte escénico, logrando entusiasmar a nuestro frío público que llenaba por completo nuestro salón social [...] No terminaré estas mal hilvanadas líneas sin prodigar mi aplauso sincero y entusiasta a la señorita Carmen Iturriaga, la

¹⁴⁶ Sergio Grez, *Resistencia Cultural anarquista...*, Op. Cit., p. 24.

¹⁴⁷ *Solidaridad*, Órgano de la Unión del cuero y anexos, n°4, Santiago, septiembre de 1925.

cual, haciendo su debut en el drama y en el sainete, se nos reveló una verdadera artista”¹⁴⁸.

La organización interna de los cuadros dramáticos, estaba también en concordancia con los ideales anarquistas de horizontalidad, y en contra de la autoridad, y por lo tanto, al establecerse de manera aficionada, se hacían convocatorias abiertas para cualquiera que fuera simpatizante del ideario libertario asistiera a las reuniones, sin importar su procedencia:

“El Centro Dramático Gorki, que sustenta estos principios de regeneración social, invita a todos los amantes de la instrucción del pueblo trabajador, especialmente a los aficionados al teatro... pueden tomar parte en *nuestras reuniones si así lo desean o desempeñar algún papel dentro de las obritas que pondremos en escena [...]*.

Nuestras reuniones son libres i se efectuarán en diversos salones para lo cual avisaremos por la prensa”¹⁴⁹.

Era también parte de la ética ácrata, la solidaridad, que en los cuadros teatrales se manifestaba a través de la colaboración realizada entre ellos, o entre éstos y las organizaciones obreras. La cooperación iba desde el préstamo de locales y salones obreros para las representaciones, el intercambio de utilería, hasta peticiones de obras para representar, como en 1911 Modesto Oyarzún le pidió a Luis A. Soza -anarquista de vieja

¹⁴⁸ *El Metalúrgico*, Órgano de la Unión general de obreros metalúrgicos, Santiago, primera quincena de junio, 1921.

¹⁴⁹ Carta de Ramón Contreras, *La Protesta*, Santiago, junio, 1911. El destacado es nuestro.

escuela-, “con urgencia algunos dramitas revolucionarios, y poemas de la misma índole que no tenemos”¹⁵⁰.

Respecto a las obras representadas, debemos señalar que la producción dramática anarquista en el país no era muy amplia¹⁵¹, por lo cual, generalmente se montaban obras con ideales transversales al movimiento obrero, que representaran las problemáticas que aquejaban a la sociedad chilena de la época, sin importar su cariz ideológico. Así mismo, eran montadas obras extranjeras que representaran los valores que los anarquistas enarbolaban a nivel internacional, pero aplicables a la realidad del país. Para esto, los autores teatrales utilizaban como herramienta la caracterización de personajes de estereotipos duales, que demostraran los conflictos del sistema capitalista, “esquemáticamente, el mundo que se desplegaba sobre el escenario tenía dos áreas: la de los ricos y poderosos y la de los pobres y olvidados, cada cual con los signos necesarios para reconocerlos; de la misma manera los actores que se aparecían ante el auditorio representaban figuras tipos, en las que se destacaban las marcas consistentes con el estereotipo: el industrial, el soldado, el cura, el trabajador urbano o el campesino, los que se moverían y hablarían con las actitudes y gestos del mundo al que pertenecían”¹⁵².

Los años 30’ traerían aparejada una explosión del ámbito cultural libertario, con el surgimiento de muchos conjuntos artísticos principalmente en Santiago, Iquique, Valparaíso y Osorno.¹⁵³ Hacia 1941 sin embargo, este auge traería aparejados algunos problemas, debido por un lado al aumento de iniciativas por parte de las municipalidades

¹⁵⁰ Manuel Lagos, *Viva la anarquía*, *Op. Cit.*, p. 382.

¹⁵¹ Según Grez, existía una extrema escasez de producción de dramaturgia anarquista, esto es, obras en las que “los temas, símbolos y definición política de sus autores [fueran] clara e inequívocamente anarquistas”. Sergio Grez, *Teatro ácrata...*, *Op. Cit.*, p. 19). Sin embargo, Gabriela Álvarez, en su tesis dirigida por Sergio Pereira Poza, considera que sí existió una producción de obras dramáticas en concordancia con el pensamiento anarquista, y las diferencias entre aquellas que considera totalmente anarquistas y aquellas de inspiración anarquista, como *En la Luna* de Vicente Huidobro, o *Irredentos* y *La canción rota* de Acevedo Hernández. Gabriela Álvarez, *Dramaturgia anarquista en Chile*, Tesis para optar al Grado de Profesor de Estado en Castellano, Universidad de Santiago de Chile, 2004.

¹⁵² Sergio Pereira Poza, *Op. Cit.*, p. 93.

¹⁵³ Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 59.

y de algunas revistas de llevar a cabo concursos con premios monetarios para conjuntos artísticos obreros, cosa que llevó a la aparición de conjuntos que no eran dirigidos por trabajadores sino por “aquellos que viven como zánganos o a costa de mujeres de dudosa reputación”¹⁵⁴ esto se sumaba a las veladas que se hacían a beneficio de los mismo actores que muchas veces solo eran formas de llenar sus propios bolsillos.¹⁵⁵

Con el fin de detener estos sucesos muchas compañías de teatro obrero comenzaron a abogar por una unidad de los conjuntos entre 1941 y 1943, desde el OTEP que describiremos más adelante, pasando por la iniciativa de crear una sala de Teatro del Pueblo, la Liga del Teatro Obrero, la Sociedad de Socorros Mutuos de Artistas Aficionados de Ambos Sexo y el Comité de Aficionados Pro Teatro Obrero Nacional.¹⁵⁶ Estas iniciativas tenían como objetivo terminar con quienes utilizaban el arte obrero para su propio beneficio, Eulogio Larraín los plasmaba así: “Un señor de esos se presenta con la mujer que explota, diciendose representantes de un “Conjunto”. El conjunto son ellos dos. La amistad de unos y otros, las consideraciones, la cobardía moral, etc, los retienen.”¹⁵⁷ De este modo vemos que el arte obrero comenzaba a presentar vicios y que al mismo tiempo los trabajadores intentaban remediarlos, sin embargo, la forma elegida para tratar de subsanar estos problemas se encontró con la oposición sindical, que estimaba que los conjuntos obreros debían cumplir solo la labor de apéndices artísticos y cerró las puertas de sus salones a aquellos conjuntos que deseaban salir de su alero.¹⁵⁸

Difíciles parecían las cosas para el teatro obrero, hacia 1942 un dirigente se preguntaba si no sería la huelga el camino para visibilizar los problemas que lo aquejaban, presenciando una actuación del *Luz y Armonía*, reflexionaba “Bien podría levantarse una huelga por la cultura obrera. Daría nervio y colorido a las campañas latosas y permanentes

¹⁵⁴ VEA n° 135, Santiago, 1941

¹⁵⁵ ídem.

¹⁵⁶ VEA números 93, 114, 125, 171, 183, 220, 221.

¹⁵⁷ VEA n° 135, Santiago, 1941.

¹⁵⁸ VEA números 116, 125 y 135.

con que se ha pretendido defender y auspiciar un movimiento cultural de envergadura, que toque a las masas.”¹⁵⁹

Como ya establecimos antes, las obras representadas por los anarquistas durante estos años fueron numerosas; algunos de los títulos más representados son: *Primero de Mayo* (Pietro Gori); *Camino de Flores*; *Carcoma*; *El final de una tragedia* (Vicente González Castro); *El Inquilino*; *Fin de Fiesta* (Armando Moock); *Flores Rojas* (Nicolás Aguirre Bretón); *Homicidio*; *La Peste Blanca*; *La voz del abismo*; *Los Copihues* (Rogel Retes); *Los cuervos* (Armando Triviño); *Los Demonios* (Armando Moock); *Los dientes del perro* (Gonzalo Castillo); *Los Irredentos* (Antonio Acevedo Hernández); *Los mártires* (L. Silva); *Los payasos se van* (Hugo Donoso); *¡Para eso pagan!* (Pedro E. Picó); *Regeneración Panaderil* (Carlos Henríquez); *Suprema Lex* (Rufino Rosas).

Es preciso establecer que dentro del ámbito teatral anarquista existieron dos compañías que se destacaron, tanto por su gran labor en las actividades, como por su progreso y extensa trayectoria. Una de ellas fue el cuadro *El Arte*, uno de los más importantes de estos años, no solo por su amplio desarrollo y labor, sino por su larga duración. Fundado en 1918 por Víctor Hernández, fue un actor significativo de la escena obrera. Hernández participó en la creación de la Compañía Dramática Chilena, en 1913, la cual “hizo por primera vez en Chile el verdadero teatro vernáculo. [...] Él fue uno de los que recorrieron el telón donde se desarrollaría el teatro basado en las costumbres y problemas populares de Chile”¹⁶⁰, bajo la dirección del maestro Urzúa Rozas.

De Hernández también se dice que pudo haberse volcado al teatro profesional, en un período en que la tendencia estaba en auge, sin embargo, el actor se negó y más aún, comenzó a entrenar a otros actores obreros y aficionados, siendo reconocido por su seriedad a la hora de llevar a cabo las piezas teatrales¹⁶¹. Antes de crear *El Arte*, Víctor

¹⁵⁹ VEA n° 155, Santiago 1942.

¹⁶⁰ *Resume Toda una época cuadro teatral “El Arte”*, VEA, Santiago, 29 de abril 1939.

¹⁶¹ *Ídem*.

Hernández fundó otros cuadros como por ejemplo *El Alba*; “en que, además de Elcira Aranda lo acompañaron eficientes elementos”. Y el Camilo Henríquez “con elementos de la Sociedad de Artesanos “La Unión” [...], en el que se destacó como una promesa risueña la actriz Blanca Luque. Allí hicieron también armas el buen actor Luis Román y su esposa Rosita Bobadilla, que tan abnegada y cumplidora fue en lides teatrales”¹⁶². Cabe destacar que tanto Luis Román como Rosita Bobadilla formaron también parte del cuadro *Luz y Armonía*.

El cuadro teatral *El Arte*, por tanto, fue formado a raíz de la experiencia adquirida por Víctor Hernández en las lides artísticas durante estos años, del conjunto formaron parte “Felipe Ruiz un artista concienzudo y discreto, el gracioso Carlos Barra [...] estaban allí Cesar Tapia y la que fuera brillante aficionada Anita Jiménez. Complementaban el conjunto Pedro Seguel, Isabel Vivaceta y las hermanas Magdalena y Lolito Gallardo”¹⁶³.

