

Voces obreras: canciones, repertorios y prácticas musicales en el movimiento obrero chileno, 1900-1927

Workers' voices: songs, repertoires and musical practices in the chilean labor movement, 1900-1927

Vozes operárias: canções, repertórios e práticas musicais no movimento trabalhista chileno, 1900-1927

Jorge Navarro López
Universidad de Santiago de Chile/
Universidad Alberto Hurtado
Santiago, Chile
jorgenavarrolopez@gmail.com
[ORCID](https://orcid.org/0009-0000-0122-2447) [0009-0000-0122-2447](https://orcid.org/0009-0000-0122-2447)

Lorena Ubilla Espinoza
Universidad de Santiago de Chile/
Universidad Diego Portales
Santiago, Chile
lorena.ubilla@usach.cl
[ORCID](https://orcid.org/0000-0002-6663-6699) [0000-0002-6663-6699](https://orcid.org/0000-0002-6663-6699)

Recibido: 7 de mayo de 2024
Aceptado: 13 de octubre de 2024
Publicado: 21 de junio de 2025

Artículo Científico.

Cómo citar: Navarro López, Jorge y Ubilla Espinoza, Lorena, «Voces obreras: canciones, repertorios y prácticas musicales en el movimiento obrero chileno, 1900-1927». *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, vol. 29, n° 1, 2025, pp. 14-57. <https://doi.org/10.35588/eshhzh10>.



Resumen: La música fue un componente central en las prácticas culturales de politización de la clase trabajadora organizada en las primeras tres décadas del siglo XX. A partir del estudio de las canciones publicadas en la prensa obrera y su posterior recopilación en cancioneros, este artículo analiza el repertorio cantoral de socialistas-comunistas y anarquistas, dando cuenta de sus similitudes y diferencias. A la par que la poesía y los cuadros teatrales, el canto se posicionó como una de las prácticas más extendidas en los espacios de sociabilidad y en la ocupación crítica del espacio público. En ese sentido, se plantea que la creación e interpretación musical permitió extender las propuestas de una cultura alternativa que apelaba a sentimientos comunes de explotación y utopías de emancipación.

Palabras clave: canciones obreras; movimiento obrero; socialismo; anarquismo; Chile

Abstract: Music was an essential part of the cultural practices which politicized organized working class in the early decades of the 20th century. Through the analysis of the songs published by the workers' press and the songbooks which collected them afterwards, this article delves into the song repertoire of socialist- communists and anarchists, presenting differences and similarities. Alongside poetry and drama, song became one of the most extended uses when socializing and critically occupying public spaces. In this sense, it is suggested that this exercise in composition and performance allowed them to spread proposals of an alternative culture drawing on common feelings of exploitation and emancipation utopias.

Keywords: workers' songs; labor movement; socialism; anarchism; Chile

Resumo: A música foi um componente central nas práticas culturais de politização da classe trabalhadora organizada nas três primeiras décadas do século XX. Com base no estudo de canções publicadas na imprensa operária e sua posterior compilação em cancioneros, este artigo analisa o repertório de canções de socialistas-comunistas e anarquistas, destacando suas semelhanças e diferenças. Junto com a poesia e o teatro, o canto tornou-se uma das práticas mais difundidas nos ambientes sociais e na ocupação crítica do espaço público. Nesse sentido, propõe-se que a criação e a performance musical permitiram-lhes ampliar as propostas de uma cultura alternativa que apelava a sentimentos comuns de exploração e utopias de emancipação.

Palavras-chave: canções de trabalhadores; movimento trabalhista; socialismo; anarquismo; Chile

1. Introducción

En sus *Memorias de un autor teatral*, Antonio Acevedo Hernández incluye una interesante anécdota que expresa algunos rasgos de la cultura popular de la década de 1910. En una función de ópera de un teatro capitalino, un aficionado interrumpió desde la galería al tenor con su propia interpretación. Debido a que el público estimó que el primero se desempeñaba mejor que el artista contratado, lo alentó a seguir hasta que la ovación colmó la paciencia del mánager del tenor, quien llamó a la policía. Los agentes que llegaron al lugar, tras forcejear un momento con el público, detuvieron al espontáneo cantante. El cariño de los asistentes por la música y su comprensión de que se trataba de una injusticia policial los llevó a escoltar al detenido con aplausos ininterrumpidos hasta la comisaría. Allí, continuaron aplaudiendo, hasta que el jefe de la guardia le exigió al detenido que cantara como medio de prueba. Al escucharlo, los oficiales encandilados le rogaron que no se detuviera y como el público en vigilia se dio cuenta de que se estaba produciendo un improvisado concierto, ingresó en masa a la comisaría. El detenido cantó y cantó, hasta que los policías lo agasajaron con comida y vino, y lo dejaron en libertad (110-113).

La buena estrella del improvisado cantante de ópera no se repetía con cantores ocasionales de la clase obrera. En *Páginas excluidas*, Manuel Rojas agrega elementos verídicos al relato de las dos detenciones de Aniceto, su álter ego, narradas en *Hijo de ladrón*. La menos heroica de ellas se produjo una tarde en la que Manuel cantaba a viva voz junto a sus amigos. Ni bebían ni hacían escándalo, solo cantaban, cuando un grupo de policías ingresó a la pieza del conventillo y los detuvo. Es probable que el contenido de esas canciones haya generado la molestia de los vecinos y motivado la acción policial. Uno de los cantantes conventilleros, y con quien Rojas cumplió la condena de cinco días por dedicarse al canto de forma improvisada, era Francisco Pezoa, cigarrero, dirigente anarcosindicalista y autor de un importante repertorio musical, cuya creación más conocida y perdurable es “La pampa” (196).

Ambos relatos ilustran el lugar que ocupaba la música en la cultura obrera de comienzos del siglo XX. Ya fuera como público o como cultores ocasionales, el canto era una de las actividades artísticas más extendidas en los sectores populares, sumado a que su implementación requería pocos recursos materiales y tecnológicos. No solo en los bares y en las celebraciones se cantaba recurrentemente, también fue un recurso utilizado por las organizaciones obreras para desplegar una serie de ideas, símbolos y valores asociados a sus intereses políticos.

Desde la década de 1950, la historiografía del movimiento obrero chileno del primer cuarto del siglo XX ha avanzado en configurar sus características político-sindicales y, también, su inserción social, sus discursos políticos, sus luchas sociales y su relación con el sistema político¹. Sin embargo, una de las consecuencias de la centralidad de la política en el análisis del movimiento obrero es que la dimensión cultural ha quedado relegada a un puesto secundario o derivado de otras dimensiones. Como una manera de ampliar este enfoque, en los últimos años se ha profundizado sobre las prácticas culturales de los socialistas-comunistas² (Navarro, “Fiesta”, “Letras obreras”, *Por la emancipación obrera*) y de los anarquistas (Grez, “Resistencia cultural anarquista”; Lagos, *Paseos campestres, Bajo el sol*), resaltando la importancia que para estos grupos tenía la sociabilidad que se desarrollaba más allá de la esfera estrictamente política.

Respecto al análisis de la dimensión social e histórica de los fenómenos musicales en Chile para el período de estudio de este artículo, existen importantes contribuciones que han analizado, por ejemplo, la estrecha relación entre la música y el salón de baile tanto en el mundo burgués como en el obrero, la utilización política del

1 Sobre las dimensiones política y sindical del movimiento obrero desarrollados por la historiografía desde la década de 1980, véanse los trabajos anotados en las referencias bibliográficas de Garcés, Pinto, Pinto y Valdivia, Grez y Navarro, *Revolucionarios y parlamentarios*.

2 Por socialistas-comunistas nos referimos a las/os militantes del Partido Obrero Socialista, fundado en 1912 y transformado en Partido Comunista de Chile en 1922. Debido a que este cambio de nombre no modificó sustancialmente su base orgánica ni sus prácticas, con este término dual agrupamos a las/os integrantes de estos partidos que forjaron la cultura socialista-comunista entre 1912 y 1927. En el texto, “socialista” se utiliza para referirse al período 1912-1922 y “comunista” para 1922-1927.

contrafactum entre los trabajadores organizados (González y Rolle), la construcción de una identidad gremial en los músicos (Karmy), el impacto de una “izquierda cantoral” en estrecha conexión con los acontecimientos nacionales e internacionales (Loyola), la trayectoria de cultores de la canción revolucionaria (Lagos, *Canto a la pampa*), el despliegue de un repertorio de protesta política plebeya a través de los cancioneros populares (Cornejo, “Protesta y política”) y, sobre este mismo soporte documental, su circulación en clave transnacional (Ledezma y Cornejo; Cornejo, “Fábricas de cultura popular”).

Mucho antes de que la música alcanzara los niveles de difusión a los que llegó hacia la segunda mitad del siglo XX, las canciones constituían un medio de transmisión de opiniones, valores e ideas políticas. En el contexto previo a la Revolución Francesa, la circulación oral y escrita de canciones y su despliegue práctico se convirtieron en un mecanismo para la crítica política y, por lo mismo, fueron una dimensión relevante para la censura y la represión (Darnton, *Poesía y policía*). En algunas coyunturas revolucionarias, las canciones se transformaron en una herramienta que lograba subvertir el sentido común y transmitir una visión clasista sobre la organización de la sociedad (Figes y Kolonitsikii)³. Esta tendencia no fue ajena al movimiento obrero, dado que el canto fue una práctica que acompañó al pliego petitorio, al estandarte y a la consigna, transformándose en un elemento importante dentro de los rituales políticos en el espacio público (Hobsbawm).

En la medida en que el movimiento obrero a nivel global fue reforzando sus organizaciones surgieron y proliferaron los grupos corales, que tenían como objetivo dotar de un repertorio musical a las luchas sindicales y políticas (Lidtke; Guttsman; De Luis). A la par, la interpretación de canciones se convirtió en una práctica central de las veladas anarquistas y socialistas, actividad nuclear de la cultura de la clase obrera organizada (Suriano; Navarro N.). Debido a que se desarrolló al alero de intereses o propuestas revolucionarias, la

3 En una línea de análisis similar, pero enfocada en otra coyuntura histórica, Matthew Karush (*Cultura de clase*) plantea que, en la Argentina de entreguerras, las representaciones del melodrama popular difundido por películas y canciones fueron centrales en la consolidación de un discurso de clase que oponía a pobres/buenos con ricos/malos y que habría sido la base desde donde se levantó la propuesta de Juan Domingo Perón.

creación e interpretación de canciones, más que un accesorio artístico de la lucha sindical y política, contribuyó a forjar tradiciones culturales que incidieron en las formas de hacer política de la clase trabajadora organizada y de la izquierda del siglo XX (Lieberman; Pozzi). Para el movimiento obrero chileno, la utilización política de las canciones —que comenzó a desarrollarse en el período de análisis de este artículo— fue comprendida como un medio para reforzar la identidad y para atraer militantes a la causa, a la vez que ayudó al despliegue de símbolos y representaciones que influyeron en la cultura de la izquierda. Por otro lado, fue una actividad central de las formas de protesta y de las manifestaciones públicas del movimiento obrero del siglo XX.