El conjunto artístico fue ampliamente reconocido en los círculos obreros, junto con el *Luz y Armonía*, debido a los progresos que ambos habían presentado a lo largo de los años:

“El Arte, en la cual se puso en escena el éxito el precioso legado de Hugo Donoso: Los Payasos se van... Salvo pequeñas incorrecciones, que irán desapareciendo con la práctica, la interpretación fue bastante satisfactoria. Creemos que este cuadro, junto con el de Luz y Armonía, ha de contribuir enormemente al desarrollo de la cultura popular”¹⁶⁴.

¹⁶² *Ídem.*

¹⁶³ *Ídem.*

¹⁶⁴ *Verba Roja*, n°12, Santiago, 2da quincena de junio de 1919.

“El conjunto El Arte, que también cuenta con varios años de vida, reaparece con su incansable director Víctor Hernández, el que también nos ha dado pruebas de su entusiasmo y progreso artístico”¹⁶⁵.

La labor del cuadro dramático *El Arte* se extendería hasta 1927, año en la que debió ser interrumpida debido a la llegada de la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo. Sin embargo, el ímpetu de sus componentes, logró rearmar el cuadro hacia 1931 y continuar con sus funciones hasta principios de los 1940.

Pero el cuadro que merece nuestra atención es el antes mencionado *Luz y Armonía*, el conjunto dramático anarquista más longevo del país, creado en 1915 y cuya actividad puede rastrearse incluso hacia 1943. Este cuadro se desarrolló hasta alcanzar el reconocimiento del mundo obrero, principalmente por los esfuerzos de quienes formaban parte de él, y logró alzarse como uno de los exponentes del teatro anarquista de crítica social “El cuadro *Luz y Armonía*, que desde hace tiempo viene luchando con una constancia rara en esta clase de conjuntos, ha de progresado notablemente desde sus primeras representaciones. Hizo, hace días, su función a beneficio, con la obra de González Castillo, “Los Dientes del perro”. Aunque este sainete se presta bien poco para ser interpretado por obreros (y sobre todo por obreros chilenos) los actores sacaron bastantes partido de él”¹⁶⁶.

Debido a su dilatada historia, *Luz y Armonía* llegó a contar con una larga lista de actores y autores, personajes que en muchos casos exhibieron un largo historial como figuras destacadas del movimiento libertario.

¹⁶⁵ *Solidaridad*, órgano de la Unión del cuero y anexos, n°4, Santiago, septiembre 1925.

¹⁶⁶ *Verba Roja*, n°12, Santiago, 2da quincena de junio de 1919.

Este cuadro fue la muestra más clara del nivel del desarrollo del teatro obrero y de la importancia que tuvo para los anarquistas. En las siguientes páginas reseñaremos su historia.

CAPÍTULO 4

“Luchando con una constancia rara...”

En el presente capítulo, realizaremos un recorrido a través de los antecedentes, orígenes, desarrollo e historia de la compañía *Luz y Armonía*, entendiendo su relación con el movimiento anarquista y el contexto nacional. Así mismo, caracterizaremos la composición de la compañía, enumerando a sus miembros y detallando su perfil. Antes que todo, debemos tener en cuenta la escasez de fuentes que hagan referencia específica a *Luz y Armonía*, tanto por su pérdida o deterioro a lo largo de los años, como por la ausencia total de periódicos o folletos. Esto último puede explicarse, a nuestro parecer, por dos razones. En primer lugar, debido a que los ciclos de auge y crisis de la actividad obrera y anarquista en particular, también afectaron al ámbito teatral libertario. Así, vemos años en que los cuadros y las agrupaciones dramáticas vivieron un intenso periodo de actividad -como lo fueron los años 1917 a 1921¹⁶⁷-; y otros en que sufrieron un estancamiento organizativo y en su accionar, como ejemplifica el cuadro *Domingo Gómez Rojas* de Iquique, en 1925:

“Los años 1923 a 1925 fueron de obligada inacción para el cuadrilo por las razones siguientes: la derrota sufrida por los gremios marítimos a fines del año 1923 disgregó a varios de sus componentes, los cuales dedicaron sus actividades a la reorganización de las huestes asalariadas, y la represión comenzaba en junio del año 1925.

¹⁶⁷ Así mismo, los períodos de represión pudieron haber actuado, en la prensa y el ámbito teatral ácrata, en sentido inverso: frente al terror blanco y la persecución de los anarquistas, por ejemplo, tanto el teatro como la prensa se concibieron como un frente de resistencia, desde el cual se difundía el ideario revolucionario al mismo tiempo que se informaba sobre la situación de los compañeros presos o perseguidos políticamente, y en torno al cual los libertarios se congregaron y dieron cara al Estado y sus esbirros.

Ahora que se ha reorganizado empezó con la misma entereza de entonces y con la misma orientación revolucionaria de entonces, de benéfica y laudable tarea”¹⁶⁸.

En segundo lugar, debemos considerar que los periodos de represión y crisis antes mencionados, pudieron haber obstaculizado la publicación de prensa afín, por lo que existe un vacío en las fuentes consultadas, que nos impide apreciar de manera total el desarrollo de la compañía.

El período de 1911 a 1916 se configura como de rearticulación del movimiento anarquista, que se hallaba muy debilitado posterior a la matanza de la Escuela Santa María, por lo cual a pesar de que las fuentes existen, no son muy abundantes. Éste, coincidiendo con el proceso de conformación de la compañía, se nos ha presentado como el más difícil de reconstruir, por lo cual hemos recurrido a fuentes posteriores, pero que en base al testimonio de los mismos sujetos -protagonistas de esta investigación- han reconstruido la historia de la compañía.

4.1 Los inicios: de *Floreal* a *Luz y Armonía*¹⁶⁹

El cuadro dramático *Floreal* se formó de la mano de Francisco Valenzuela, carpintero y “uno de los mejores recitadores que hemos tenido, como fue discípulo del destacado maestro y folclorista Ortúzar González” en el año 1911. Por lo que es uno de los primeros cuadros fundados, en conjunto con el cuadro *Máximo Gorki*, creado también

¹⁶⁸ *El Surco*, Iquique, 2 de octubre, 1926.

¹⁶⁹ La revista *VEA*, fuente utilizada para llevar a cabo esta reconstrucción, y que como bien sabemos, no tiene relación alguna con el movimiento anarquista, llevó a cabo durante la década de 1940 una investigación sobre la compañía. Este hacía hincapié en su labor social, y su índole obrero. pese a que algunos de los actores eran nuevos, otros llevaban largo tiempo participando de la compañía, y a partir de testimonios se llevó a cabo un reportaje para relatar su trayectoria.

en 1911. *Floreal* comenzó representando teatro español, la moda de la época, siguiendo los pasos de todas las compañías aficionadas que aparecieron durante estos años, es decir, imitando el estilo de las tandas y comedias españolas y siendo ignorados por la prensa especializada por tratarse de aficionados¹⁷⁰.

La compañía aún no contaba con dos años de existencia cuando se produjo la decisión crucial que cambió su devenir. En el mundo en el que se hallaba inmersa, es decir, del teatro de comedias sin contenido político de ningún tipo, se comenzó a desarrollar el proceso de profesionalización de los actores y dramaturgos. Los primeros, al ser incluidos en compañías españolas para perfeccionarse, y los segundos, escribiendo piezas que fuesen aceptadas por éstas para así comenzar a hacerse un nombre en la escena teatral chilena. Sin embargo, en los componentes de *Floreal*, entre los que destacaba el actor Ricardo Sotomayor, “existía un germen de rebeldía y lucha social”¹⁷¹, por lo que prontamente la compañía descubriría su verdadera vocación y elegiría mantener su estatus de compañía aficionada; elección que también harán sus miembros, como el actor Luis Román quien “no quiso [ser], pudiendo haberlo sido, actor profesional”¹⁷².

Así es como *Floreal* dio sus primeros pasos en el teatro obrero, comenzando a interpretar obras de corte más social, y “tomó la orientación más avanzada del momento, interpretando teatro revolucionario extranjero ya que en Chile este teatro no había aún nacido”¹⁷³. Hacia 1913, por tanto, *Floreal* ya aparecía asociado a *La Batalla*, uno de los periódicos más influyentes del ámbito ácrata: “Este cuadro dio el 17 del presente, una vela [da] a total beneficio de nuestro periódico 'La Batalla', prestando su concurso desinteresado y gratuitamente. Conste su acción para la propaganda de nuestros ideales”¹⁷⁴. La transformación definitiva vendría en 1915, con el anarquista Ramón

¹⁷⁰ “Pancho Valenzuela lleva 20 años en las tablas, fue carpintero y actor”, *VEA*, Santiago, abril de 1939.

¹⁷¹ *Ídem*.

¹⁷² *Ídem*.

¹⁷³ *Ídem*.

¹⁷⁴ *La Batalla*, Santiago, 1913.

Contreras¹⁷⁵, quien asumió como director del cuadro. A partir de este momento la compañía pasó a llamarse *Luz y Armonía*.

El desarrollo del cuadro dramático *Luz y Armonía*, si bien siguió la línea de los conjuntos graficados en el capítulo anterior, poseía características únicas que nos parece necesario establecer. En primer lugar, como ya mencionamos, tuvo un proceso único de politización, debido a la iniciativa de un grupo de anarquistas, sin apoyo de ningún centro de estudios sociales, sindicato o sociedad de resistencia. Estos a su vez participaban en diversos espacios ácratas, y de hecho su fundador, Ramón Contreras, tampoco perteneció a un gremio establecido y participó de variadas instancias a lo largo de su vida. El grupo *Luz y Armonía* se mantiene como una compañía sin asociación directa a ninguno de los espacios libertarios, participando de todos ellos.

Así vemos a la compañía apoyando diversas causas a lo largo de los años que estuvo en funcionamiento, se decía de ella:

“Pondrá en escena la mejor obra del autor argentino González Castillo: “Los Dientes del Perro”. Esto es un motivo para que los trabajadores nos manifestemos por el teatro revolucionario y por el simpático conjunto Luz y Armonía”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ En una entrevista posterior en *VEA* el actor Ernesto Torres aseguró ser el fundador del conjunto, pero aparte de sus dichos no hemos encontrado referencias que apoyen su versión. “Díganos don Ernesto, ¿qué conjuntos ha fundado?: “Luz del Porvenir” en el año 1921. El “Luz y Armonía”, “Aspiración Proletaria”, etc. Ahora trabajo en el conjunto “Alborada”. Recuerdo que mi primera presentación la hice en la “Silla Vacía”, en el rol de don Pancho”. *VEA*, Santiago, junio de 1940.

¹⁷⁶ *Verba Roja*, n°11, Valparaíso, 15 de junio de 1919.

“Como era de esperar el beneficio a favor de los compañeros presos fue todo un éxito...El cuadro “Luz y Armonía” puso en escena el Drama Social “La Voz del Abismo” con mucho acierto”¹⁷⁷.

[Velada organizada por el “Comité Pro Presos por Cuestiones Sociales”, realizado en el Teatro *El Arte* de la Federación de Zapateros en calle San Francisco] “[...] se pondrá en escena, por el cuadro *Luz y Armonía*, el drama social en un acto y 3 cuadros titulado: “El Final de una Tragedia”...¹⁷⁸”

“Interesante, bajo todo punto de vista resultó la velada que organizara la Unión Local de los trabajadores Industriales del Mundo, con motivo del aniversario del asalto a la Federación de Estudiantes... Hablaron Triviño, Vicuña Fuentes...

Se puso en escena, por *Luz y Armonía*, “Los Mártires”, del argentino Dante Silva”¹⁷⁹.

Si bien en esta muestra solo aparecen graficados los años 1919 y 1921, la compañía *Luz y Armonía* existió desde 1915 hasta mediados de 1940, como demuestran los numerosos artículos y loas que recibe en la revista *VEA*¹⁸⁰. Este segundo punto también representa una particularidad de la compañía ya que es el cuadro ácrata de mayor duración en Chile (la mayoría de las compañías que se formaron paralelamente a la aparición del *Luz y Armonía* se mantuvieron en actividad entre dos y cinco años) siendo reemplazadas posteriormente por nuevos cuadros que surgían en Valparaíso, Santiago y el Norte Grande. *Los Raros*, *Los Nuevos*, el conjunto *Máximo Gorki* entre otros, fueron parte de la primera

¹⁷⁷ *Verba Roja*, n°20, Valparaíso, segunda quincena de octubre de 1919.

¹⁷⁸ *Verba Roja*, n°9, Valparaíso, 1 de mayo de 1919.

¹⁷⁹ *El Comunista*, órgano de la Unión Sindical de Panaderos, N°4, Santiago, 30 de julio de 1921.

¹⁸⁰ “Viejo Militante del Teatro, el “Luz y Armonía” ha sido triunfador en cuatro concursos; Escudo y Galardón del pueblo, es cuna de grandes actores”, *VEA*, Santiago, mayo de 1940.

oleada de cuadros dramáticos cuya actividad fue esporádica y siempre asociada a Centros de Estudios o Periódicos Anarquistas¹⁸¹.

Si bien el conjunto *Luz y Armonía* tiene particularidades en su surgimiento y desarrollo que le dan su singularidad, su forma de organización siguió las mismas líneas que otros cuadros anarquistas de la época, como la autogestión y la cooperación en la organización de veladas para apoyar distintas causas del movimiento libertario¹⁸². Es preciso aclarar que la mayoría de los conjuntos artísticos ácratas prestaban su colaboración de esta misma manera, la diferencia es que *Luz y Armonía* no surgió al alero de ninguna organización, es decir, no era el apéndice o enlace cultural de una iniciativa ácrata preexistente, sino que de cierta manera era una organización en sí misma.

Pese a esta salvedad, la compañía *Luz y Armonía* gozaba de reconocimiento en todos los círculos ácratas, “Como broche magnífico para cerrar hermosa reunión, el conocido cuadro *Luz y Armonía* puso en escena, en forma digna y elogiosa, el drama social en tres actos, *Final de una Tragedia*, del autor argentino Vicente González Castro”¹⁸³.

Las numerosas iniciativas que apoyó eran propias del ámbito anarquista, para recaudar fondos, en celebraciones, como apoyo para compañeros enfermos; su nombre aparece asociado a todas las iniciativas de solidaridad libertaria:

[velada inaugural de la nueva sede de la Federación de Zapateros, que luego compartiría con la IWW]: “El cuadro artístico *Luz y Armonía* puso en escena, en forma correcta y digna de aplausos, el drama de carácter

¹⁸¹ Ver Víctor Muñoz Cortés, *Op. Cit.*, p. 216.

¹⁸² “Para el sábado 7, a las 21 horas, **efectuará su beneficio en pro de la adquisición de utilería**. Pondrá en escena la mejor obra del autor argentino González Castillo: “**Los Dientes del Perro**”. Esto es un motivo para que los trabajadores nos manifestemos por el teatro revolucionario y por el simpático conjunto Luz y Armonía”. *Verba Roja*, n°11, Santiago, 15 de junio de 1919. Destacado nuestro.

¹⁸³ *El Comunista*, n°5, Santiago, 6 de agosto de 1921.

altamente social, titulado *La Voz del Abismo*, que gustó grandemente a la numerosa concurrencia asistente...”¹⁸⁴.

[El Comunista, sobre el Centro de Estudios Sociales Alborada, con objeto de reunir fondos para un periódico] “Como broche magnífico para cerrar hermosa reunión, el conocido cuadro *Luz y Armonía* puso en escena, en forma digna y elogiosa, el drama social en tres actos, *Final de una Tragedia*, del autor argentino Vicente González Castro”¹⁸⁵.

[En El Arrendatario (órgano de la liga de arrendatarios de Santiago), se anuncia en 1925 un Beneficio a favor del compañero Guerrero] “La 8° Comuna ha patrocinado este beneficio que se verificará mañana domingo a las 5 pm en el Salón Teatro de la I.W.W. Es un deber de solidaridad asistir a este beneficio a favor de un entusiasta camarada, a quien la malevolencia capitalista hizo incendiar su pieza dejándolo en la calle con su compañera... se pondrá en escena la monumental obra “La Coyundas”, por el reputado conjunto *Luz y Armonía*”¹⁸⁶.

Como ya mencionamos antes, poco después de la caída de la dictadura del general Carlos Ibáñez del Campo, el movimiento anarquista comenzó su rearticulación, aunque no volvió a florecer con la misma fuerza que en los años anteriores a la sublevación. En un comienzo Alessandri (re-electo para un segundo período) mantuvo algunas las tácticas represivas desarrolladas por Ibáñez, pero el movimiento continuó su desarrollo, y al momento de terminar la dictadura comienzan inmediatamente a surgir nuevas compañías teatrales (Conjunto teatral Tierra y Libertad, Santiago 1932, Pietro

¹⁸⁴ *El Comunista*, periódico de ideas, de la Unión Sindical de panaderos de Santiago, Santiago, n°1, 9 de julio de 1921.

¹⁸⁵ *El Comunista*, n°5, Santiago, 6 de agosto de 1921.

¹⁸⁶ *El Arrendatario*, Santiago, 6 de junio de 1925.

Gori, 1932, La Antorcha, 1931-35, etc). Hay registros de fundación de nuevos conjuntos incluso a principios de la década de los 40' y muchos grupos anarquistas específicos de afiliación cultural, principalmente grupos teatrales, resurgieron a partir de 1936, sobre todo en Santiago, Valparaíso y Osorno¹⁸⁷.

Sin embargo, poco quedaba de la amplia red de cuadros dramáticos anterior a 1927, con la excepción de unos cuantos cuadros, los más destacados son *El Arte*, *Gómez Rojas* de Iquique y el Cuadro Dramático *Luz y Armonía*. El ámbito teatral entró en conflicto, ya que ciertos sectores del anarquismo consideraban el desarrollo de la práctica teatral inútil la práctica libertaria de la década de 1930, como bien establecía José Arratia¹⁸⁸ en 1939:

“El teatro obrero y las luchas sociales.

Entre los compañeros que militan en el campo libertario, hay muchos que miran con indiferencia, y aún con desprecio, a los componentes de los conjuntos teatrales que actúan en los salones obreros, llamándolos despectivamente bufones y otros epítetos igualmente hirientes y ofensivos. Según mi opinión estos compañeros incurren en un craso error al calificar así nuestra labor, porque **estimo que cada cual debe contribuir a empujar el carro de la revolución según su capacidad y condiciones**”¹⁸⁹.

Pese a esto, el teatro libertario siguió su curso desarrollándose ampliamente, si bien no con la intensidad de los años 1917-1923, apoyado por la IWW y la CGT quienes

¹⁸⁷ Jaime Sanhueza Tohá, *La Confederación General de Trabajadores y el anarquismo chileno de los años*, HISTORIA, Vol. 30, 1997, p. 339.

¹⁸⁸ Quien integraría hacia 1942 el Luz y Armonía, ver en VEA, n°172, Santiago 1942

¹⁸⁹ *Acción Directa*, 1ero de mayo, 1939, “*El teatro obrero y las luchas sociales*”, José Arratia.

prestaron sus espacios y publicaciones para dar visibilidad a los cuadros dramáticos y sus iniciativas¹⁹⁰.

Debido a su gran desempeño, el *Luz y Armonía* comenzó a recibir reconocimiento de sectores que tradicionalmente no apoyaban el teatro obrero -menos aún el anarquista-, como municipios, o la revista VEA¹⁹¹. Desde 1940 en adelante, la compañía y sus participantes comienzan a aparecer regularmente en la revista que se caracterizaba principalmente por su afán de graficar, en la medida de lo posible, todas las posturas políticas referidas a diversos temas.

La publicación contaba con una sección obrera en la cual aparecían semanalmente las situaciones por las cuales pasaba la clase trabajadora, sin hacer patente, sin embargo, la posición política de quienes hablaban. En la primera aparición de *Luz y Armonía* en VEA por tanto, no hay referencia a los libertarios, sin embargo, las declaraciones que prestan dan cuenta de su definición libertaria.

Como habíamos enunciado, hacia 1941 comienzan a verse las ansias por generar la unidad de los conjuntos artísticos, que se verán canalizadas en la creación, en enero de 1941 del Organismo del Teatro del Pueblo (OTEP) a cuya cabeza estarán Humberto Soto y José Arratia¹⁹², contando también con la participación de Luis Román¹⁹³ y Guillermo González¹⁹⁴, todos ellos miembros del *Luz y Armonía*, además de connotados actores libertarios como Eulogio Larraín, profesor iquiqueño, quien en 1932 fundó el conjunto José Domingo Gómez Rojas.¹⁹⁵

¹⁹⁰ La IWW prestó *Acción Directa* y sus espacios, y la CGT sus dependencias.