A partir de esta perspectiva, planteamos que para los socialistas-comunistas y anarquistas chilenos el canto se configuró como una estrategia activa a la hora de forjar una cultura alternativa. Como planteó el teórico cultural Raymond Williams, en las sociedades capitalistas la clase obrera se desenvuelve en un complejo sistema dominante de significados y valores. Dado que el poder material y simbólico de la cultura dominante no es permanente ni absoluto, los grupos subalternos tienen la posibilidad de desarrollar prácticas y representaciones que pueden catalogarse como alternativas cuando su propuesta, crítica de la realidad, logra algún grado de continuidad histórica (*Cultura y materialismo* 57-69). Estas prácticas y representaciones alternativas se construyen mediante mecanismos de oposición, como las canciones. En el caso de ambos grupos, tanto las letras de las canciones revolucionarias como su despliegue urbano expresaron valores, actitudes, formas de sociabilidad y significados que ayudaron a configurar un proyecto cultural alternativo al de la clase dominante⁴.

A partir de lo anterior, esta propuesta se posiciona en la historia cultural del movimiento obrero y, en específico, en el desarrollo de sus prácticas cantorales y su incidencia en el espacio público y político chileno del primer cuarto del siglo XX. Su objetivo principal es analizar el canto como una práctica política, ahondando en el rol y

4 Para análisis en este sentido, véanse Ubilla y Navarro y Navarro, *Por la emancipación obrera*.

el valor que los anarquistas y los socialistas-comunistas le asignaron a esta actividad. Para ambos grupos, la forma de comprender las canciones y su despliegue práctico estaba fuertemente influenciada por la capacidad propagandística que le asignaban, así como por la posibilidad de difundir su interpretación de la realidad de la clase obrera y los valores que buscaban proyectar en ella.

Desde otra dimensión, las canciones obreras se transformaron en un espacio que permitió el desarrollo de la creatividad literaria proletaria. En este sentido, planteamos que la creación e interpretación de canciones les permitió extender las propuestas de una cultura alternativa que apelaba a sentimientos comunes de explotación y utopías de emancipación. Como su finalidad era repercutir en el mundo de los trabajadores, la difusión de las letras de las canciones se realizó a través de los canales típicos de la cultura letrada obrera: el folleto-cancionero y el periódico. Además, como la prensa obrera era también el medio de información de las actividades que realizaban ambos grupos, es una fuente primordial para analizar la sociabilidad de los trabajadores organizados, así como la creación y el despliegue de los grupos corales. Es debido a ello, que en este trabajo las fuentes utilizadas corresponden a ambos registros documentales.

Durante el período que aborda este artículo, el movimiento obrero experimentó un importante crecimiento a nivel nacional, tendencia que se extendió hasta la instauración en 1927 de la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, momento en que las organizaciones de trabajadores se debilitaron, tanto por la represión y persecución como por la cooptación de algunos dirigentes en el marco del inicio del sindicalismo legal (Rojas F.; Rodríguez; Pinto, “¡La cuestión social debe terminar!”). El impacto de la dictadura de Ibáñez en el mundo de los trabajadores afectó igualmente a la cultura que los obreros ilustrados habían desarrollado desde comienzos de siglo, debido a los intentos gubernamentales por desplegar una nueva forma de entender los valores populares y la creación artística, mucho más cercana al nacionalismo, al folclor rural y al criollismo (Donoso).

Con el fin de dar cuenta de las prácticas musicales y de los temas de las canciones obreras, el artículo se divide en dos apartados. El

primero analiza el canto en su dimensión clasista y crítica al orden social, a partir de la información publicada en la prensa obrera, mientras que el segundo se centra en las temáticas de las canciones, en especial de aquellas contenidas en los cancioneros socialistas y anarquistas, estableciendo las principales similitudes y diferencias entre ambas corrientes.

2. Clasismo y canto en el espacio público

El sentido de clase que tenía la música como entretenimiento era una preocupación compartida por anarquistas y socialistas. Por ello, las discusiones que se originaban en los espacios de sociabilidad obrera se trasladaban a las columnas de los periódicos, lugar privilegiado por ambos grupos para desarrollar y expresar su visión política respecto a una amplia gama de temas, entre ellos, la música. Una columna firmada por Arturo Silva, publicada en el periódico ácrata *Verba Roja* en 1913, cuestionaba los sones patrióticos por la exaltación bélica que promovían, así como la utilización entre los obreros de las marchas, asociados a regimientos y ejércitos. En contraste, el autor aplaudía la creación de melodías revolucionarias cantadas para enaltecer la cultura proletaria y cumplir con su propósito emancipatorio (*VR*, 1ª quincena de noviembre de 1913). La orientación antipatriótica aludida por Silva se materializaba en la recurrente entonación en las manifestaciones públicas de himnos emblemáticos para el movimiento obrero como “La Internacional”, popularizada a fines del siglo XIX, e “Hijos del Pueblo”, dedicada a la memoria de los mártires de Chicago. Pero, también, en la publicación de canciones y versos de autores de diferentes países, entre ellos, la semblanza del poeta y cantor uruguayo Anjel Falco, autor de “Cantos Rojos”, cuya letra reprodujo en 1914 *Luz y Vida* (junio).

Por su parte, los militantes del Partido Obrero Socialista (POS) demostraban especial interés en la fiscalización del presupuesto público destinado a este tipo de actividades. En Punta Arenas, los socialistas denunciaron, en febrero de 1915, que la banda municipal era utilizada en espectáculos privados en la ciudad y en el interior, lo cual implicaba una carga laboral no remunerada y traspasaba el

carácter público de sus funciones (*ESPta*, 14 de febrero de 1915). En agosto de aquel año criticaron el carácter de clase de un concierto financiado por la gobernación local. La buena noticia del anuncio de la jornada de esparcimiento se desmoronó cuando un grupo de obreros intentó ingresar al concierto y observaron el modo en que el Gobernador del Territorio de Magallanes, Fernando Edwards, clasificaba el ingreso al teatro según el origen social de los asistentes: “llegaba un trabajador, una mujer del pueblo con sus hijos, de ropa raída, el señor Edwards [...] le señalaba la puerta que da acceso a la cazuela”. En cambio, a aquellos que llegaban “sin invitación, pero bien vestidos, el señor Gobernador saludaba e inmediatamente le dejaba entrar a las plateas donde se aposentaba la gente decente”. Como consideraron que se trataba de una discriminación de clase, los socialistas —“que no llevábamos invitación ni íbamos bien vestidos”— decidieron no ingresar al concierto por considerar que se trataba de un atropello a los “más aptos, más morales e inteligentes” (*ESPta*, 5 de agosto de 1915).

La crítica de los socialistas abrió un debate con el diario conservador *La Unión* que defendía la selección de los asistentes a los conciertos apoyado en la idea de que en estos espectáculos se debía priorizar a los mayores contribuyentes quienes eran, en definitiva, los que financiaban a la Banda Municipal. Según *El Socialista*, este argumento contravenía la igualdad que establecía la constitución. La alusión no solo tenía una dimensión política, puesto que también el arte era considerado un derecho, argumentando que era obligación de los órganos públicos “invertir una parte de las rentas en honestos pasatiempos para el pueblo” (*ESPta*, 13 de agosto de 1915). La idea de que las municipalidades debían utilizar fondos públicos para espectáculos populares no era exclusiva de los socialistas puntarenenses. Tanto en el norte salitrero como en el centro del país los programas electorales de los candidatos del POS incluían esta propuesta, exigiendo que se asegurara su gratuidad y se excluyera el consumo de alcohol (Navarro, “Fiesta” 97-98).

En la misma línea crítica, en 1917 el periódico demócrata *¡Adelante!* de Talcahuano, por aquella época cercano a los ideales rupturistas de los socialistas, denunció el retiro del financiamiento municipal al Club Musical Sargento Aldea, acción que consideraba

un “despojo inicuo” hacia quienes “luchan por emancipar sus dormidas inteligencias con las sonoridades musicales de Mozart, Beethoven, Liszt, Wagner, Puccini o Mascagni”. Más grave aún, les parecía que “el dinero arrebatado a una institución cultural de obreros [fuera dirigido] a aumentar los sueldos de los componentes de una banda militar”. En definitiva, estimaban que se trataba de un “hecho inmoral” en contra del “elemento obrero culto y de los que aman la instrucción” (¡A!, 2 de junio de 1917). A pesar de la disminución de su presupuesto, esta banda obrera continuó acompañando las veladas, las jornadas de protesta y las conmemoraciones importantes de la tradición proletaria, como el 21 de diciembre y el 1° de mayo, aunque con un repertorio menos rupturista que el que se escuchaba en otras ciudades (¡A!, 25 de diciembre de 1917 y 4 de mayo de 1918).

El carácter conmemorativo fue compartido por los grupos rupturistas, publicando en los días cercanos y posteriores a estas fechas canciones como “Canto a la pampa”, “La internacional” e “Hijos del pueblo”. Además de las declamaciones y conferencias, en las veladas del 1° de mayo se incluían tres o cuatro actos, cada uno acompañado de ejecuciones de piezas musicales y cantos al finalizar. A los teatros y centros sociales asistían familias, destacando el rol cumplido por mujeres y niños/as en la entonación de los himnos. Así lo expresó *El Productor* en 1913 al subrayar que el local del Teatro Chacabuco “estaba completamente lleno, distinguiéndose un gran número de asistentes del sexo femenino”. Luego de la interpretación al piano de Víctor Soto Román, destacó la “niñita Martínez acompañada de un niño que toca bandurria que ejecutó varias piezas de guitarra”. Clausuró la velada “un numeroso coro de compañeros y compañeras [que] cantó La Internacional” (junio de 1913).

En Viña del Mar, los socialistas acostumbraban a terminar sus paseos campestres desfilando por la ciudad y cantando himnos obreros, generando un “ensordecedor bullicio que retumbaba en las mansiones señoriales de la burguesía” (*LCVdM*, 24 de diciembre de 1919). Algo similar realizaban los militantes del POS en Santiago al finalizar sus jornadas de estudios en el Parque Cousiño cuando el Coro de la Juventud Socialista, dirigido por Julio Moya, comenzaba a cantar para atraer público hacia su local. Uno de los temas que solían interpretar era “Canto a la huelga”, acompañado con la música

de “La ausencia” (*ESVal*, 19 de marzo de 1917). Entre los animadores de estos números musicales se encontraban militantes de distintas generaciones, como el mismo Moya, Mariano Rivas, Carlos A. Sepúlveda y otros más jóvenes, como Carmen Serrano y Leonardo Cifuentes. Hacia comienzos de la década de 1920, los sones de los orfeones obreros de la zona del carbón eran comprendidos como un bálsamo que fortalecía “el espíritu para seguir la ruda y terrible lucha contra el avance de la explotación capitalista” (*LJC*, 27 de enero de 1923). Sentimientos similares generaba entre los comunistas valdivianos la interpretación musical:

Era encantador ver a los niñitos, niñitas y chicuelos, reír y cantar nuestros himnos obreros que son el fiel reflejo de la aspiración que tenemos de construir en un día no muy lejano y bajo el ideal Comunista, que significa Amor y Justicia Social, la Nueva Humanidad. (*LJC*, 5 de febrero de 1923)

Aunque con menor regularidad, los anarquistas también organizaban jornadas al aire libre que servían para ayudar al sostenimiento económico de las organizaciones y la prensa libertaria. Hacia 1919 en Valparaíso se encontraba en funcionamiento el Coro Libertario, que amenizaba las veladas y los picnics entonando la “Marsellesa anarquista” e “Hijos del pueblo” (*LB*, 11 de marzo de 1919).