¹⁹¹ Viejo Militante del Teatro, el “Luz y Armonía” ha sido triunfador en cuatro concursos; Escudo y Galardón del pueblo, es cuna de grandes actores.” VEA, Mayo, 1940.

¹⁹² VEA n°93, Santiago 1941.

¹⁹³ VEA n°115, Santiago, 1941.

¹⁹⁴ VEA n°116, Santiago, 1941.

¹⁹⁵ Sergio González (compilador), *Protagonistas, Migraciones, Cultura Urbana y Espacios Públicos*, Ril Editores, Santiago, 2013, p. 278.

El Organismo planteaba la necesidad de una centralización de los conjuntos artísticos de modo de llevar una cultura efectiva a las clases populares a través del teatro. Si bien en la publicación no se explicita la orientación política de los integrantes del OTEP, sí se establece que sus reuniones y veladas son llevadas a cabo en las dependencias de la CGT.¹⁹⁶

El OTEP intenta unificar a los conjuntos obreros a través de la creación de una compañía con los mejores de los elementos de cada uno de los cuadros participantes y así promocionar la unión a lo largo de Chile¹⁹⁷. Esto provocaría las críticas de algunos de sus fundadores, como Eulogio Larraín, quien estimó que esta propuesta atentaría contra la individualidad de los conjuntos¹⁹⁸.

Pese a esto, junto con la creación del OTEP, otras voces se alzarían en pos de generar una unificación del arte dramático obrero, en Santiago y desde regiones¹⁹⁹. Estas iniciativas, como ya establecimos, encontrarían resistencia por parte de los sindicatos, que consideraban “perjudicial que los aficionados del teatro se independicen al nacer”²⁰⁰, Consideraban que debían organizarse, sí, pero dentro de las mismas federaciones y sindicatos dentro de los cuales habían sido creados, por ser el complemento cultural que acompañaba las labores “puramente económicas”²⁰¹ de dichas organizaciones²⁰².

La negativa de los sindicatos sería la razón principal para la disolución del OTEP²⁰³, junto con la negativa de los mismos a prestar sus espacios para diversas veladas²⁰⁴. Pese a esto el organismo logró algunos avances en la unidad, generando por ejemplo reuniones de los dirigentes de algunos conjuntos obreros en las dependencias de

¹⁹⁶ VEA n°114, Santiago, 1941.

¹⁹⁷ VEA n°135, Santiago, 1941.

¹⁹⁸ *ídem.*

¹⁹⁹ VEA n°132, Santiago, 1941.

²⁰⁰ VEA n°116, Santiago, 1941.

²⁰¹ *Ídem.*

²⁰² *Ídem.*

²⁰³ VEA n°135, Santiago, 1941.

²⁰⁴ VEA n°125, Santiago, 1941.

la CGT, cuyo objetivo principal sería designar a un emisario que mantuviese un diálogo con el Municipio de Santiago²⁰⁵ .

La aventura del OTEP, como ya dijimos, terminaría de forma abrupta unos pocos meses después de haberse iniciado, en parte por la negativa de los sindicatos a colaborar y en parte también por el hecho de que algunos de sus miembros sentían que “ no interpretó nuestros anhelos y entonces, impotentes para hacerla variar de su mal camino, nos despedimos de ella”²⁰⁶ Eulogio Larraín reflexiona en torno a los pasos a seguir y tras un diagnóstico de la situación del teatro obrero termina diciendo que hay buenos componentes en el teatro obrero, hombres trabajadores que han probado su valía y junto a los cuales se podría trabajar en pos de una verdadera organización de los conjuntos artísticos, entre ellos nombra a Soto (Humberto), Emiliano Guerrero y Conejeros, todos ellos parte del *Luz y Armonía*²⁰⁷, lo que no hace sino demostrar la estima que le tenían incluso sus compañeros de lucha al longevo cuadro.

Siendo parte de este fervor organizativo, el año 1942 traería aparejado el renacer del *Luz y Armonía*, con más integrantes y una nueva directiva, lejos de apagarse la vela de su proyecto libertario, nuevas fuerzas llegaban a él, “si diez veces el Luz y Armonía ha traspasado los umbrales de la gloria, otras diez veces ha caído en el olvido, es el conjunto más antiguo, el más disciplinado, con los actores más “veteranos”. Tal vez un caso único”²⁰⁸. Esta crónica establece esa capacidad única del conjunto de renacer constantemente, sin disolverse nunca por completo, a merced de sus componentes clave, Humberto Soto, Carlos Collao y Luis Román, que son denominados ‘...los puntales originales y perpetuos del “Luz y Armonía”’. Cuando ellos se dividen por asuntos de negocios, en dirección a distintos puntos cardinales, la vida artística del grupo cesa de

²⁰⁵ VEA, n° 126, Santiago, 1941.

²⁰⁶ VEA, n° 135, Santiago 1941.

²⁰⁷ *Ídem*.

²⁰⁸ VEA, n° 153, Santiago, 1942.

latir”²⁰⁹. Si hemos de creer lo graficado por VEA esta sería la explicación para la ocasional ausencia de referencias respecto de la compañía durante variados períodos de tiempo, y el posterior resurgir de sus actividades siempre con el mismo discurso y estos tres nombres asociados a ella. La crónica establece que el mismo Humberto Soto planteó el periodo anterior a 1942 como de reorganización y receso, para anunciar luego el reinicio de las actividades de la veterana compañía.

Así vemos que más adelante ese mismo año la compañía generaba una nueva directiva, lo que da a entender nuevamente que su surgimiento y desarrollo son del todo independientes de cualquier organización, sindicato o federación, “resultaron elegidos: Secretario General, señor José Arratia; Director Artístico, Humberto Soto; Tesorero, Haydée Rojas; Utilero, Emiliano Guerrero; Apuntador, Darío Conejeros”²¹⁰. Esto, sumado a una nueva planilla de actores, dio nuevos aires al viejo conjunto quien comenzó su nuevo ciclo con la obra *El Secreto* en San Antonio²¹¹. Paralelas a este resurgir seguirían las ansias de Humberto Soto, y otros dirigentes de cuadros dramáticos, de crear una organización que centralizara el teatro obrero²¹², pero sin ver cumplido su objetivo.

De esta manera la compañía recorrió la década de los 40 con un espíritu libertario tan encendido como aquel que la había impulsado en 1915 y fiel al ímpetu que la había creado siguió participando de iniciativas libertarias tales como veladas y diversas conmemoraciones obreras²¹³.

²⁰⁹ *ídem*.

²¹⁰ VEA, n° 172, Santiago, 1942.

²¹¹ VEA, n° 155, Santiago, 1942.

²¹² VEA, n° 222, Santiago, 1943.

²¹³ “El miércoles 29 del presente (septiembre) en el Salon Social de esta organización y con motivo del 23° aniversario de la muerte del poeta José Domingo Gomez Rojas, se efectuará una velada recordatoria; en esta ocasión el poeta Oscar Castro Z., tendrá a su cargo una síntesis biográfica del extinto y su aporte al movimiento reivindicativo y social de aquella época. El conjunto Luz y Armonía pondrá en escena el drama *El Secreto*. Habrá numerosas variedades dándose a conocer varias de las poesías de Gómez Rojas. Como siempre, libre y el acto empezará a las 21 horas, en San Francisco 1113”; “*Homenaje a Gómez Rojas en el aniversario de su muerte rendirá nuestra organización*”, *Acción Directa*, Santiago, Septiembre de 1943.

Si bien hemos establecido la forma particular del surgimiento de la Compañía *Luz y Armonía*, presentando su extensa historia, a nuestro parecer son los sujetos que la conforman, en tanto artífices de dicha particularidad y responsables de su permanencia en el tiempo, los que merecen también un análisis exhaustivo.

4.2.- Composición de la Compañía.

Luz y Armonía creció como conjunto artístico de la mano de sus integrantes, que no siempre permanecían durante mucho tiempo en la compañía, sino que le entregaban un tiempo de sus vidas, para luego partir y trabajar en diferentes cuadros. Esta era una costumbre propia de los actores anarquistas; es el caso de Luis Román y Rosita Bobadilla, quienes fueron importantes elementos en el cuadro artístico *El Arte*, antes de formar parte de *Luz y Armonía*, o Carlos Collao, quien “tiene 22 años puestos al servicio de las tablas [...] se inició en el Cuadro Máximo Gorki”²¹⁴. La mayoría de los actores anarquistas aficionados dedicaban su vida a múltiples compañías, en algunos casos debido a la breve existencia que éstas tenían. Los ácratas que formaron parte de *Luz y Armonía* no eran la excepción, existiendo numerosos actores que dedicaron a la compañía algunos años de sus vidas para luego retirarse o pasar a formar parte de nuevos conjuntos. Una posible explicación de este fluctuar de actores es la disminución o aumento en la actividad de *Luz y Armonía* como correlato de la actividad del movimiento ácrata en general. Por otro lado, hubo actores que permanecieron a lo largo de toda la trayectoria de la compañía, continuando su labor en la década de los 40, como es el caso de Humberto Soto, quien intento dar continuidad a la obra cultural forjada durante 1920.

A nuestro parecer, uno de los puntos más relevantes en el análisis, es la composición del cuadro, esto es, quienes formaban parte de él. Los sujetos involucrados

²¹⁴ “*Viejo Militante del Teatro, el “Luz y Armonía” ha sido triunfador en cuatro concursos; Escudo y Galardón del pueblo, es cuna de grandes actores”*, VEA, Mayo, 1940.

en la actividad teatral obrera y anarquista eran, como ya mencionamos, en su mayoría aficionados: obreros, intelectuales, estudiantes y niños, todos participaban en el montaje de las obras:

“El cuadro *Luz y Armonía*, que desde hace tiempo viene luchando con una constancia rara en esta clase de conjuntos, ha de progresado notablemente desde sus primeras representaciones. Hizo, hace días, su función a beneficio, con la obra de González Castillo, “Los Dientes del perro”. Aunque este sainete se presta bien poco para ser interpretado por obreros (y sobre todo por obreros chilenos) los actores sacaron bastantes partido de él”²¹⁵.

Lo importante era estar comprometido con la causa revolucionaria, y esmerarse sobre y tras el escenario. Partiendo de la base de que toda persona es en esencia creadora o artista, la compañía se configuraba como un espacio en que se desarrollaban las capacidades y potencialidades de los individuos, y así, con un afán de superación personal, los anarquistas se hacían cada vez más diestros en el arte de la representación dramática, y sus contemporáneos los notaban:

“El conjunto *Luz y Armonía* que tiene varios años de vida nuevamente ha reaparecido, encabezado por su director Ramón Contreras, y nos ha brindado unas presentaciones de su conjunto que elogiamos por su correcta presentación y sus grande progresos artísticos”²¹⁶.

²¹⁵ *Verba Roja*, n°12, 2da quincena de junio de 1919.

²¹⁶ *Solidaridad*, órgano de la Unión del cuero y anexos, n°4, Santiago, septiembre 1925.

Debido al largo tiempo que *Luz y Armonía* se encontró activa, numerosas personas pasaron por sus filas, muchos de ellos conocidos anarquistas que participaron en diversas organizaciones obreras de corte libertario, pero también encontramos nombres de obreros de bajo perfil que son mencionados en la reseña de alguna obra o velada anarquista:

“La señora Leda (Isabel Morales), que hizo el papel de protagonista -Marta Ester, merece nuestros parabienes por su entusiasmo y comprensión; muy bien el señor Galff en su papel de Pavo Martínez.

La señorita Raydé, llegó a vencer el opacamiento de su voz, y es bastante...

La señorita Luisa Soto, sobresaliente.

Las señoras Raquel Celeste, Rosa de Sánchez, y los compañeros Sotomayor Galff S. Sánchez, Brito y Baloffet, muy correctos (nuestras felicitaciones al señor Baloffet).

El señor Ranafasto demostró en su papel de Héctor, condiciones que, cultivadas con la habilidad le darían apreciables resultados.

H. Vidal, guardó sus exageraciones para después de la función; se progresa... muy bien!

Jara nos hizo un Ché Turdera con mucha corrección e inteligencia, poniendo muy de manifiesto sus excelentes condiciones.

Aidita Silva y Norita Pinto son dos rapaces muy simpáticas, reciban nuestros aplausos”²¹⁷.

²¹⁷ *Verba Roja*, n°12, 2° quincena de junio de 1919.

Todos ellos eran importantes, y sus avances individuales eran reconocidos, sin anteponer a nadie, sin estrellas como en el teatro nacional. Eran reconocidos todos ellos, en su individualidad, y como parte de la compañía. Estos son los nombres encontrados en la prensa, asociados a *Luz y Armonía* entre 1911 y 1943: Aída Silva, Alberto Baloffet, Ana L. Silva, Armando Triviño, Brito, Carlos Collao, Darío Conejeros, Eduardo Ranfasto, Emiliano Guerrero, Enrique Álvarez, Enrique Flores, Ernesto Torres, Federico Serrano, Floreal Pardo, Florisa de Montoya, Francisco Pezoa, Francisco Valenzuela, Gonzalo Rojas, Guillermo González, H. Vidal, Haydée Rojas, Humberto Soto, Humberto Veas, Isabel Morales, Jara, Javier Domínguez, José Arratia, Jorge Quevedo, Justina Valenzuela, Leopoldo Conejeros, Luisa Soto, Luis Román, Manuel Figueroa, Norita Pinto (Nora), Osvaldo Armijo, R. Romero, Raquel Celeste, Santos Almonacid, Señor Galff, Señorita Raydé, Ricardo Sotomayor, Ramón Contreras, Romilio Romo, Rosa Sánchez y Rosita Bobadilla, Yita Rojas.

En la lista, podemos ver nombres como los de Armando Triviño, o Ramón Contreras, obreros de gran acción en el ámbito ácrata, y otros de los cuales no tenemos más información que una mención en una reseña de alguna obra.

Como mencionamos antes, la mayoría de los ácratas eran personas integrales, que realizaban todo tipo de actividades comprometidas con su causa. Un ejemplo de ello es Armando Triviño, nacido en San Felipe, en 1885, quien se configuró como una de las principales figuras del anarquismo en el país entre 1917 y 1927²¹⁸. En su juventud fue militar, y se acercó a los centros libertarios con su uniforme, causando desconfianza y risas entre los que lo vieron en el centro *Francisco Ferrer*, sin embargo, “ese gran viejo llamado Manuel A. Silva, que ha parido más anarquistas que todos los que han formado

²¹⁸ Ver en: Víctor Muñoz Cortes, *Armando Triviño: Wobblie. Hombres, ideas y problemas del anarquismo de los años veinte*, Editorial Quimantú, Santiago, 2009.

los demás luchadores chilenos juntos, lo defendió de la curiosidad y la burla dándole luego periódicos y folletos para que leyera en el cuartel”²¹⁹.

Trabajó para una bodega de vinos, conduciendo un carretón, pero alentado por el mismo Silva, buscó un trabajo que no corrompiera el alma de los obreros, y comenzó a trabajar como zapatero. Así inició su vida como obrero y anarquista, a la luz de viejos libertarios que en centros de estudios sociales y ateneos, le entregaron su saber y sabiduría, y le convirtieron en el activo sujeto político que fue. Se destacó como escritor, propagandista y cronista, participando en los principales medios escritos anarquistas y estudiantiles, como *La Batalla*, *Verba Roja*, *Acción Directa*, *Numen* y *Claridad*, para lo cual utilizó diversos seudónimos: Juan Pueblo, Juan Harapo, Juan Subversivo, Luis A. Pirson, Luisa Soto, Luis A. Triviño. También se desempeñó como secretario de la sección chilena de la IWW, y participó en diversas instancias anarquistas, como el *Centro Francisco Ferrer* y la Casa del Pueblo, y fundó la editorial *Lux*. Durante 1919 y 1920, después de la detención de Julio Rebosio, fue perseguido por su participación como editor en *Verba Roja*.

Durante su clandestinidad escribió *Los Cuervos*, drama social publicado posteriormente e interpretado por diversos cuadros dramáticos. El hostigamiento de las autoridades lo llevó a la clandestinidad en diversas ocasiones. Fue una de las figuras claves del anarquismo, como ya mencionamos, y así lo reconocían sus contemporáneos, como Juan Gandulfo, quien en la presentación de sus *Arengas* dijo:

“Se le ve en todas partes: trepado en un estatua en los mítines, sobre una tribuna en las asambleas, montado sobre un banco en los sindicatos—con un paquete de periódicos, folletos y libros bajo el brazo, gritando y apostrofando con su gesto de niño nervioso y testarudo [...] Es un hombre

²¹⁹ *Claridad*, Vol. 4, No. 105, Santiago, 1923.

dinámico, de actividad inagotable y de entusiasmo ejemplarizador; no se restas a ningún papel que haga ganar un tramo a su ideología”²²⁰.

Aunque su labor en *Luz y Armonía* no es muy conocida, sabemos que participó en ella como actor en las veladas organizadas²²¹, y de la misma manera, la compañía realizó jornadas solidarias a su favor cuando se encontró preso debido a su labor libertaria, junto a **Efraín Plaza, Manuel Silva y Julio Rebosio**.

“Gran Velada.

El comité pro presos por cuestiones sociales, prepara un beneficio a favor de los compañeros Efraín Plaza O., Manuel A. Silva, Julio Rebosio y Armando Triviño.

El beneficio se efectuará en el salón de la Federación de Zapateros el 4 de Octubre.

El abogado de los compañeros presos, don Carlos Vicuña Fuentes, dará una interesante conferencia, y el cuadro artístico Luz y Armonía pondrá en escena el drama social “La voz del abismo”²²².

²²⁰ *Claridad*, Vol. 4, No. 105, Santiago, 1923.

²²¹ “Segunda parte [...]

3- Se pondrá en escena por el cuadro “Luz y Armonía” el drama social en un acto y tres cuadros titulado: “El Final de una Tragedia”, con el siguiente reparto:

Magda, Señora Leda

Raide, Señorita Ana L. Silva

Rufina, Señora Luisa Soto

Nelda, Señora Celeste

Hernani(Hernant?), Señor Galff

Don Arnaldo, Señor R. Romero

[Ilegible], señor H. Vidal

[Ilegible], señor M. Silva

Fernando, señor A. Triviño

La acción se desarrolla en Buenos Aires, época actual”. *Verba Roja*, 2da quincena de septiembre, 1919.

²²² *Verba Roja*, Valparaíso, 2da quincena de junio, 1919.

Otra destacada figura del anarquismo que participó en *Luz y Armonía*, fue Ramón Contreras Vargas. Siendo zapatero de profesión, participaba en la Federación de Zapateros, y en el ámbito anarquista, se dedicó sobre todo a las actividades culturales, específicamente las teatrales²²³. Formó parte activa de diversos cuadros, creando en 1911 el centro dramático *Máximo Gorki*, como herramienta de instrucción y medio de culturizar al pueblo, ya que como él mismo señalaba “existiendo el monopolio de la instrucción por una clase social que lo acapara todo para sí, no le queda al pueblo otro medio de adquirir los conocimientos que necesita para la conquista de su futuro bienestar, que procurárselos por sí mismos sin esperar nada de nadie [...] la instrucción no está sólo en las universidades, sino que puede adquirirse por medio del razonamiento y observación constante de todas las manifestaciones de la vida diaria”²²⁴.

Así, se configuró como educador a través del teatro, sin desempeñarse como actor, sino más bien como director artístico de la compañía. Por su labor anarquista, fue encarcelado a fines de 1913 por el caso de montaje de bombas en la Casa María en Octubre y meses después acusado de “sedición” por la distribución de propaganda entre los conscriptos del Regimiento Tacna. Defendido por el abogado Carlos Vicuña Fuentes, fue sobreseído. Pero no sería la última vez que se encontraría preso, volvió a estarlo en 1918, durante el proceso de organización de las marchas del hambre, luego de una reunión en la Casa del Pueblo, y luego nuevamente, en julio de 1920, durante el proceso a los subversivos, fue detenido en su casa, siendo finalmente liberado bajo fianza en diciembre de ese año²²⁵.

En 1915, al alero de la Casa del Pueblo, Ramón Contreras comenzó su trabajo en *Luz y Armonía*, que después de la politización de *Floreal*, y con su nuevo nombre, inició

²²³ Manuel Lagos, *Los subversivos*, Op. Cit. p. 140.