Al sacarla del salón, la canción se convertía en un fuerte atractivo para las personas que circulaban por las calles, independientemente de si se trataba de militantes o no. Y quienes se dedicaban a la propaganda política sabían aprovechar este potencial. En el verano iquiqueño de 1915, el Centro Femenino y la Juventud del POS crearon la Estudiantina Obrera Germinal con la finalidad de apoyar la campaña electoral de aquel año. Una de las estrategias que utilizaron fue acompañar a los conferencistas del partido en los barrios populares para luego desfilan por las calles de la ciudad cantando himnos obreros. Comprobada la favorable recepción de este formato, los participantes se dividían en dos o cuatro columnas que desfilaban por la ciudad cantando preferentemente “A las urnas” o “Hijos del pueblo”, hasta reunirse en un punto céntrico donde realizaban una conferencia.

Demostrando una interesante conciencia escénica, el partido organizó, ese mismo año, siete grupos que se reunirían en los barrios obreros. Para lograr un efecto más llamativo, contrataron a dos bandas de músicos que debían liderar la entrada de los manifestantes en dos columnas a la Plaza Montt. A las 21:30 en punto, ambas bandas hicieron sonar sus instrumentos y las columnas avanzaron hacia la plaza. Según el cronista, la “entrada fue casi a un tiempo y el entusiasmo que en ese momento se despertó no es para describirlo. Fue colosal. Fue delirante” (*EDT*, 30 de enero de 1915). Algo de esta experiencia deben haber recogido los organizadores de la “marcha del hambre” de 1919 en la capital. En dicha ocasión, bandas de músicos recorrieron los barrios obreros para luego acompañar a las ocho columnas de manifestantes que se reunieron en La Moneda. El urbano y sonoro “asedio” obrero al poder político y económico fue utilizado también por el POS cuando organizó trece columnas que marcharon hacia la Alameda en el aniversario de la Revolución Rusa en 1921 y por la FOCh en las conmemoraciones del 1° de mayo de 1922 y 1923 (Navarro, “La calle es política”).

Pero las canciones obreras también molestaban, en especial a las autoridades y a los agentes del orden. El grado de represión que sufrían las manifestaciones callejeras obreras estaba relacionado con el tipo de movilización y la utilización de elementos llamativos, como las canciones. La primera “marcha del hambre” de 1918 en Santiago fue recibida con halagos por una parte de la prensa burguesa, en especial porque se prohibieron los carteles ideológicos y la interpretación de himnos revolucionarios. Como dicha manifestación era más cercana al formato de las sociedades mutualistas —proclives al culto del orden, la bandera y la patria— aquel día se entonaron casi exclusivamente canciones de corte patriótico (*LN*, 23 de noviembre de 1918).

En cambio, la puesta en escena de socialistas y anarquistas, con sus banderas rojas, carteles políticos y cantos revolucionarios, resultaba más disruptiva para los cánones de los sectores dominantes. Había canciones que generaban más conmoción, como por ejemplo, las reversiones del himno nacional con letras revolucionarias. Los socialistas cantaban con la melodía patria “Himno de Libertad de los Trabajadores” y los anarquistas “Himno de la Anarquía”.

En realidad, se trataba de la misma canción a la que se le había modificado su nombre, un verso y la última estrofa, debido a las disputas entre ambas corrientes. La letra de la canción fue creada a comienzos de siglo por el multifacético militante Alejandro Escobar y Carvallo, por esos años cercano al anarquismo, y se proponía que fuera interpretada con los tonos de los himnos de Chile, Argentina y Uruguay (Lagos, *Bajo el sol* 276)⁵. Esta profanación patriótica causaba rechazo en los círculos ajenos al movimiento obrero rupturista. Así lo expresó a fines de 1919 un pasajero de un tranvía capitalino al presenciar a un grupo de niños cantando los sones del himno nacional. El regocijo patriótico que sintió en un primer momento, rápidamente se transformó en irritación al percatarse que la letra no tenía relación con la original (*LN*, 20 de diciembre de 1919). Lo más probable es que en aquella ocasión el grupo interpretara el “Himno de la Anarquía”, teniendo en cuenta que quien dirigía el improvisado coro era Eduardo Ranfasto, militante ácrata de la capital.

Pese a que niños, mujeres y hombres participaban regularmente de las veladas y las jornadas de propaganda de socialistas y anarquistas, los dos primeros grupos se encargaban con mayor regularidad de los números musicales. Esto no quiere decir que se recurriera a ellos solo para este fin, pues las niñas/os, además de amenizar las veladas con canciones, declamaban poesía, presentaban trabajos sobre diversos temas y daban conferencias o improvisaban encendidas arengas. Por su parte, las mujeres socialistas y anarquistas participaban íntegramente en las actividades de propaganda, aunque era común que en las veladas se encargaran de los actos musicales. Sin embargo, en ciudades como Iquique, Antofagasta, Valparaíso, Santiago y Lota donde existía mayor militancia femenina, las dirigentas compartían el espacio de las conferencias con sus pares varones.

Este último fenómeno fue más común en el POS-PCCh, debido a que la participación femenina socialista-comunista fue mayor en

5 Otra versión para ser cantada con la música del himno nacional, distinta a la de Escobar y Carvallo, se publicó en Antofagasta en 1909 con el nombre de “Canción de la anarquía”, firmada por Joaquín Parrao, militante que una década después realizó una intensa campaña de agitación entre los campesinos de Quillota dirigida por el POS y la FOCh. “Canción de la anarquía”, *Luz y vida*, Antofagasta, septiembre de 1909.

número y organicidad⁶. Esta característica se basaba en la estrecha unión de las actividades político-sindicales con las de tipo artístico que promovía este partido. Ambas se nutrían mutuamente. Por ejemplo, la activación de la propaganda en el mundo campesino que impulsó el POS a comienzos de la década de 1920 se reforzó con la promoción de actividades artísticas, como el teatro y la música. Por aquellas fechas, en la zona rural del norte de la provincia de Santiago se creó el coro femenino “Flores del campo”, que dedicaba su tiempo tanto a cantar como a apoyar huelgas campesinas y, en ocasiones, se enfrentaba a golpes con los matones que contrataban los hacendados (*LFO*, 30 de septiembre, 1923 y 24 de enero, 1924). En Viña del Mar, la huelga que sostuvieron las trabajadoras de la Fábrica de Seda a fines de 1919 culminó con la fundación de un sindicato y de un coro femenino que participaba en las veladas que organizaban los socialistas locales cantando, por ejemplo, “Rusia Libre” y “Pampa esclava” de Francisco Pezoa (*LCVdM*, 24 de diciembre de 1919).

Por su parte, los anarquistas también desplegaron importantes esfuerzos por desarrollar esta relación, en especial en las ciudades donde lograron vincularse con organizaciones sindicales, lo que les permitía contar con una mayor infraestructura para implementar programas más variados. No obstante, a comienzos del siglo XX y como una marca de las ideas individualistas, los ateneos libertarios ponían más énfasis en el debate intelectual y teórico que en el esparcimiento grupal. En 1901, para conmemorar el 1º de mayo, el Ateneo Obrero de Santiago organizó dos veladas de discusión sobre “la explotación de que son víctimas las clases trabajadoras”. Como era costumbre en ese centro, en ninguna de las dos jornadas se cantó (*EA*, 2ª quincena de mayo de 1901). En la misma línea, a inicios de 1912 *El Productor* informaba la apertura del Centro de Estudios Sociales Francisco Ferrer con dos reuniones nocturnas a la semana. Según los redactores, en un par de meses estas veladas se habían convertido en “verdaderos torneos” enmarcados en temas doctrinarios y literarios, dejando sin espacio para números musicales (*EP*, enero y marzo de 1913).

6 Sobre las acciones de las militantes socialistas, véase Navarro, “El lugar de la mujer”.

Sin embargo, el acento puesto por los anarquistas en el debate intelectual no significó un desprecio por la música y el canto, ni tampoco que sus militantes dedicaran su tiempo solo a preparar y dictar conferencias. La ejecución de canciones amenizaba los mítines, actos conmemorativos y, también, los funerales. Así lo expresó *Verba Roja* al informar sobre el cortejo fúnebre que acompañó al cuerpo de Julio Rebosio:

Seguían cuatro mil compañeros y compañeras que entonaban salmos de redención, marsellesas reivindicadoras en todo el trayecto. La voz del pueblo, la voz solemne, la voz enérgica de los productores horrorizó a burgueses, hizo reír a bobos e hizo plegarse a los hombres, mujeres y niños proletarios que el cortejo encontraba en el camino. (VR, 1 de mayo de 1920)

A propósito de la muerte de Daniel Antuñano, Manuel Rojas comentaba que en su entierro “muchas voces hermanas entonaban cantos de amor y fraternidad. No merecía otra cosa. Cantos y cantos, porque él también fue un cantor del ideal”. El mismo Rojas, escribiendo para el periódico anarquista *La Batalla*, recordaba la detención de Antuñano en un mitin. Preso y conducido a la comisaría con las manos amarradas, iba cantando “Hijos del pueblo te oprimen cadenas”. Según las crónicas de José S. González V., en el ambiente anarquista de los años veinte las canciones ocupaban un lugar relevante:

Solíamos ir por la calle cantando: Arriba los pobres del mundo. De pie los esclavos sin pan. Tal costumbre gregaria nos daba apariencia de canutos [...] Una vez que sonaba el último verso de «La Internacional» seguía otro canto. Era muy de agrado el «Himno de Turati», que ya nadie recuerda. (Soria 126-127)

El mismo escritor señalaba que había algunos militantes que eran reconocidos casi exclusivamente por sus dotes musicales:

Entre los ácratas era Joaquín Catalán quien nos hacía cantar. Descendía de españoles y su oficio era pintor de carruajes. Catalán poseía una voz dulce y él mismo lo era. No pronunció jamás un discurso, ni discutía. Sólo cantaba. Su repertorio era inagotable. [...] Otro cantor, compañero de aventuras de Manuel

Rojas, fue el Negro Nieves. Era menudo, de cabellera negra, ojos risueños, color muy moreno y una vestimenta hecha de roturas. Tanto su vestón como su pantalón eran pura tirilla, pero cuando cantaba -tenía voz de tenor- convertíase en un hombre de oro. (Soria 234-236)

Hacia 1920 el canto era una práctica habitual entre los trabajadores organizados. La infraestructura partidaria que habían desplegado los socialistas desde 1912 se incrementó con su ingreso a la Federación Obrera de Chile (FOCh) en 1918, a lo cual se debe sumar en el ámbito anarcosindicalista la creación de la sección local de la Industrial Workers of the World (IWW) en 1919. Este crecimiento les permitió contar con mayores recursos para financiar las actividades organizativas. Por ejemplo, en julio de 1922 el periódico anarquista *Acción Directa* informaba la apertura de matrículas para una escuela musical, compuesta por miembros de la Fed. de Obreros y Obreras del Calzado. En noviembre, anunciaban además la recolección de fondos para la compra de instrumentos (2ª quincena de julio y 1ª quincena de noviembre de 1922). En la misma línea, el gremio de tranviarios anunciaba en diciembre de 1924 la reapertura del Centro de Estudios Sociales Revolución del Pensamiento, el cual se proponía recaudar fondos para formar un coro obrero y un cuadro teatral (CN, 2ª quincena de diciembre de 1924). Además de los coros anarquistas, hacia 1925 funcionaban en Santiago más de una quincena de grupos comunistas-fochistas dedicados al canto que desarrollaban sus funciones en las escuelas federales, en las veladas culturales o en los mítines callejeros (Navarro, *Por la emancipación obrera* 190).

Toda esta actividad coral se había beneficiado de la regular publicación en la prensa obrera de las letras de canciones internacionales y también de creaciones locales reversionadas. Esta tendencia señala la relevancia que alcanzó la creación artística en el mundo obrero, a lo que se debe sumar la evaluación de los editores, que estimaban que entre sus lectores/as existía un público que la apreciaba como un acto de resistencia y esperanza emancipatoria. Así lo creyeron en 1901 los redactores del periódico anarquista *La Campaña* cuando reprodujeron la letra completa del “Himno de los trabajadores” (o “Hijos del pueblo”) como una respuesta a la reite-

rada solicitud de algunos obreros y porque “conviene que esa poesía sea conocida y aprendida por todos los socialistas de esta tierra, para que en las horas de rudo batallar en el trabajo o en las del descanso fortalezcan su espíritu y les sirva de pasajero lenitivo en sus pesadas tareas” (2ª semana de marzo de 1901)⁷. Con el paso de los años, esta noción perduró entre los obreros rupturistas. En 1921, el pianista y militante antofagastino del POS Manuel A. Silva —recurriendo a una fórmula racionalista típica de los socialistas— consideraba que la música tenía “el mágico poder de ennoblecer las concepciones del cerebro” mediante la combinación entre la ejecución de instrumentos y “la palabra revolucionaria que es la Verdad”. Así, conjugando música y letras revolucionarias, se encaminaban los obreros “a amar las bellezas, la justicia y el bien del nuevo mundo social” (*ESAnt*, 20 de marzo de 1921). Guiado por estos principios, en sus giras de propaganda Silva mezclaba las conferencias ideológicas y sindicales con la creación de grupos corales. Así lo hizo en Copiapó, en 1921, fundando el Centro de Estudios Sociales Artístico y Coral, tras un par de conferencias sobre la matanza de San Gregorio (*ESAnt*, 28 de febrero de 1921).

El sentido que socialistas y anarquistas le daban a las canciones y a la música los situaba en la vereda contraria a la promovida por otros grupos obreros, como mutualistas y demócratas. A estos últimos, los militantes del POS le enrostraban recurrentemente su relación con el esparcimiento poco edificante, en especial, por sus contactos con locales en los que se vendía alcohol y se apostaba dinero. Otro foco de crítica fueron las filarmónicas, centros de esparcimiento asociados al mutualismo. Hacia el cambio de siglo, estos espacios se caracterizaban por implementar programas más cercanos a los locales que, con un sentido comercial, ofrecían música y baile. Debido a esta característica, para los anarquistas de la primera década del siglo XX las filarmónicas eran lugares donde “se aprende a ser charlatán, heraldo de todo lo banal y ridículo”. Allí también se desaprovechaba el carácter político que podía alcanzar la música, en favor de “la danza y las libaciones [que] forman el crite-

7 El redactor de la nota indicaba que la autoría de esta canción era “original del compañero español Alcalatoría Ramos”.

rio de esos desgraciados seres microcéfalos que se arrastran como reptiles” (*LP*, 2ª quincena de junio de 1908). Igual de críticos eran los socialistas-comunistas, quienes las consideraban “antros de corrupción”, contrarias a “la moral y la cultura que hoy han alcanzado las clases trabajadoras” (*LFO*, 17 de abril de 1922). Si bien entre ambos grupos existían diferencias en el modo de comprender el baile como entretención, el punto común de estas controversias era la defensa de la idea que la música debía cumplir un rol educativo, ideológico y político. A su vez, esta orientación se expresaba en la ejecución de las canciones y, también, en el contenido de las letras.

3. Cancioneros y repertorio de canciones en el movimiento obrero

Banderas, consignas, marchas, huelgas y mítines fueron parte sustancial del movimiento obrero, al igual que su amplio repertorio de canciones. Siguiendo las tradiciones de la cultura popular y los formatos disponibles en la época, socialistas-comunistas y anarquistas dejaron su huella en cancioneros que recopilaban letras publicadas en los periódicos o que circulaban en variadas instancias de sociabilidad como veladas, teatro, coros y picnics.

El cancionero fue un formato adoptado rápidamente por las organizaciones rupturistas. Hacia 1915 los socialistas iquiqueños ofrecían a la venta un *Cancionero Socialista*, que probablemente correspondía al mismo folleto que un año después publicitaba la librería de la sección del POS de Valparaíso. Ese mismo año, salió a la venta el *Cancionero revolucionario* compilado por el zapatero y cantor popular Luis A. Jara y publicado por la Imprenta El Progreso. Constaba de dieciséis canciones libertarias con melodías populares que circulaban en la época. En la esfera ácrata, esta labor compilatoria fue retomada por Armando Triviño desde 1922 con un folleto del mismo nombre publicado por la Editorial Lux y que hacia 1925 contaba con una tercera edición. Esta nueva versión incluía veinticinco canciones, la mayoría de ellas de larga tradición en el movimiento obrero y con la presencia destacada de Francisco Pezoa como creador de

letras⁸. Por su parte, los socialistas publicaron en 1920 la tercera edición del *Cancionero socialista*, compuesto por treinta y cinco canciones sin autoría reconocida, a través de la Imprenta El Socialista, perteneciente al POS de Antofagasta y en donde se publicaba el periódico del partido desde 1916. Dos años más tarde, se publicó un nuevo folleto bajo el nombre de *Cancionero comunista* que incluía veinticuatro canciones adicionales⁹. A través de estos documentos es posible identificar un centenar de canciones que conformaron el repertorio del movimiento obrero de inicios del siglo XX, todas ellas publicadas de manera periódica en la prensa y recogidas en este formato portátil dirigido a un público más amplio, aunque en su mayoría compuesto por militantes.

Para Ledezma y Cornejo los cancioneros formaron parte de una tradición popular que se remontaba a fines del siglo XIX. Su recepción descansaba en la existencia de un repertorio compartido por un público masivo e indiferenciado socialmente, cuya experiencia musical estuvo modelada por los sones de moda internacionales, pero también por las cuecas y tonadas identificadas con la tradición musical chilena (41). Aspectos similares se expresan en los cancioneros adscritos al socialismo y anarquismo; sin embargo, contienen una serie de características que los diferencian de los cancioneros cercanos a la poesía popular impresa o Lira Popular y a aquellos con fines comerciales dirigidos en su mayoría a los sectores medios.

8 Más detalles de los cancioneros anarquistas, en Lagos, *Bajo el sol* 376-386.

9 Los cancioneros utilizados en este apartado son: Sin autor. *Canciones socialistas*. Imp. Popular, c. 1900; Luis A. Jara (compilador). *Cancionero revolucionario. Recopilación de canciones libertarias con música de canciones populares*. Imp. El Progreso, 1916; Federación Obrera de Chile. *Cancionero socialista*. Imp. El Socialista, 1920 (cuya primera edición databa de mayo de 1919); y Armando Triviño (compilador). *Cancionero revolucionario*. Editorial Lux, 1925. Según Lagos (*Bajo el sol*, 382), la primera edición de la recopilación de Triviño fue publicada en 1922. Debido a que esta edición no está disponible para su consulta y porque en este artículo utilizamos la tercera entrega, hemos decidido referirnos a este folleto como *Cancionero revolucionario* de 1925 o CR 1925. Del *Cancionero Comunista*, publicado aproximadamente en 1922, no existen copias disponibles para su consulta, aunque sabemos de su contenido por la publicidad en los periódicos comunistas. En el cuerpo del texto las referencias a estos documentos indicarán el título o sus iniciales y el año de su publicación. Además, al final del artículo se incluye un “Anexo” en el que se detallan las canciones publicadas en estos folletos.

De partida, porque en los cancioneros revolucionarios destaca una dimensión política y pedagógica, en tanto su función principal era contribuir al despertar ideológico de la clase trabajadora. De hecho, las editoriales consignaban de manera clara el modo en que ambas dimensiones estaban estrechamente unidas. La página final del *Cancionero Socialista* de 1920 apuntaba a la necesidad de federarse para cumplir un programa educativo que propiciara el aumento de “nuestra inteligencia en unión con todos nuestros compañeros y compañeras”. En ese escenario, el cancionero permitía, en el mediano plazo, enaltecer el espíritu proletario y, en términos prácticos, aumentar la recaudación de fondos para sustentar la labor organizativa. Por su parte, la editorial del *Cancionero revolucionario* de 1925, titulada “Nuestros cantos”, declaraba con entusiasmo que la música era un “reconfortamiento [sic] viril para nuestras almas perennemente torturadas y el medio rotundo de expandir sonoramente el ansia de libertad”. Sus versos debían cantarse por hombres, mujeres y niños para expresar los “anhelos de superación” y el descontento “hacia el oprobioso régimen actual”. En referencia a aquellas canciones que se escuchaban en las filarmónicas y locales comerciales, el texto exhortaba a sus lectores a hacer del canto una práctica activa que sirviera para combatir la “música encanallada del vicio”. Sin ese coro dignificante y enaltecido ofrecido para la emancipación, sus versos y tonos “nada significarán, ninguna labor de belleza y purificación realizarán”.

Por otro lado, las características materiales de su formato también son representativas del modo en que se plasmaba la producción creativa e impresa del movimiento obrero. Adicionalmente a sus largas jornadas de trabajo, dirigentes, tipógrafos, encuadernadores y linotipistas recopilaban las canciones que circulaban en la prensa obrera internacional y local. La distribución a cargo de suplementos y militantes les permitía expandir y difundir estas canciones en los espacios de sociabilidad obrera, evidenciando un circuito que conjugaba el impreso con el canto, la poesía y la música popular, y que estaba adscrito a fines políticos. Aunque estos cancioneros se dirigían a un público más amplio que la militancia, el pago por su adquisición no iba dirigido al compositor o una editorial comercial, sino a financiar sus propios periódicos y a fortalecer las labores

desarrolladas por las organizaciones, sindicatos y federaciones. Así lo aclaraba el folleto *Canciones socialistas* (c. 1900) al informar que “la mitad de la producción que se recoja de estas canciones será cedido a beneficio de los fondos del Centro Social Obrero, institución que marcha recta al Socialismo Universal”. Si bien el contenido de esta última recopilación es más cercano a la poesía, destaca por abordar de manera temprana las preocupaciones que aquejaban al mundo proletario. Veinte años después, los insertos del *Cancionero socialista* llamaban a los federados y militantes del POS a comprar estos folletos de propaganda con el propósito de acrecentar la labor organizativa de la FOCh.

Es posible deducir el alcance que lograron estas canciones a partir de la reimpresión de los cancioneros y del número de ejemplares puestos a la venta. Por ejemplo, el *Cancionero socialista* publicado en mayo de 1919 había vendido casi mil copias en tres meses y en septiembre ya circulaba la segunda edición (*ESAnt*, 8 de junio, 1 y 2 de agosto y 28 de septiembre de 1919). En menos de un año, los socialistas antofagastinos publicaron tres ediciones. Por otro lado, y luego de agotarse los primeros tres mil folletos, *Verba Roja* anunció, en mayo de 1923, la aparición de una segunda edición de cinco mil ejemplares del *Cancionero revolucionario* de Triviño (1° de mayo de 1923). Si la tercera edición tenía un volumen similar, hacia 1925 habían salido a la venta alrededor de trece mil copias de este folleto. En este mismo ritmo de venta, a tres años de su publicación, el *Cancionero comunista* de 1922 ya contaba cuatro ediciones. Aunque sin duda relevantes por el volumen del tiraje, estas cifras recogen solo parte de su impacto, considerando que la práctica musical del movimiento obrero excedió con creces la circulación de los cancioneros, a la cual deben sumarse la reproducción de canciones en la prensa y su transmisión oral.