²²⁴ *La Protesta*, Santiago, junio de 1911.

²²⁵ Manuel Lagos, *Los subversivos*, Op. Cit. p. 141.

su activa labor en el mundo anarquista, realizando presentaciones en los diversos gremios y centros culturales, en beneficio para sus compañeros o proyectos de difusión, antes mencionados²²⁶. Debido a su prolongada trayectoria, su desarrollo fue turbulento, viviendo periodos de intensa actividad, así como momentos de receso, pero siempre volviendo a rearticularse; “el conjunto Luz y Armonía que tiene varios años de vida, nuevamente ha reaparecido, encabezado por su entusiasta director, Ramón Contreras, y nos ha brindado unas presentaciones de su conjunto que elogiamos por su correcta presentación y sus grandes progresos artísticos...”²²⁷. Estos períodos de desapariciones temporales, explicarían la falta de referencias en la prensa sobre la compañía.

Pese a que Contreras y Triviño fueron los más célebres participantes de la compañía, y por lo tanto circulaba más información sobre ellos, el resto de sus integrantes también llevó a cabo una activa labor libertaria en distintos ámbitos. Isabel Morales, conocida como señora Leda o La Negra, y que participaba como actriz en *Luz y Armonía*, desenvolviéndose con “entusiasmo y comprensión”²²⁸, tenía “antigua militancia en las huestes libertarias porteñas”²²⁹, y era asidua colaboradora de la agrupación pro *La Batalla*, del periódico *La Batalla* de Valparaíso y de *Verba Roja*. Junto a Aída Silva y Armando Triviño se encontraba en el comité Pro Escuelas Racionalistas, que organizaba la creación de estas escuelas en los sindicatos, las sociedades de resistencia y los consejos fochistas²³⁰.

Eduardo Ranfasto, también participó en *Luz y Armonía* como actor, demostrando “condiciones que, cultivadas con la habilidad le darían apreciables resultados”²³¹. Editor del diario anarco comunista *Pluma Rebelde* de Iquique, formó parte también de la Junta Regional Administrativa de la IWW en el mismo lugar. También tuvo un impulso por la educación, aunque no lo tomaron muy en serio, ya que Federico Serrano, coterráneo y

²²⁶ *ibídem*, p. 141.

²²⁷ *Verba Roja*, n°27, Valparaíso, 2° quincena de febrero de 1920.

²²⁸ *Verba Roja*, n°12, Valparaíso, 2° quincena de junio de 1919.

²²⁹ Manuel Lagos, *Viva la anarquía*, *Op. Cit.*, p. 551.

²³⁰ *Ídem*.

²³¹ *Verba Roja*, n°12, Valparaíso, 2° quincena de junio de 1919.

posteriormente compañero en la compañía señala: “Ranafasto le ha dado por los niños en esta época en que los campo se engalanan y corren vientos de fronda, va Ranafasto, cual Ferrer, por los llanos y montañas, con un grupo de niños y niñas, cojendo flores y cortando pencas, enseñándoles preceptos racionalistas. ¡Puede ser que el entusiasmo le dura hasta la primavera!”²³². El mencionado Federico Serrano, comenzó su carrera política con influencia del dirigente social Luis Emilio Recabarren, y en el año 1924, publicó su obra *Al correr de la Pluma*, editado por Castalia, folletos que “estimulen la campaña antimilitarista y de derrocamiento de la propiedad privada y del Estado”²³³.

Así mismo, el primer director de *Luz y Armonía*, Francisco Valenzuela, carpintero y actor, “uno de los mejores recitadores que hemos tenido”²³⁴, se destacó en su labor, y bajo su dirección la compañía dio sus primeros pasos hacia el teatro social, ya que “entre sus componentes existía en germen la rebeldía y la lucha social, resolvieron interpretar obras de acuerdo con su tendencia espiritual”²³⁵.

Francisco Pezoa, durante su etapa ácrata, además de participar en la compañía como actor, fue poeta y escritor de diversos pasquines anarquistas. Nacido en 1885 en el norte del país, comenzó a escribir sus poemas luego de la matanza de la Escuela Santa María de Iquique con su *Canción de Venganza*, después conocida como *Canto a la Pampa*. Participó en diversos Centros de Estudios Sociales y ateneos nortinos, y también en la redacción de *La Agitación*, junto a Ignacio Mora, Luis Alberto Mancilla y Julio Valiente²³⁶. Se configuró como un poeta importante en el ámbito obrero, debido a su lírica sensible a la problemática social, “se convirtió sin quererlo en una especie de trovador,

²³² *El Surco*, Iquique, diciembre 28, 1919.

²³³ Federico Serrano: “Oriundo del norte chileno, comienza su carrera política bajo el alero del líder Luis Emilio Recabarren. El año 1924, publica la única obra que he podido hallar, llamada “al correr de la pluma”, editado por “Castalia”, su prólogo reza así: “...escribiendo folletos que estimulen la campaña antimilitarista y de derrocamiento de la propiedad privada y del Estado”, Sebastián Allende, *La Influencia Anarquista en la Literatura chilena*, en <http://www.kclibertaria.comyr.com/libros.html> 68, p. 10.

²³⁴ VEA, abril de 1939.

²³⁵ *Ídem*.

²³⁶ Ver en Manuel Lagos, archivo histórico la revuelta, Sebastián Allende, *Op. Cit.*

aunque más ampliamente, era una especie de intelectual autodidacta, un hombre, formado en el mundo de la sociabilidad obrera, pero lo cierto es que desde entonces, aquel muchacho que habitaba uno de los tantos conventillos del Mapocho –junto a su madre, la señora Berta, ya anciana-, se hizo conocido y admirado por todos, y cómo no, si el tema arrancaba lágrimas al ser entonado en cualquier sociedad obrera, especialmente en las sociedades anarquistas, a quienes las autoridades persiguieron implacablemente”²³⁷. Fue uno de los tantos anarquistas que con el paso de los años dejó de serlo, y ya en la década de los veinte militaba en el POS. Junto a él participó Humberto Soto, quien además de ser secretario general de la Unión Ferroviaria²³⁸, se desarrolló como actor en el teatro anarquista durante más de 20 años, siendo parte del *Luz y Armonía*, formador de artistas para el teatro del pueblo y dirigente de conjuntos obreros²³⁹, dedicado de lleno al arte, participó también del centro recreativo *La Amistad*.

De los demás integrantes de *Luz y Armonía* sólo pudimos recolectar fragmentos ya que la información no es tan abundante. En nuestra indagación solo encontramos pequeñas referencias por ejemplo de personas como Alberto Baloffet, de quien tenemos información que participó en la sección chilena de la IWW y en la FOCH, siendo detenido y apresado por el fiscal Astorquiza durante el proceso a los subversivos, además de ser secretario de la Casa del Pueblo y del Centro Internacional de Cultura²⁴⁰. Así mismo, sobre Carlos Collao solo sabemos que participó como actor en la compañía, iniciándose en el Cuadro Máximo Gorki, además de ser vocal en la Casa del Pueblo y también colaboró con el Centro internacional de Cultura²⁴¹.

El matrimonio de Luis Román y Rosita Bobadilla, más arriba mencionados, fueron actores de *El Arte*, *Floreal* y *Luz y Armonía*, y se dice de Román que dio más de 20 años

²³⁷ Sebastián Allende, *Op. Cit.*, p. 18.

²³⁸ VEA, n° 228, Santiago, 1943.

²³⁹ VEA, Santiago, junio 1940.

²⁴⁰ Jaime Sanhueza Tohá, *La Confederación General de Trabajadores y el anarquismo chileno de los años*, p. 40; Jorge Rojas, *La Dictadura de Ibáñez y los Sindicatos*, p. 147.

²⁴¹ *La Opinión*, Santiago, 23 de junio 1916.

de su vida al teatro obrero, y quien, a pesar de sus dotes como actor, no quiso profesionalizarse, sino que se mantuvo en el ámbito del teatro obrero y anarquista²⁴². Además sería una parte clave de la compañía una vez que esta se reorganizara hacia 1942.

243

Del resto de los miembros de *Luz y Armonía*, solo se hacen pequeñas referencias en la descripción de alguna velada teatral²⁴⁴ y se mencionan como miembros de la compañía en los números de la revista *VEA* de 1939, 1940 y 1942 en la que se les reseña.

Debemos decir que con respecto a la organización interna de la compañía, probablemente, y para efectos prácticos se organizaba de la misma manera que el teatro profesional, bajo el alero de un director artístico que encauzara el trabajo y lo ordenara. Así se reconoce a Francisco Valenzuela²⁴⁵, primer director de *Floreal* o Ramón Contreras²⁴⁶, quien asumió y revitalizó a *Luz y Armonía* después de su cambio de nombre y tiempo de receso. Siguiendo el ideario anarquista, estos cargos tuvieron más bien un papel organizativo que de poder o jerarquización dentro de la compañía; y considerando que sus miembros participaban en más de una instancia ácrata, como delegados o secretarios, la misma lógica se aplicaba a la organización interna del cuadro, así por

²⁴² *VEA*, Santiago, abril 1939.

²⁴³ *VEA*, n° 153, Santiago, 1942.

²⁴⁴ “La señora Leda (Isabel Morales), que hizo el papel de protagonista -Marta Ester, merece nuestros parabienes por su entusiasmo y comprensión; muy bien el señor Galff en su papel de Pavo Martínez. La señorita Raydé, llegó a vencer el opacamiento de su voz, y es bastante...

La señorita Luisa Soto, sobresaliente.

Los señores Raquel Celeste, Rosa de Sánchez, y los compañeros Sotomayor Galff S. Sánchez, Brito y Baloffet, muy correctos (nuestras felicitaciones al señor Baloffet).

El señor Ranafasto demostró en su papel de Héctor, condiciones que, cultivadas con la habilidad le darían apreciables resultados.

H. Vidal, guardó sus exageraciones para después de la función; se progresa... muy bien!

Jara nos hizo un Ché Turdera con mucha corrección e inteligencia, poniendo muy de manifiesto sus excelentes condiciones.

Aidita Silva y Norita Pinto son dos rapaces muy simpáticas, reciban nuestros aplausos”; *Verba Roja*, n° 12, 2° quincena de junio de 1919.

²⁴⁵ *VEA*, Santiago, abril 1939.