Un punto que resalta respecto a las canciones proletarias es la desconexión aparente entre la música y la letra. Debido a que el movimiento obrero chileno no produjo ritmos originales, el método más extendido fue la utilización del *contrafactum*. Este procedimiento de reemplazar nuevos versos con melodías conocidas fue común en la época, tratándose de una estrategia también empleada en los cancioneros comerciales. *La Sirena santiaguina*, cancionero

sin adscripción política y rotulado bajo el subtítulo de *Hermoso folleto de canciones, cuecas, tonadas, etc.*, presentaba un repertorio marcado por letras de amores y romances con ritmos tradicionales chilenos. Pese a ello, incluye cuecas con versos alusivos a la huelga de la carne en Santiago de 1905 y a la matanza de la Escuela Santa María de Iquique de 1907. Sobre este último episodio se incluye “Mis impresiones sobre la Matanza de Iquique”, firmado por Juan Cementerio, y “Relación. Tomada de boca de los testigos presenciales de la masacre autoritaria del 21 de diciembre último”, atribuida a Alejandro Escobar y Carvallo.

En estos dos últimos casos, se trata más bien de poemas cercanos a la representación dramática que a los sones de cuecas y tonadas. ¿Por qué incluir estos versos en un impreso de carácter popular y sin referencia doctrinaria? Creemos que ello se debe al impacto que estos episodios de movilización masiva y sangriento desenlace provocaron en la sociedad chilena, pero también a la necesidad de los intelectuales obreros de dar a conocer estos hechos en medios distintos a los folletos políticos y a los periódicos. Ello también explica que el uso político del *contrafactum* fuese habitual en el movimiento obrero de inicios del siglo XX, en tanto permitía difundir sus consignas a partir de melodías conocidas y en un público que no necesariamente frecuentaba ni participaba de sus espacios de sociabilidad. De ahí que el escenario para interpretar las canciones obreras no se redujera a los locales, sino que se desplegara de forma recurrente en la calle, tal como se evidenció en el apartado anterior.

Un cultor preferente del *contrafactum* que participó de manera activa en la organización de veladas y actos de protesta con sus sones libertarios fue Francisco Pezoa. Posiblemente el compositor más prolífico del movimiento rupturista en las primeras tres décadas del siglo XX, sus letras se publicaban con asidua frecuencia en los periódicos socialistas y anarquistas. De hecho, de los veinticinco temas recopilados en el *Cancionero revolucionario* de 1925, diez corresponden a su autoría, además de dos coplas cantadas a dúo. Pero fue, sin duda, “Canto a la pampa”, con la música de “La ausencia”, la que más reproducciones impresas tuvo desde que se publicó por

primera vez en 1908¹⁰. Originalmente titulada “Canto a la venganza”, estaba dedicada a las víctimas de la matanza iquiqueña y expresaba con versos dolientes los sentimientos que este hecho causó entre sus contemporáneos: “Eran los ayes de muchos pechos / de muchas iras era el clamor / la clarinada de los derechos / del pobre pueblo trabajador”. Al finalizar la canción, la rabia reemplazaba el dolor exigiendo justicia por las muertes obreras: “Pido venganza para el valiente / que la metralla pulverizó / pido venganza para el doliente / huérfano y triste que allí quedó”. La versión que llegó hasta nuestros días, popularizada por el grupo Quilapayún, reemplazó el verso final “pido venganza para el pampino / que como bueno supo morir”, por “pido venganza por el pampino / que allá en Iquique supo morir”.

Debido a los desafíos creativos que implicaba la composición musical y, especialmente, por la orientación y el efecto que se esperaba que tuvieran las canciones, los creadores obreros se dedicaron con especial atención a la producción de letras. En este sentido, las canciones dieron cuenta tanto de elementos de una identidad clasista compartida como de un espacio de diferenciación política con el mundo popular, especialmente en aquellas letras críticas al consumo de alcohol, la desorganización, la religión y los carnavales. Las características de su posición política alejaban a socialistas-comunistas y anarquistas de los temas cercanos a la Lira Popular, del canto a lo divino y a lo humano y de aquellas canciones con componentes comerciales, al igual que de los circuitos festivos como las fondas y chinganas¹¹. Los versos de “Guerra al alcohol” y “Temperantes” presentaban como revolucionario su enfoque abstinerente. En este último, el llamado es explícito a trabajar con todas las fuerzas “por el bien del obrero y su honor / ahuyentando ese germen del vicio / que se llama veneno o licor / Compañeros mostremos al mundo / con ejemplos del mal proceder / que llevamos doquiera en la vida / nuestro lema: ¡El vicio vencer!” (CS 1920). La bandera de la

10 Sobre la trayectoria de F. Pezoa en el mundo obrero, véase Lagos, *Canto a la pampa*.

11 Según Tomás Cornejo (“Protesta y política”), un autor de la Lira Popular que incursionó de modo político fue Juan Bautista Peralta, conocido creador de versos con un amplio rango temático. Sin embargo, su deriva política se remite al período 1905-1908 y no está vinculada claramente a una apuesta ideológica u orgánica, sino que se inserta en su veta comercial y editorial.

abstinencia fue común a ambas corrientes y se plasmaba tanto en su crítica intelectual como en sus prácticas de sociabilidad (Godoy, “El discurso moral”, “Lucha temperante”; Navarro, “Fiesta”, *Por la emancipación obrera*).

Las canciones socialistas y anarquistas intentaron modificar discursivamente los patrones de género de la época, incluyendo a las mujeres como participantes activas de la lucha emancipatoria. Distante del amor romántico bajo el cual solía ser nombrada en las canciones —pero también en otras expresiones artísticas, como el teatro, la literatura, la pintura y el cine— y más lejana aún de una versión romantizada y maternal, los versos de “Canción femenina”¹² apuntaban críticamente a la religión católica:

Ya no somos las siervas sumisas / que sueñan un vivir celestial /
ya no nos entretienen con misas / el feroz mercader clerical [...]
/ ¡Oh mujeres! No seamos más necias / ¡seamos libres! ¡abajo la
cruz! / ¡junto con las horribles iglesias / que por siglos negaron
la luz! / No queremos ya el cielo ofrecido / ni esa gloria mentida
de Dios / la mentira más grande que ha sido / fuente del oro del
clero ladrón. (CS 1920)

Al anticlericalismo característico del feminismo obrero de comienzos del siglo XX, se sumaban otras canciones críticas a la opresión del trabajo y el matrimonio: “De la iglesia esclavas hemos sido / del patrón, del marido brutal / y jamás terminar han querido / esa triste ignominia sin par” (“Temperantes”, CS 1920). La evocación de las mujeres no se circunscribía a las canciones, puesto que socialistas y anarquistas promovían su participación en la arena política como agentes activas en la propaganda y en la militancia. En uno de los insertos del *Cancionero socialista* de 1920 se las llama a “leer y hacer leer” para que exijan que los hombres sean “federados y socialistas”. De esto modo, se harían parte de la felicidad social y activas luchadoras en la “fuerza moral para combatir el alcohol, los juegos, la ignorancia y todos los defectos que nos afean”. Personaje central en la familia proletaria, como se aprecia, su deber no era

12 Esta canción fue creada por Luis Emilio Recabarren en Iquique (1914) como homenaje al Centro Femenino de Iquique, para ser interpretada con la música del coro de la ópera Norma de Bellini.

solo acompañar la lucha obrera masculina, también debía serlo su despertar para fortalecer la educación racionalista y resguardar que los vicios no consumieran a sus esposos e hijos. Si bien esta dimensión refuerza una mirada tradicional sobre el rol de la mujer, nos interesa destacar la apelación hacia su autonomía y el interés por disminuir la influencia religiosa y atraerlas a la lucha por la emancipación laboral y matrimonial.

Las canciones que ambas corrientes compartieron recogían himnos de carácter universal y melodías adaptadas con letras que hacían referencia a sucesos importantes para el movimiento obrero y llamados a la organización local. Entre las primeras destacaron por su amplia y periódica difusión “La Internacional” e “Hijos del pueblo”. Era común que ambas se cantaran al finalizar las veladas y actos artísticos. “El canto de los trabajadores” o “Himno de Turati”, como se conoció por entonces, fue otra de las canciones provenientes del repertorio internacional. Por su parte, la conmemoración del día de los trabajadores contaba con el internacionalmente conocido “Himno del 1° de mayo”, de autoría del anarquista italiano Pietro Gori, cantado con la música de la ópera Nabuco de Verdi. En su versión local, anarquistas y socialistas-comunistas coreaban “El primero de mayo”, que incluía versos que aludían a la forma de protesta para conmemorar aquella fecha: “Hoy día Primero de mayo / abandonamos las labores / pues los trabajadores / guardan su fecha más popular” (CS 1920; CC 1922; CR 1925). *La sangre y la esperanza*, novela de Nicomedes Guzmán, describe las actividades conmemorativas desarrolladas en este día por el padre del personaje central, trabajador tranviario, militante comunista y redactor del periódico de la FOCh. Camino al mitin, donde pronunciaría su conferencia, la columna de obreros/as tranviarios entonaba los versos de la “Marselesa de la paz”, mientras que al regreso sus vecinos cantaban alegremente el coro de “Soy comunista”¹³. Las canciones se sumaban así a las pancartas y consignas de las columnas que recorrían las calles ficcionales y reales al grito común de “Vivan los trabajadores” (Guzmán 89-107).

13 Ambas canciones se incluyen en CS 1920 y CC 1922. En el CS 1920 lleva el título de “Soy socialista”.

No obstante, en este repertorio compartido es posible advertir la diferenciación política entre las vertientes rupturistas. Canciones como “Hijos del pueblo”, que terminaron integrando el catálogo de ambas corrientes, en determinadas coyunturas funcionaron como gestos diferenciadores de identidad política. Así lo comprendieron quienes asistieron a la modificación de los estatutos de la Combinación Mancomunal Obrera de Antofagasta a comienzos de 1906, hecho que marcó el giro ácrata y, por consiguiente, el desplazamiento de la directiva demócrata de esa organización. A esta victoria política se sumó otra de tipo “cultural”. Para consagrar el cambio de rumbo de la organización, los nuevos dirigentes acompañados por un grupo de obreros/as entonaron “Hijos del pueblo”, cuya letra evocaba la acción revolucionaria más que los cambios graduales e institucionales promovidos por los dirigentes demócratas (Carvajal 41-42). Igualmente, en los títulos de las canciones se puede reconocer la intención de generar un repertorio diferenciado. “El mundo socialista”, “Soy socialista”, “Canto al triunfo comunista” y “Los comunistas” contrastan con el “Canto de los IWW”, “Himno de la Anarquía”, “Himno Libertario” y “Milongas anarquistas”. También, en canciones que eran de uso común —como las reversiones del himno nacional o “Quejas rojas”, “Canto de los trabajadores” y “La unión”— se reemplazaron los términos socialista, comunista, libertario y anarquista según correspondiera.