²⁴⁶ *Solidaridad*, órgano de la Unión del cuero y anexos, n° 4, Santiago, septiembre 1925.

ejemplo, para 1942, José Arratia era secretario general del *Luz y Armonía*, mientras que Humberto Soto ocupaba el cargo de director artístico.²⁴⁷

Como dijimos anteriormente, el teatro anarquista tenía un fin formativo y de difusión de las ideas libertarias, que pretendía llegar a una mayor cantidad de obreros, de forma artística/politizada. *Luz y Armonía* se conformó primeramente como una compañía de teatro aficionado español, que con el tiempo, y por las nacientes inquietudes de sus miembros obreros, se fue politizando, cambiando todo el enfoque y la finalidad de sus representaciones. El anarquismo influyó en sus actores y colaboradores, lo cual se tradujo en una transformación profunda, tanto en su ideario como en su práctica, inscribiéndose en el circuito cultural ácrata. Los miembros de la compañía, como pudimos ver, no se limitaban a participar sólo de esta instancia, sino que el anarquismo permeaba todos los ámbitos de su vida, y por su activa militancia, que tantas satisfacciones les daba, fueron perseguidos y encarcelados por el Estado y sus esbirros debido a sus ideas. Esto es transversal a todos los anarquistas; la persecución, el acoso, la vigilancia, las acusaciones sin fundamentos, y el encarcelamiento, lo que no es sino la historia de todos los libertarios.

²⁴⁷ VEA n°172, Santiago, 1942.

Conclusiones

El anarquismo chileno entre 1911 y 1942, vivió diversos procesos de rearticulación, consolidación, auge y depresión, que se hacen visibles mediante un análisis de las organizaciones y publicaciones anarquistas del período. A través de la penetración en organizaciones políticas como sociedades de resistencia, sindicatos y diversas federaciones obreras, los libertarios se transforman en elementos permanentes de todas las manifestaciones ciudadanas y populares, y al mismo tiempo, en los chivos expiatorios para todos los problemas del gobierno. Esto provocó que fuesen las mayores víctimas de todos los procesos persecutorios llevados a cabo por el Estado.

En tanto el anarquismo es una ideología que considera todos los aspectos de la vida del individuo, el ámbito cultural también fue ampliamente desarrollado - particularmente el teatro- no únicamente como un método para apartar a los obreros de los vicios, que según su perspectiva no hacían más que alienarlos, sino como una herramienta pedagógica y no solo de entretenimiento. El teatro ácrata fue utilizado para visibilizar y denunciar la situación de la clase obrera, y de manera crítica, presentaba situaciones comunes vividas por los obreros -a quienes iban dirigidas las obras- y sus opresores -patrones, burgueses, banqueros y el Estado-. Eso generó la creación de figuras arquetípicas, que serán utilizadas para dar respuesta a los impedimentos que generaba el analfabetismo en la educación de los obreros, generando conciencia a través de la entrega de conceptos claves de la ideología anarquista. De este modo es posible establecer que la actividad teatral ácrata fue un factor de gran importancia para el proceso de politización del mundo obrero. Es por esto que el análisis del teatro anarquista se presenta como necesario para una mejor comprensión del desarrollo de las actividades obreras del período.

Como establecimos al inicio de nuestra investigación, poco se ha escrito sobre las características de la actividad teatral anarquista en Chile y los sujetos que lo conforman. El tema ha sido tratado a modo general, incluso definiendo a grandes rasgos las formas de organización de los cuadros dramáticos, sin embargo, nos parece que no ha sido analizado de manera exhaustiva, ya que generalmente se le ha dado más importancia a la dramaturgia anarquista, como una muestra del discurso libertario, que al espacio generado en torno a la producción teatral ácrata. Nuestro trabajo difiere de los anteriormente realizados debido a que hemos querido otorgar un perfil personalizado a los sujetos que formaron parte del movimiento, y de *Luz y Armonía* en particular. De esta manera dejan de ser simplemente piezas de una historia mayor, incluso una que es a tan pequeña escala como lo fue la historia del teatro anarquista, y pasan a ser protagonistas de su propia historia particular. Lo que intentamos plasmar en la investigación fue que la historia de un movimiento y la historia de una compañía es la historia de los personajes que la conforman. Para lograr esto, no los hemos abstraído de su contexto, sino que los hemos considerado como parte de un movimiento que ellos mismos van construyendo desde su propia acción.

Esta acción se ve plasmada en la creación y permanencia de *Luz y Armonía*, que pese a no haber nacido al alero de ninguna otra organización libertaria, logra mantenerse luego de la llegada de Carlos Ibáñez del Campo, siendo la compañía de teatro anarquista de más larga duración en Chile, viviendo diversos procesos de recambio generacional, pero manteniendo su inspiración ácrata durante toda su existencia, convirtiéndose en una organización en sí misma, con una identidad propia. Estas circunstancias inusuales hacen que mediante un seguimiento de la compañía desde sus inicios hasta la década de 1940, se pueda arrojar luz sobre el desarrollo del teatro anarquista en general, ya que, al ser una compañía de tan larga duración fue partícipe de todas las fases del teatro anarquista, pudiéndose rastrear en ella los procesos de auge y decadencia del mismo, así como algunas tendencias del movimiento ácrata, como los procesos de rearticulación y represión.

El proceso fundacional de la compañía se da precisamente en el período de rearticulación del movimiento anarquista. Es durante estos años, 1911 a 1916 que el anarquismo definirá claramente su ideología y lineamientos, separándose completamente de las otras corrientes políticas, como el socialismo. Es posible establecer que precisamente debido a esta determinación del movimiento libertario se da el viraje ácrata de *Floreal* en 1913, cuando los miembros que ya tenían tendencias revolucionarias encontraron en el anarquismo, como movimiento ya establecido, el ideario que contestaba a sus inquietudes.

A lo largo de nuestra investigación hemos dejado en claro que la creación de *Luz y Armonía* fue parte de un proceso completamente atípico para el período considerado. Pese a que *Floreal* se encontraba inmersa en el ámbito artístico chileno, que en esta época estaba en vías de profesionalizarse, rechazó esta opción a causa de la motivación de los sujetos que la conformaron. Sujetos que se resistieron a la idea de la creación del arte meramente por el goce estético, y privilegiaron su opción política, manteniendo, por esto mismo, su carácter aficionado. Podemos inferir que los miembros de la compañía criticaban la idea del arte vacío de contenido político y social, debido a la influencia que estaba ejerciendo el anarquismo en los espacios en que estos sujetos se desenvolvían. Debemos recordar que los componentes de la compañía eran obreros o tenían raigambre popular.

La llegada a la dirección de Ramón Contreras en 1915, termina de consolidar el proceso de politización vivida por los componentes de la compañía *Floreal*, transformándose definitiva e irreversiblemente en una compañía ácrata, adoptando el nombre *Luz y Armonía*. Como se vio a lo largo de la investigación, los cuadros eran efectivamente aficionados, porque quienes las conforman no eran actores, sino sujetos -trabajadores, obreros, intelectuales- que además de ser activos participantes en otras instancias libertarias, formaban parte de la compañía como complemento cultural y pedagógico a su labor ácrata. Precisamente porque los sujetos que conformaban *Luz y*

Armonía eran anarquistas en todos los ámbitos de su vida, lograron mantener la posición de la compañía al interior del movimiento y a través de sus actividades incorporar nuevos miembros.

El punto de inflexión en la historia de *Luz* y *Armonía*, y en la de todos los libertarios, es el inicio de la Dictadura de Carlos Ibáñez del Campo. Este proceso implicaría la persecución más extrema y sistemática que los anarquistas habían vivido hasta el momento. Muchos de ellos fueron torturados, apresados y exiliados en los años de totalitarismo lo que resultó en una desarticulación prácticamente total del movimiento por cinco años. Muy pocas publicaciones ácratas vieron la luz desde la clandestinidad, ninguna obra teatral fue llevada a los escenarios.

Sin embargo, el teatro ácrata y su desarrollo son una de las muestras más claras de que, lejos de ser solo una ideología, el anarquismo permea todos los aspectos de la sociedad; todos los aspectos de la vida de los ácratas se veían influenciados por su ideario; como las formas de relación de pareja, el deporte, la salud y por supuesto las formas de desarrollo cultural y de sana entretenimiento. De esta manera, el anarquismo representó una parte muy importante de la vida de los miembros de la compañía y del movimiento, tanto así que ni siquiera los años de represiva dictadura lograron apagar sus voces ni romper su compromiso.

Si bien a principios de los 30 no tenemos noticias de ellos, resurgen con toda su fuerza hacia 1939²⁴⁸, dispuestos a dar la batalla contra la desarticulación del teatro anarquista,

²⁴⁸ Respecto del proceso de investigación propiamente tal nos sorprendió la ausencia de mención a *Luz* y *Armonía* en las publicaciones ácratas posteriores a 1939, pese a que la compañía era frecuentemente mencionada en la revista VEA. Este fue único medio en el cual encontramos menciones que dan cuenta del desarrollo del conjunto y sus integrantes. Esta situación no tiene explicación aparente, sin embargo aventurar una posible explicación: hacia 1942 Humberto Soto declara en el número 153 de la revista VEA que la compañía se hallaba en receso y pronta a retomar la acción, lo que explicaría la ausencia de promoción del conjunto en veladas ácratas de cualquier ámbito. Efectivamente Acción Directa los menciona como parte de un acto en conmemoración a José Domingo Gómez Rojas, hacia 1943 pero esto no explica la ausencia total de mención en los años anteriores particularmente porque el trabajo que los integrantes de la compañía

planteándose posibilidades y torciéndole la mano al destino, reagrupándose y continuando la pelea. Ya en 1942 contaban con una nueva directiva y una planilla de actores en las cuales se mezclaban viejos y nuevos exponentes del teatro obrero, lo cual demuestra que una organización es tan fuerte como sus integrantes y que entre los elementos del *Luz* y *Armonía* permanecía el ímpetu libertario que había incentivado la creación de la compañía tantos años atrás. El ímpetu que logro mantenerla como un símbolo de lucha y una organización independiente de sindicatos o federaciones, al servicio del mundo popular.

Pero difícil había sido, y sería este camino, en este sentido, la historia del *Luz* y *Armonía* es la de todos los conjuntos obreros:

“Como luces voladoras son los cuadros artísticos, magníficos, entusiastas, resueltos, pero con una vida efímera y pasajera. De improviso se lanzan vigorosos y empiezan una "tournee" de veladas culturales por los barrios y sindicatos. Claman ayuda. Los rostros de los dirigentes se alborozan ante el espectáculo de ver tantos amigos de antaño revueltos en el carnaval. Se piensa y se trazan líneas para una gran trayectoria; todos los miembros del conjunto se sacuden el derrotismo de antes y se lanzan vibrantes a la hazaña de conquistar a las masas obreras, desde el proscenio raído de un salón mutualista. Pasan dos meses y al tercero la vida ágil y alegre al principio, decae; deviene un estado de crisis y desesperación. Algunos empezaron a faltar a los ensayos, poca gente atiende a las veladas sabatinas, una enorme desazón espiritual perturba las inquietudes de los componentes y de pronto, nuevamente sin saber cómo, el cuadro deja de lucir las galas victoriosas de su apareamiento. Un día cualquiera. Una noche de ensayo solo acudieron dos dirigentes.

estaban llevando a cabo se realizaba en las dependencias de la C.G.T. Aunque tal vez la ausencia o deterioro de varias de las fuentes ácratas para el periodo, una vez más, haya jugado en nuestra contra.

Uno le dice al otro:

-Ves amigo, esto ya se acabó...

Una nota melancólica amarga los ojos de ambos. Pero el que ha escuchado, mirando hacia la puerta en espera de un grupo, responde esperanzado:

-Esto es pasajero, los niños... mañana los visitaremos y sabremos definitivamente si son enteros o no."²⁴⁹

Este relato grafica la situación por la cual pasaban la mayoría de los conjuntos obreros, desesperación, desmotivación y desesperanzas eran comunes, y el *Luz y Armonía* no fue ajeno a ellas, pero había algo en la naturaleza de sus integrantes que lograba levantarlo cada vez que parecía a punto de caer en el olvido, por diez veces que desaparecía, diez veces lo hacían reaparecer.

²⁴⁹ VEA n°153, Santiago, 1942

Bibliografía

1. ALLENDE, Sebastián, *La Influencia Anarquista en la Literatura chilena*, en <http://www.kclibertaria.comyr.com/libros.html68>.
2. ÁLVAREZ, Gabriela, *Dramaturgia anarquista en Chile*, Tesis para optar al Grado de Profesor de Estado en Castellano, Universidad de Santiago de Chile, 2004.
3. ÁLVAREZ GARCÍA, Marcos, *Líderes Políticos del Siglo XX*, Lom Ediciones, Santiago 2007.
4. BARRÍA, Jorge, *El movimiento obrero en Chile. Síntesis histórico-social*, Ediciones de la Universidad Técnica del Estado, Santiago, Chile, sin año.
5. BASTÍAS CARVACHO, Ignacio, *Movimientos populares (siglos XIX-XX): Política libertaria y movimiento anarquista en Santiago, 1917-1927*, Tesis para optar al Grado de Licenciado en Historia, Universidad de Chile, 2007.
6. BRAVO ELIZONDO, Pedro, *Cultura y Teatro obrero en Chile 1900-1930 Norte Grande*, Ediciones Michay, Madrid, 1986.
7. CANEPA GUZMÁN, Mario, *El teatro obrero y social en Chile*, Ministerio de Educación Pública, Sección Cultura y Publicaciones, Santiago, Chile, 1971.
8. CASTEDO, Leopoldo, *Chile: Vida y muerte de la república parlamentaria*, Editorial Sudamericana, Santiago, Chile, 2001.
9. DESHAZO, Peter, *Urban Workers and Labor Unions in Chile, 1902-1927*, University of Wisconsin Press, Madison, 1983.
10. DE RAMÓN, Armando, *Historia de Chile, Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500 - 2000)*, Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2006.
11. GARCÉS, Mario, *Crisis social y motines populares en el 1900*, LOM Ediciones, Santiago Chile, 2003.
12. GÓNGORA, Mario, *Ensayo Histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2003. p. 108
13. GONZÁLEZ, Sergio, (compilador), *Protagonistas, Migraciones, Cultura Urbana y Espacios Públicos*, Ril Editores, Santiago, 2013
14. GREZ, Sergio, *¿Autonomía o escudo protector? Movimiento obrero y popular y los mecanismos de conciliación y arbitraje (Chile 1900-1924)*,

15. GREZ Sergio, *Los anarquistas y el movimiento obrero, la alborada de “la Idea” en Chile 1893-1915*, LOM Ediciones, Santiago, Chile, 2007.
16. GREZ, Sergio, *Magno Espinoza: La pasión por el comunismo libertario*, Santiago, Editorial USACH, 2011.
17. GREZ, Sergio; *Resistencia cultural anarquista: poesía, canto y dramaturgia. Chile, 1895- 1918*.
18. GREZ, Sergio, *¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927*, *Estudios Avanzados*, 15, Santiago, 2011.
19. LAGOS, Manuel, *Los Subversivos*, Editorial Quimantú, Santiago, Chile, 2012.
20. LAGOS, Manuel, *¡Viva la Anarquía! : Sociabilidad, Vida y Prácticas culturales anarquistas, Santiago y Valparaíso (1890-1927)*, Witrän Propagaciones, Tralkawenu, Santiago, Chile, 2014.
21. LAGOS, Manuel, *Viva la anarquía*, tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Usach, 2008.
22. MALDONADO PRIETO, Carlos, *La Milicia Republicana: Historia de un ejército civil en Chile, 1932-1936*, Santiago, 1988. Recurso Electrónico, extraído de: <http://www.cactuscultural.cl/wp-content/uploads/LA-MILICIA-REPUBLICANA-WUS-19881.pdf>
23. MUÑOZ CORTÉS, Víctor, *Armando Triviño: Wobblie. Hombres, ideas y problemas del anarquismo de los años veinte*, Editorial Quimantú, Santiago, 2009.
24. MUÑOZ CORTÉS, Víctor; *Sin Dios ni Patronos. Historia Diversidad y Conflictos del anarquismo en la región chilena (1890-1990)*, Ediciones Mar y Tierra, Valparaíso, 2013.
25. NAVARRO, Javier, *A la revolución por la cultura*, Universitat de Valencia, 2004.
26. NAVARRO, Jorge, *Experiencia popular acumulada en la coyuntura constitucional de 1925*, *Revista IZQUIERDAS*, año 3, número 4, 2009.
27. PEREIRA POZA, Sergio, *Dramaturgia anarquista en Chile*, Santiago, Universidad de Santiago de Chile, 2005.
28. PIGA, Domingo y RODRIGUEZ, Orlando, *Teatro Chileno del siglo XX*, Publicaciones Escuela de teatro Universidad de Chile, 1964.
29. PINEDA, José, *Crónicas reunidas (I), 1921-1925*, Santiago, 2008.

30. PINTO, Julio, *Historia contemporánea de Chile II, Actores, identidad y movimiento*, LOM ediciones, Santiago, Chile, 1999.
31. PINTO, Julio, *Luis Emilio Recabarren: Una biografía histórica*, Santiago, Lom Ediciones, 2013.
32. PINTO, Julio y VALDIVIA, Verónica, *¿Revolución proletaria o querida chusma? Socialismo y Alessandrismo en la pugna por la politización pampina (1911-1932)*, LOM Ediciones, Santiago, Chile, 2001.
33. PIÑA, Juan Andrés, *Historia del Teatro en Chile 1980-1940*, Ediciones Ril, Santiago, Chile, 2009.
34. QUIROGA, Pamela, *La diversidad anarquista: Santiago, 1990-2005*, Tesis para optar al Grado de Licenciado en Historia, 2005.
35. RODRIGUEZ, Claudia *Notas para una historia del teatro en Chile*, Instituto de Lingüística y Literatura, Universidad Austral.
36. ROJAS, Jorge, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)*, Santiago, DIBAM, 1993.
37. ROJO, Sara, *Teatro y pulsión anárquica: estudios teatrales en Brasil, Chile y Argentina*, Ed. Universidad de Santiago de Chile, 2010.
38. SALAZAR, Gabriel, *Del poder constituyente de asalariados e intelectuales (Chile, siglos XX y XXI)*, LOM Ediciones, Santiago, 2009.
39. SALAZAR, Gabriel, *En el nombre del poder popular constituyente*, LOM Ediciones, Santiago, 2011.
40. SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio, *Historia contemporánea de Chile I, Estado, Legitimidad y Ciudadanía*, LOM ediciones, Santiago, Chile, 1999.
41. SANHUEZA Tohá, Jaime, *La Confederación General de Trabajadores y el anarquismo chileno de los años*, HISTORIA, Vol. 30, 1997.
42. TRIVELLI VEGA, Paula, *Los teatros Universitarios de Santiago y su Expresión Sociocultural: 1941-1973*, Tesis, Universidad Católica, Santiago, 1996.
43. VARAS, José Miguel, *Chacón*, Austral, Santiago, Chile, 1971.
44. VITALE, Luis, *Contribución a una historia del anarquismo en América Latina*, Ed. Instituto de Investigación de Movimientos Sociales, “Pedro Vuskovic”, Santiago, 1998.

45. VIVANCO, Álvaro; MIGUEZ, Eduardo; *El anarquismo y el origen del movimiento obrero en Chile: 1881-1916*, Centro de Estudios Miguel Enríquez
46. VIAL, Gonzalo, Historia de Chile, Tomo II, *Triunfo y decadencia de la oligarquía (1891-1920)* Editorial Santillana del Pacífico, Santiago, 1983
47. VIAL, Gonzalo, *Historia de Chile, volumen IV*, Santiago, Editorial Santillana del Pacífico, 1983.

Fuentes

VICUÑA FUENTES, Carlos, *La tiranía en Chile: libro escrito en el exilio*, Aconcagua, Santiago, Chile, 1988.

GONZÁLEZ VERA, José Santos, *Cuando era muchacho*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1996.

Prensa

El Arrendatario, Santiago, 1925.

Acción Directa, Santiago, 1939-1944.

La Batalla, Santiago, 1912-1916.

Claridad, Santiago, 1920.

El Comunista, Santiago, 1921.

Diario oficial, Santiago, 1918.

Jerminar, Santiago, 1916.

El Metalúrgico, Santiago, 1921-1923.

La Opinión, Santiago, 1916.

La Protesta, Santiago, 1908-1912.

Solidaridad, Santiago, 1925-1926.

El Surco, Iquique, 1917-1921.

Teatro n°1, Santiago, 1945.

VEA, Santiago, 1939-1943.

Verba Roja, Valparaíso-Santiago, 1918-1923.