Las diferencias se vuelven patentes en el canto sobre las prácticas políticas, en particular en las exhortaciones o el rechazo a participar de los procesos electorarios. En la estrofa inicial de “A las urnas” los socialistas invocaban: “Vamos a las urnas / A las urnas con dignidad / a vencer a los tiranos / de nuestra libertad”. Este llamado a participar de las elecciones se mezclaba con el rechazo moral al cohecho y a quienes se involucraban en esta práctica: “El obrero miserable / que vende el voto al burgués / nuestro desprecio merece / por su ingrato proceder”. En “Vamos a sufragar”, la crítica al cohecho se presenta más práctica, pero apelando también a una concepción moral de clase: “Dad tu voto al compañero / que trabaja y es honrado / que defiende en el Congreso / a los pobres explotados. // No traiciones a tu clase / dando tu voto a los ricos, / venderás tu libertad / y el bienestar de tus hijos” (CS 1920, CC 1922). Teniendo en

cuenta las querellas que durante décadas surgieron entre anarquistas y socialistas respecto a las elecciones¹⁴, es llamativo que en el cancionero recopilado por Triviño ninguna canción hiciera referencia a este tema. Es probable que en la coyuntura de 1925 la participación electoral haya perdido fuerza como elemento diferenciador entre ambos grupos, de ahí que en las canciones de dicho folleto el énfasis estuviera puesto en la necesidad de reforzar la organización obrera y en las posibilidades revolucionarias que algunos vislumbraban luego de la crisis política abierta por el “ruido de sables” en septiembre de 1924. También resulta expresivo que las canciones que se enfocaban en este tema desde el prisma libertario no lograron consolidarse en las tradiciones de los grupos rupturistas, como la “Zamacueca anti-política”, publicada en *El Trovador moderno* en 1902, compilado por U. Verani (4-5).

Si bien existían notables diferencias entre socialistas y anarquistas respecto a las elecciones, ambos grupos aprovecharon la popularidad de canciones que eran utilizadas en las campañas de algunos candidatos. Es el caso de “Cielito lindo”, emblemática canción mexicana que se masificó durante la campaña presidencial de Arturo Alessandri en 1920. Los socialistas recurrieron a esta popular canción para apoyar la campaña a diputado de Luis E. Recabarren en 1921. Sus estrofas sintetizan la visión del POS sobre la importancia que tenía para la clase obrera contar con parlamentarios provenientes de sus mismas filas: “Estando el viejo Reca, / cielito lindo, / de diputado / no serán los obreros, / cielito lindo, / tan explotados. // No se oirá en la pampa, / cielito lindo, / tantos lamentos / llevando socialistas, / cielito lindo, / al parlamento” (*ESAnt*, 24 de enero de 1921). Tomando como base la estructura de la canción mexicana, el cancionero recopilado por Triviño la utilizó para las canciones “A Gómez Rojas” y “Canto de los arrendatarios” (*CR* 1925). Pese a que es incuestionable la identificación de la primera con el poeta anarcosindicalista muerto tras la represión estatal de 1920, esta canción no contiene versos explícitamente libertarios, ya que se centra en la denuncia del papel que les cabía a las autoridades judiciales en su

14 Sobre la diferenciación de socialistas y anarquistas en relación con la participación en las elecciones, véase Navarro, *Revolucionarios y parlamentarios*.

deceso y en la perduración de su figura en la lucha obrera (“Ay! Ay! Ay! / tu sangre hermosa / germina rojas flores, / cielito lindo, / sobre tu fosa”). La letra de la segunda canción, creada por el militante de la IWW Guillermo Arrey (Lagos, *Bajo el sol* 384), apoya en un tono burlón la lucha de los arrendatarios de los conventillos urbanos para frenar las alzas en los cánones, un conflicto central en las actividades de la FOCh desde comienzos de la década de 1920: “Carita de finado / –cielito lindo– tiene el casero / porque hemos acordado / en la comuna pagarle cero” (CR 1925).

Pese a que otro aspecto compartido fue el homenaje a las luchas y personajes considerados insignes para el movimiento obrero internacional y local, emerge un nuevo espacio de diferenciación a la hora de rescatar entre los socialistas-comunistas la figura de Recabarren y las loas a la Rusia socialista (“La aurora roja” y “El mundo socialista”, en CS 1920; “A la Rusia de los soviets” y “La Rusia libertadora”, en CC 1920; y “Rusia libre” en ambos documentos), en contraste con aquellas canciones anarquistas que dedicaban sentidas estrofas a Efraín Plaza Olmedo y al ya mencionado José Domingo Gómez Rojas (CR 1925). El primero de estos —un obrero anarquista de la corriente individualista— se hizo conocido en 1912 cuando realizó un acto de vindicación en el que murieron dos personas, tras lo cual fue condenado a cuarenta años de prisión. La canción, sin embargo, no menciona este hecho, sino que se enfoca en la denuncia de los fines políticos que estarían tras su asesinato, ocurrido al poco tiempo de que, gracias a las presiones de las organizaciones obreras, los militares jóvenes que dirigían el gobierno a comienzos de 1925 decretaran su liberación¹⁵.

Con todo, los temas de las canciones destacan por sus similitudes. Cantos a la huelga, a las movilizaciones, a la organización obrera, a las condiciones materiales y a la clase trabajadora destacaron entre los más recurrentes. Considerando la ideología anti-burguesa y anticapitalista que los caracterizaba, no es extraño que las estrofas que se refieren a la explotación que sufría la clase obrera ocupen un lugar privilegiado en ellas. Sin duda esta fue una temática central, pero las canciones no se remitieron únicamente

15 Sobre la historia de Plaza Olmedo, véase Harambour.

al sufrimiento, pues también se ocuparon de cantar a la felicidad. La dimensión utópica y proyectual de anarquistas y socialistas se pone de manifiesto en aquellos versos que se ocupan de la sociedad futura justa e igualitaria a la que aspiraban. En ese sentido, resulta destacable consignar que la utopía ocupó el lugar de enunciación preferente, evidenciando, a su vez, la intención de que el canto se convirtiera en una práctica para robustecer entre sus militantes y la clase obrera la esperanza de un futuro sin opresión ni explotación.

Esta perspectiva se encuentra presente en estrofas universalmente conocidas como las de “La Internacional” (“El día que el triunfo alcancemos / ni esclavos ni hambrientos habrán, / la tierra será el paraíso / de toda la Humanidad”) o las de “Hijos del pueblo” (“Los corazones obreros que latén / por nuestra causa, felices serán / si entusiasmados y unidos combaten, / de la victoria, la palma obtendrán”) y también en aquellas creadas localmente. Para los socialistas, la felicidad, comprendida como amor, se podía conseguir a través de la organización. Así lo expresaban los versos de “La Aurora” (“Un reino de justicia, / De vida sin dolor / Los pobres establecen / Reinando sólo amor”), “¡A la unión!” (“Unidos de las manos; / hermanos, con amor, / salvemos del tirano / terrible explotador”), “¡A unirse!” (“Venid compañeros / formemos la Unión / Si unidos vivimos / tendremos amor”) o “Los Federados” (“Vivamos como hermanos / sin torpe distinción / y unidos de las manos / vamos hacia el amor”).

En otras canciones, como “Canto rebelde”, el socialismo era comprendido como un “Nuevo Sol” que entregaría al pueblo chileno “Vida y Amor”. “Quejas Rojas”, cantada con la música de “Nubes lejanas” y compuesta de seis estrofas, iniciaba con cuatro versos y un coro convertido en lamento que describía la realidad contemporánea: “Es terrible habitar / es terrible vivir / en la tierra de crueles burgueses / donde solo se sabe explotar, / donde sólo se sabe sufrir”. Demostrando una inclinación común en la creación literaria del movimiento obrero, en la estrofa final los esclavos (trabajadores) se liberaban de sus cadenas (burguesía) para cantar sus sueños de libertad e igualdad en una eventual sociedad socialista: “Es tan dulce soñar, / es tan dulce vivir, / en un bello país socialista / Donde

saben los hombres amar!”¹⁶. En el prólogo del *Cancionero Revolucionario* de 1925 se sostenía que el canto era “un medio rotundo para expandir sonoramente el ansia de libertad”, esta última definida también como “un porvenir de amor”. En ese mismo folleto, se presentaba a “Juan sin tierra” —un “infeliz labrador / sin hogar, sin amor”— que después de un largo y solitario deambular fue acogido por un grupo de anarquistas que escuchó sus lamentos “con ternura y con amor”. “Desde entonces con placer / canta el himno expropiador / y proclama la comuna / del Trabajo y del Amor”.

En una época marcada a nivel global por los estragos de la guerra y localmente por la violencia estatal, anarquismo y socialismo eran presentados como sinónimos de paz. Y no solo como un subproducto de su declarado antimilitarismo, sino que como estaciones necesarias para conseguir la felicidad. Así lo planteaba “Canto al obrero” (CC 1922, CR 1925), en la que se señalaba que cuando terminara la explotación de la burguesía al proletariado, surgirían “como flores / de nueva humanidad / los brotes anarquistas / que rompan las cadenas / y acaben con las penas / trayéndonos la Paz”. De igual modo, en “Luchar es vivir” se proyectaba que alcanzado “ese día / en que abolido el capital / al sol de la anarquía / llegue un canto de paz universal”. Por su parte, “El guitarrico libertario” de Francisco Pezoa, simbolizaba un instrumento que anunciaba “con sus melodías / la alborada bella de paz y anarquía” (CR 1916, CR 1925). En el contexto inmediato al final de la Gran Guerra, los socialistas comenzaron a comprender el papel revolucionario de la Rusia soviética también como una herramienta de paz. En esa clave estaba escrito el coro de “El mundo socialista”: “¡Viva el sol maximalista / Que derrumba tiranías! / ¡Viva el mundo socialista / Todo amor, paz y alegría!”. Y recogiendo la antorcha encendida en Rusia en 1917, la marcha “Rusia Libre” finalizaba: “Abajo! Oprobio de oligarquía / crueles verdugos del proletario; / no más esclavos del vil salario / y habrá en el mundo Paz y Armonía”. Una idea similar se proyectaba para los maximalistas, grupo en el que se incluían los socialistas chilenos, los cuales planteaban que “el triunfo nuestro ya cerca está / si somos todo «razón y fuerza» / al mundo demos la dulce paz”.

16 Todas en CS 1920.

Debido a que la revolución a la que aspiraban socialistas y anarquistas se proyectaba temporalmente hacia el futuro, niñas y niños fueron sujetos activos de interpelación en las canciones obreras. De hecho, en la portada del *Cancionero Socialista* de 1920 un grupo de rostros infantiles rodeaba la figura circunspecta del director del coro, una imagen que se repetía a lo largo del país. Lejos de ser comprendidos solo como receptáculos de la ideología de los mayores, los niños también debían enarbolar la “Roja Bandera / de Vida y de Paz”, para así forjar “valientes / el Gran Porvenir”. Como consecuencia de ello, “feliz se encamina / el mundo pequeño / buscando el Amor” y, de ese modo, los niños “serán precursores / de Vida y Placer”. Este llamado a construir un futuro de libertad y felicidad se encontraba tutelado por una “Luz Racionalista” distante de los valores nacionalistas y el respeto a la autoridad que caracterizaba a la educación pública y a las canciones patrióticas (CC 1922, CR 1925). La luz como símbolo de la razón era, también, una clara alusión a la Escuela Moderna, forjada bajo los valores del pedagogo español Francisco Ferrer, figura que anarquistas y socialistas-comunistas reivindicaban como un referente central de su proyecto cultural ilustrado.

La transversalidad de Ferrer en el mundo de los obreros rupturistas queda ilustrada en los temas “El castillo maldito”, canción en tono de protesta por su ejecución en 1909, incluida en el *Cancionero Revolucionario* de 1916, y en “La Escuela Moderna” del *Cancionero Comunista* de 1922. En una época en la que la infancia todavía no se configuraba como una categoría social diferenciada y con políticas culturales claras, más allá de la débil implantación de la educación escolar pública o las iniciativas de los reformatorios semi carcelarios, es interesante constatar que en el mundo de los obreros rupturistas se apelara a este grupo etario como sujetos con capacidad de acción y, por ende, como forjadores de la emancipación futura. Esta idea estaba en sintonía con la práctica efectiva de las y los niños, puesto que desarrollaban actividades políticas y artísticas, ya fuera como agitadores callejeros, huelguistas, escritores/as y declamadores/as de poesía, actores teatrales y cantantes de himnos obreros y de canciones populares.



4. Conclusión

Las canciones obreras ocuparon un lugar central en la politización popular de comienzos del siglo XX en Chile. Para los grupos organizados bajo las banderas anticapitalistas fue una instancia integrada a la lucha política y, como tal, incluía la creación-adaptación, el ensayo y la puesta en práctica de un repertorio, es decir, las etapas que demandaban las demás actividades de la cotidianidad de los obreros rupturistas (artículos de prensa, discursos, conferencias, teatro y manifestaciones públicas). En este sentido, las canciones revolucionarias analizadas en este artículo evidencian la capacidad creativa y adaptativa de los trabajadores organizados y, también, el nivel orgánico que alcanzaron anarquistas y socialistas-comunistas hacia el primer cuarto del siglo XX, en tanto lograron articular, poner en circulación e implementar un repertorio que se transformó en una seña de identidad para sus militantes.

En las canciones se conjugaba la poesía y la declamación a coro, en especial cuando los himnos se entonaban en veladas, marchas y conmemoraciones. Fechas significativas a nivel internacional y local —como el 1° de mayo y el 21 de diciembre—, así como las manifestaciones coyunturales, tuvieron un correlato musical que fue incorporado tempranamente a las tradiciones de la izquierda. El *contrafactum* fue la técnica más utilizada debido a que permitía componer en base a melodías que circulaban y eran conocidas en la época, aumentando así su potencial recepción, incluso en décadas posteriores. La circulación a través de los periódicos y su posterior recopilación en cancioneros, expresan el lugar relevante que ocupaba la letra impresa entre los grupos rupturistas. Si bien la ejecución de canciones se realizaba de forma oral, su circulación fue un fenómeno relativo a la letra impresa. Aunque con las fuentes disponibles no podemos evaluar el nivel de influencia que adquirió la circulación oral de las canciones, sí podemos señalar que la reiteración en la reproducción de las letras en la prensa y luego en los cancioneros pone en evidencia el intento de ambos grupos de dotar a las canciones revolucionarias de un soporte más permanente y formal que la oralidad.

Las canciones socialistas-comunistas y anarquistas interpelaron al conjunto de la familia proletaria, pues posicionaron a hombres, mujeres y niñas/os como agentes de la lucha política y forjadores de un futuro distinto. El canto fue una estrategia que acompañó de manera activa y permanente las actividades formativas del movimiento obrero. En la medida en que no requería de mayor infraestructura para su desarrollo y debido a su potencial comunicativo, la ejecución cantoral fue una herramienta útil para transmitir un mensaje que trascendió el espacio militante, disputando el espacio político y posicionando en el espacio público el proyecto alternativo de transformación social y de emancipación cultural del movimiento obrero rupturista.

El amplio repertorio —que sobrepasó las cien canciones— pone en evidencia aristas comunes y, también, aspectos diferenciadores. Aquellas canciones que evocaban la esperanza de una sociedad sin la explotación y pobreza que caracterizaban su presente tuvieron una circulación común a ambas corrientes, en la medida que expresaban objetivos comunes. En aspectos más específicos, como el recuerdo de militantes insignes, hechos históricos como la Revolución Rusa de 1917 o la participación en las elecciones, las letras se enfocaron en resaltar las características distintivas que ponía en marcha cada corriente para afrontar la contingencia política.

Fue durante el primer cuarto del siglo XX que la conexión entre el canto y la política se configuró como un punto relevante en la práctica de los grupos que durante el resto del siglo integrarían la izquierda chilena. Las canciones revolucionarias no solo acompañaron la politización de la clase trabajadora, sino que permitieron forjar una estética política que se transformó en uno de los elementos centrales de la cultura alternativa que desarrolló la izquierda chilena. Así lo comprendía a inicios de la década de 1970 Víctor Jara, uno de los principales referentes de la Nueva Canción Chilena, cuando planteaba que esta corriente musical era parte de una tradición que se remontaba “a comienzos del siglo, cuando Luis Emilio Recabarren entendió el problema de la lucha contra el imperialismo a través de la cultura, [y] creó conjuntos teatrales, conjuntos corales en las masas de los trabajadores, formados por los propios trabajadores” (Contreras 22-23).

La tradición aludida por Víctor Jara dirige las preguntas hacia los mecanismos de transmisión de las prácticas de la cultura obrera de comienzos del siglo XX. En una época sin herramientas de preservación y de reproducción masiva, ni tampoco con la capacidad material, archivística ni institucional para conservar, reproducir y resguardarla para las futuras generaciones, la práctica cantoral de los y las militantes se transformó en el mecanismo que permitió que algunas letras perduraran en el tiempo. ¿Cómo llegó al oído de los cultores de la Nueva Canción Chilena “La Pampa” de Pezoa? ¿Qué canciones inspiraron al iquiqueño Luis Advis para crear la “Cantata Popular Santa María de Iquique”? ¿Qué cancioneros estuvieron en el origen de la formación musical del antofagastino Sergio Ortega? Si bien se trata de interrogantes que exceden los objetivos de este artículo, lo analizado aquí permite configurar el comienzo de un tránsito cultural que se remonta a la actividad creativa y práctica de innumerables obreras/as que en el norte, centro y sur cantaron, tararearon, silbaron y transmitieron los sonos de las canciones revolucionarias que comenzaron a circular en el primer cuarto del siglo XX.

Anexo

| | Cancionero Revolucionario (1916) | Cancionero Socialista (c. 1920) | Cancionero Comunista (c. 1922) | Cancionero Revolucionario (1925) |
|---|--|---------------------------------------|--------------------------------------|--|
| ¡A la Unión! | | ✓ | ✓ | |
| ¡A unirse! | | ✓ | ✓ | |
| ¡Alarma! | | ✓ | ✓ | |
| ¡No más guerras! | | ✓ | | |
| A Efraín Plaza Olmedo | | | | ✓ |
| A Francisco Ferrer | | | | ✓ |
| A Gómez Rojas | | | | ✓ |
| ¡La Guardia Roja! | | | ✓ | |
| A la Rusia de los Soviets | | | ✓ | |
| A las urnas | | ✓ | ✓ | |
| A los maximalistas | | ✓ | ✓ | |
| Al Centro | | ✓ | | |
| A Recabarren | | | ✓ | |
| Canción al traidor | | | ✓ | |
| Canción de Guerra | | | | ✓ |
| Canción del Desterrado | | | | ✓ |
| Canción Femenina | | ✓ | ✓ | ✓ |
| Cantar Idealista | | | | ✓ |
| Canción rural | | | ✓ | |
| Canto al Obrero | | | ✓ | ✓ |
| Canto al Pueblo | | | | ✓ |
| Canto de los Arrendatarios | | | | ✓ |
| Canto al triunfo comunista | | | ✓ | |
| Canto de los IWW | | | | ✓ |
| Himno de Turati [Canto de los Trabajadores] | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| Canto de Mayo | | | ✓ | |
| Canto del Huérfano | | | | ✓ |
| Canto Rebelde | | ✓ | ✓ | |

| | Cancionero Revolucionario (1916) | Cancionero Socialista (c. 1920) | Cancionero Comunista (c. 1922) | Cancionero Revolucionario (1925) |
|---|--|---------------------------------------|--------------------------------------|--|
| Carneros | | | ✓ | |
| Coplas | | | | ✓ |
| El Canarito | | | | ✓ |
| El Canto de los Niños | | | ✓ | ✓ |
| El Castillo Maldito | ✓ | | | |
| El copihue negro o La Flor de la pampa | | ✓ | ✓ | |
| El Deportado | | | | ✓ |
| El encanto de un Vals | ✓ | | | |
| El Guitarrico [Libertario] | ✓ | | | ✓ |
| El Martillo | | | | ✓ |
| El grito del campo | | | ✓ | |
| El mundo socialista [comu- nista] | | ✓ | ✓ | |
| El primero de Mayo | | ✓ | ✓ | ✓ |
| El nuevo rosal | | | ✓ | |
| El que a hierro mata | | | ✓ | |
| El regreso del prisionero | | | ✓ | |
| Glorias del pueblo | | ✓ | ✓ | |
| Guerra al alcohol | | ✓ | ✓ | |
| Hermano Explotado | | | | ✓ |
| Hijo del Campo | | | ✓ | |
| Hijo[s] del Pueblo | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| Himno al 1° de Mayo | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| Himno a la libertad | | ✓ ¹ | ✓ | ✓ ² |
| Himno Libertario | | | | ✓ |
| Himno social | | ✓ | ✓ | ✓ |
| Himno Universal | ✓ | | | ✓ |

1 Aparece como “Himno a la libertad de los trabajadores”.

2 Aparece como “Himno de la Anarquía”. Con letra similar, pero con cambios en la estrofa final.

| | Cancionero Revolucionario (1916) | Cancionero Socialista (c. 1920) | Cancionero Comunista (c. 1922) | Cancionero Revolucionario (1925) |
|-----------------------------|--|---------------------------------------|--------------------------------------|--|
| Jota Libertaria | | | | ✓ |
| Juan Sin Patria | ✓ | | | ✓ |
| Juramento del Arrendatario | | | | ✓ |
| La Aurora Roja | | ✓ | ✓ | |
| La Canción de la huelga | | ✓ | ✓ | |
| La Canción de los Parias | | | | ✓ |
| La Canción del Desterrado | ✓ | | | |
| La Canción Sonora | ✓ | | | ✓ |
| La Escuela Moderna | | | ✓ | ✓ |
| La Huelga universal | | ✓ | ✓ | |
| La Internacional | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| La Marsellesa de la paz | | ✓ | ✓ | |
| La Pampa | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| La Plebe | | | | ✓ |
| La Rusia libertadora | | | ✓ | |
| La Unión | | ✓ | ✓ | ✓ |
| La victoria | | ✓ | ✓ | |
| Libertaria | | | | ✓ |
| Los Anarcos | | | | ✓ |
| Las horas de luto | ✓ | | | |
| Luchar es vivir | | | | ✓ |
| Los Comunistas | | | ✓ | |
| Los Federados | | ✓ | ✓ | |
| Los Parias | | ✓ | | |
| Luz Roja | | | ✓ | |
| Marcha de los Arrendatarios | | | | ✓ |
| Marsellesa Anarquista | ✓ | | | ✓ |
| Milongas Anarquistas | | | | ✓ |
| Milongas Sociales | | | | ✓ |

| | Cancionero Revolucionario (1916) | Cancionero Socialista (c. 1920) | Cancionero Comunista (c. 1922) | Cancionero Revolucionario (1925) |
|---------------------------------------|--|---------------------------------------|--------------------------------------|--|
| Notas | | | ✓ | |
| Nuevo Verbo | | | ✓ | ✓ |
| Quejas Rojas | | ✓ | ✓ | ✓ |
| Redención (polka) | | ✓ | ✓ | |
| Rusia Libre | | ✓ | ✓ | |
| Soy Socialista | | ✓ | | |
| San Gregorio | | | ✓ | |
| Sangre de Burgués | | | ✓ | |
| Temperantes | | ✓ | ✓ | |
| Tierra y Libertad | | | | ✓ |
| Trabajadores del Mundo ¡Despertad! | | | | ✓ |
| Triunfo universal | | | ✓ | |
| Trompeta revolucionaria | | | ✓ | |
| Unámonos | | | ✓ | |
| Vamos a Sufragar | | ✓ | ✓ | |

Referencias bibliográficas

- Acevedo, Antonio. *Memorias de un autor teatral*. Editorial Nascimento, 1982.
- Carvajal, Bastián. “«Hermanos en la vida». El rostro de la multitud antofagastina en la matanza de Plaza Colón en 1906”. Artículo para optar al grado de Licenciado en Historia, Universidad Alberto Hurtado, 2023.
- Contreras, Roberto compilador. *Víctor Jara habla y canta*. Casa de las Américas, 1978.
- Cornejo, Tomás. “Fábricas de cultura popular. Consideraciones sobre la circulación de cancioneros impresos desde Santiago de Chile a Ciudad de México (1880-1920)”. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, no. 15, 2020, pp. 6-33. <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a01>
- . “Protesta y política en los cancioneros populares de Juan Bautista Peralta (Santiago de Chile, 1902-1933)”. *Historia* 396, vol. 14, no. 1, 2024.
- Darnton, Robert. *Poesía y policía. Comunicación, censura y represión en París en el siglo XVIII*. Capital intelectual, 2021.
- De Luis, Francisco. *La cultura socialista en España: propósitos y realidad de un proyecto educativo, 1923-1930*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.
- Donoso, Karen. *Populismo en Chile. De Ibáñez a Ibáñez. Tomo III: Populismo y políticas culturales*. Lom Ediciones, 2023.
- Figes, Orlando y Boris Kolonitskii. *Interpretar la Revolución Rusa. El lenguaje y los símbolos de 1917*. Editorial Biblioteca Nueva-Universitat de València, 2001.
- Garcés, Mario. *Crisis social y motines populares en el 1900*. Lom Ediciones, 2003.
- Godoy, Eduardo. “El discurso moral de los anarquistas chilenos en torno al alcohol a comienzos del siglo XX”. *Alcohol y trabajo. El alcohol y la formación de las identidades laborales. Chile Siglo XIX*



- y XX, editado por Juan C. Yáñez, Editorial Universidad de Los Lagos, 2008, pp. 121-144.
- . “Lucha temperante y ‘amor libre’. Entre lo prometeico y lo dionisiaco: el discurso moral de los anarquistas chilenos al despuntar el siglo XX”. *Cuadernos de Historia*, no. 34, 2011, pp. 127-154. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-12432011000100006>.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2004
- Guttsman, W. L. *Workers’ Culture in Weimar Germany. Between Tradition and Commitment*. Berg, 1990
- Guzmán, Nicomedes. *La sangre y la esperanza*. Editorial Orbe, 1943.
- Grez, Sergio. *De la “regeneración del pueblo” a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*. RIL editores, 2007.
- . *Historia del Comunismo en Chile. La era de Recabarren (1912-1924)*. Lom ediciones, 2011.
- . “Resistencia cultural anarquista: poesía, canto y dramaturgia en Chile, 1895-1918”. *Cultura y política del anarquismo en España e Iberoamérica*, compilado por Clara E. Lida y Pablo Yankelevich, El Colegio de México, 2012, pp. 277-296.
- . *El Partido Democrático de Chile. Auge y ocaso de una organización política popular (1887-1927)*. Lom ediciones, 2016.
- Harambour, Alberto. “‘Jesto y palabra, idea y acción’. La historia de Efraín Plaza Olmedo”. *Arriba quemando el sol. Estudios de Historia Social Chilena. Experiencias de trabajo, revuelta y autonomía, 1830-1940*. Colectivo Oficios Varios. Lom Ediciones, 2004, pp. 137-193.
- Hobsbawm, Eric. “La transformación de los rituales obreros”. *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera*, Editorial Crítica, 1987, pp. 93-116.
- Karmy, Eileen. *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile 1893-1940*. Ariadna Ediciones, 2021.

- Karush, Matthew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ariel, 2013.
- Lagos, Manuel. *Paseos campestres, veladas y teatro. Alternativas anarquistas para la ocupación del tiempo libre a comienzos del XX (Santiago-Valparaíso, 1890-1930)*. Editorial Indómita, 2015.
- . *Canto a la pampa. Vida y obra del poeta anarquista Francisco Pezoa Astudillo (1882-1944)*. Mar y Tierra Ediciones, 2019.
- . *Bajo el sol de la anarquía. Ritos, símbolos y valores de la cultura libertaria en Chile (1890-1940)*. Editorial Lux, 2023.
- Ledezma, Ana y Tomás Cornejo. *Cancioneros populares de Chile a Berlín, 1880-1920*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.
- Lieberman, Robbie. “My Song Is My Weapon”. *People’s Songs, American Communism, and the Politics of Culture, 1930-1950*. University of Illinois Press, 1989.
- Lidtko, Vernon. *The alternative culture. Socialist Labor in Imperial Germany*. Oxford University Press, 1985.
- Loyola, Manuel. “El canto republicano español en la tradición musical-militante de la izquierda chilena del siglo XX”. *Temas americanos*, no. 43, 2019, pp. 60-80. <https://doi.org/10.12795/Temas-Americanistas.2019.i43.03>
- Navarro, Jorge. “El lugar de la mujer en el Partido Obrero Socialista, 1912-1922”. *Izquierdas*, no. 28, 2016, pp. 162-190.
- . *Revolucionarios y parlamentarios. La cultura política del Partido Obrero Socialista, 1912-1922*. Lom Ediciones, 2017.
- . “Fiesta, alcohol y entretenimiento popular. Crítica y prácticas festivas del Partido Obrero Socialista. Chile, 1912-1922”. *Historia*, vol. 52, no. 1, 2019, pp. 81-107. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942019000100081>.
- . “Letras obreras. Clase trabajadora y experiencia urbana en la escritura proletaria. Chile, primer cuarto del siglo XX”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [en línea], no. 43, segundo semestre 2022. <https://doi.org/10.4000/alhim.10790>



- . “La calle es política: movilización obrera en el espacio público y represión de la protesta. Santiago, primer cuarto del siglo XX”. *Historia de la Protesta Popular en Chile, 1870-2019*, editado por Claudio Pérez y Viviana Bravo, Fondo de Cultura Económica, 2022, pp. 117-147.
- . *Por la emancipación obrera. Clase, política, arte y entretenimiento en la cultura socialista-comunista en Chile, 1912-1927*. Crítica, 2023.
- Navarro N., Javier. *A la revolución por la cultura. Prácticas culturales y sociabilidad libertarias en el País Valenciano (1931-1939)*. Publicaciones Universitat de València, 2004.
- Pinto, Julio. *Trabajos y rebeldías en la pampa salitrera*. Editorial USACH, 1999.
- . “Socialismo y salitre: Recabarren, Tarapacá y la formación del Partido Obrero Socialista”. *Historia*, no.32, 1999, pp. 315-366. <https://revistahistoria.uc.cl/index.php/rhis/article/view/15969>
- . “El despertar del proletariado: El Partido Obrero Socialista y la construcción de la identidad obrera en Chile”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 86, no. 4, 2006, pp. 707-745. <https://doi.org/10.1215/00182168-2006-048>
- . *Desgarros y utopías en la pampa salitrera. La consolidación de la identidad obrera en tiempos de la cuestión social (1890-1923)*. Lom Ediciones, 2007.
- . *Luis Emilio Recabarren. Una biografía histórica*. Lom ediciones, 2013.
- . “¡La cuestión social debe terminar! La dictadura de Carlos Ibáñez en clave populista, 1927-1931”, *Historia*, vol. 53, no. 2, 2020, pp. 591-630. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942020000200591>
- Pinto, Julio y Verónica Valdivia. *¿Revolución proletaria o querida chusma? Socialismo y Alessandrismo en la pugna por la politización pampina (1911-1932)*. Lom Ediciones, 2001.
- Pozzi, Pablo. “Transmitiendo el sentido común: los cánticos y el comportamiento colectivo”. *¡Usted es comunista! Clase, cultura y política en la Argentina contemporánea*. Prometeo Libros, 2021.

- Rodríguez, Matías. “La Unión Social Republicana de Asalariados de Chile y el Partido Comunista: alianza, tensiones y ruptura en un episodio del movimiento obrero (1925-1928)”. *Divergencia*, no. 12, 2019, 127-146. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7647704>
- Rojas, Manuel. *Páginas excluidas*. Editorial Universitaria, 1997.
- Rojas F., Jorge. *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1993.
- Soria, Carmen compiladora. *Letras anarquistas. Artículos periodísticos y otros escritos inéditos*. Editorial Planeta, 2005.
- Suriano, Juan. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 189-1910*. Ediciones Manantial, 2001.
- Ubilla, Lorena y Jorge Navarro. “Manuel Rojas: vida radiante de un antiguo anarquista”. *Anales de literatura chilena*, no. 38, 2022, pp. 285-302. <https://doi.org/10.7764/ANALESLITCHI.38.18>
- Williams, Raymond. *Cultura y materialismo*. La marca editora, 2013.

Fuentes

a. Periódicos:

| | | | |
|--------|--|--------|---------------------------------|
| ¡A! | ¡Adelante!, Talcahuano. | LC. | La Campaña, Santiago. |
| AD. | Acción Directa, Santiago. | LCVdM. | La Comuna, Viña del Mar. |
| CN. | Campana Nueva, Valparaíso. | LFO. | La Federación Obrera, Santiago. |
| EA. | El Ácrata, Santiago. | LJC. | La Jornada Comunista, Valdivia. |
| EDT. | El Despertar de los trabajadores, Iquique. | LN. | La Nación, Santiago. |
| EP. | El Productor, Santiago. | LP. | La Protesta, Santiago. |
| ESAnt. | El Socialista, Antofagasta. | LyV. | Luz y Vida, Antofagasta. |
| ESPta. | El Socialista, Punta Arenas. | Num. | Numen, Santiago. |
| ESVal. | El Socialista, Valparaíso. | VR. | Verba Roja, Santiago. |
| LB. | La Batalla, Valparaíso. | | |



b. Cancioneros:

- Federación Obrera de Chile. *Cancionero socialista*. 3ª edición.
Imprenta El Socialista, 1920
- Jara, Luis A. compilador. *Cancionero revolucionario. Recopilación de canciones libertarias con música de canciones populares*. Imprenta El Progreso, 1916
- Sin autor. *La sirena santiaguina. Hermoso folleto de canciones, cuecas, tonadas, etc.* Imprenta de La Comuna, 1908.
- Sin autor. *Canciones socialistas*. Imprenta Popular, c. 1900.
- Triviño, Armando compilador. *Cancionero revolucionario*. 3ª edición.
Editorial Lux, 1925.
- Verani, Ubaldo compilador. *El Trovador moderno*. Imp. L. V. Caldera, 1902.