



POESÍA POPULAR EN CHILE: UN REGISTRO DEL TRÁNSITO IDENTITARIO

Pamela Tala Ruiz
Universidad de Chile

A fines del siglo XIX en Chile, aproximadamente desde 1860, toma fuerza un fenómeno (estético y social) inédito en la historia de la poesía popular en ese país e incluso en su historia literaria en general. El intenso tránsito hacia las urbes, que se ven cada vez más pobladas, trajo consigo una muy cuantiosa producción de poesía popular impresa. El soporte más común que adoptó fue el de hojas sueltas de versos, pero también se imprimieron folletos y pequeños libros. Así, los poetas, muchos de ellos de origen campesino, encierran el nuevo escenario urbano en el estricto molde de la formalidad tradicional. Se trata, de esta manera, de un conjunto de enunciados que evidencian (enfáticamente) en sí el circuito señalado por la pragmática: las relaciones que mantienen el emisor o productor, el receptor, el signo y el contexto de la comunicación. Nos interesa describir la relación entre ese sujeto (el poeta y el tematizado) y el campo en el cual se instala (constituyéndolo/se y transformándolo/se), en un desplazamiento que se proyecta también en la conformación no siempre homogénea, de un repertorio identitario.

La lira popular (denominación que adopta esta poesía) constituyó una manifestación cultural instalada en un contexto histórico marcado por la paulatina legitimación de un discurso modernizador, el cual se asentaba en diversos pilares: el auge y reconocimiento del papel del Estado, la tensión laico-clerical, la reconfiguración de la identidad nacional a partir de problemas limítrofes internos y externos, los atisbos de la cuestión social y el proceso de urbanización. De forma paralela, se observa la creciente autonomización del campo literario.

Primero: ¿quiénes son estos poetas, sujetos que, al interior de su comunidad -real, cruzada por tensiones- se instalan legítimamente?

El portal, el zaguán, el pasaje: metonimia de una urbe que se pretende moderna, pero que se ve señalada por su propia incapacidad de acoger el desborde de sus murallas. La ciudad, Santiago en este caso, se constituye en signo de una modernidad regional (y desigual). El ejercicio que lleva a cabo esta poesía popular, asentada ya en los extramuros, convoca a toda una red social que reúne productores (poetas), texto, lectores, auditores y canto. Así, insertos en el escenario de la urbe, los poemas resemanizan lo nuevo y también lo previo.



Poetas populares relevantes y de gran producción en la época fueron Bernardino Guajardo, Nicasio García, Rolak, Rosa Araneda, Juan Rafael Allende y Daniel Meneses. Algunos de ellos fueron cantores y poetas simultáneamente; también ocurría que vendían sus versos a los cantores de famosas fondas en la capital. Para este último caso, músicos que pagaban a los poetas por sus versos, adquiriendo la propiedad literaria, surge la denominación: “versos ocultos”. Esta poesía era expuesta en sitios públicos y ofrecida a la venta en las calles. Los poemas fueron publicados en un lapso de tiempo relativamente amplio, entre 1865 y 1920 aproximadamente. Bernardino Guajardo (1812-1886) para muchos es el más antiguo y admirado de los poetas populares.

La impresión de los versos era costeadada por los mismos autores y era ejecutada en pequeñas imprentas, muchas veces sin nombre y de las que se tiene sólo la dirección; estas imprentas poseían un buen número de clichés de diversa procedencia y también grabados en madera que servían para ilustrar las hojas de poesía “imprentada” como la llamaban entonces sus autores.¹

Las hojas sueltas de versos se ofrecían al público a un valor de cinco centavos. Su centro de venta va a ser el sector que rodea al Mercado Central o a la Estación Central de Ferrocarriles, ofrecidas por los poetas, o bien por los suplementeros que vendían los diarios de Santiago. Las ediciones, por lo general, se renuevan cada dos semanas. Según Rodolfo Lenz durante los años 1890-1894 se hablaba de un tiraje promedio de 3.000 ejemplares; comenta incluso que Rosa Araneda llegó a imprimir entre 8.000 y 10.000 ejemplares. Las décimas muestran indicios de la constitución de la voz autorial y de su valoración. Rosa Araneda en *Poesías Populares* (1893) incluye la siguiente advertencia: “Se perseguirá por ley a la persona que reimprima estas poesías sin permiso de su autora”. No hay que olvidar que se trata de poetas que vivían de su oficio y que lograban subsistir de él. En función de este objetivo, pero también como diálogo frontal con la nueva realidad urbana que están viviendo, los poetas se sumergen también en una variante de comunicación popular, ejerciendo como cronistas en décimas sobre la realidad contingente, especialmente sobre hechos que provocan bullicio público.

Hubo ciertos poetas populares que no eran de extracción campesina ni obrera. Juan Rafael Allende (1848-1909), novelista, celebrado dramaturgo, periodista y actor, escribió sus versos con el seudónimo de *El Pequén*. Fue dueño y redactor exclusivo de una serie de periódicos satíricos como *El Padre Cobos*, *El Ferrocarrilito*, *Poncio Pilatos*, *El Arzobispo*, *Don Mariano*, *El Tinterillo*, *La Beata*, *El Sacristán*, *Verdades Amargas*. En ellos comentó la vida nacional en décimas, quintillas y romances populares.

También Carlos Pezoa Véliz escribió poesía popular bajo la firma de Juan Mauro Bío-Bío. Estos autores, de un origen más bien mesocrático, mantuvieron, en lenguaje y estructura, las estrategias y normas compositivas pauteadas por la lira.

El apogeo de esta poesía se relaciona con la Revolución de 1891, guerra civil que en Chile concluye con el derrocamiento y suicidio del presidente José Manuel Balmaceda. Lo sucederá el gobierno de Jorge Montt, caracterizado por una fuerte represión a los balmacedistas y a los sectores populares del Partido Democrático. Muchos de los poetas simpatizaron con el Partido Democrático, fundado en 1887, que en su discurso abogaba por los obreros, artesanos y pequeños comerciantes. En 1888, los adherentes protagonizaron importantes protestas callejeras y en 1894 este partido obtiene su primera representación parlamentaria. A propósito de la guerra de Chile con España, entre 1865 y 1866 se publicó un gran número de versos patrióticos, de nuevo en la guerra de 1879 contra Perú y Bolivia, hubo una importante producción de poesía política, como volvió a suceder en el período que va de los años 1886 a 1896.

La lira popular de ese fin de siglo conformó una expresión que se difundía en plazas, calles y fondas y que funcionó como "soporte de identidad" de los miles de migrantes o trabajadores de origen rural, ya avecindados o en tránsito por las grandes ciudades. El auditorio implícitamente convocado por casi todas las décimas, era por lo general, colectivo: gañanes, obreros y recién llegados del campo a la ciudad. Su destino era ser cantada o voceada en público, no en privado. En función de este carácter oral concurren recursos como el diálogo, el coloquialismo, el contrapunto y el apóstrofe lírico; o valores rítmicos y acústicos como las repeticiones, onomatopeyas, paralelismos y rimas.

Su carácter híbrido, manifiesta, según Bernardo Subercaseaux, la existencia a fines del siglo XIX de una cultura popular compleja y multiforme, en la que confluyen "una conciencia tradicional y ritual que tiende a reproducir las pautas heredadas del mundo campesino, una conciencia crítica que cuestiona el orden social vigente y una conciencia de integración que resemantiza elementos de la cultura ilustrada hegemónica"². Los poetas populares actúan como mediadores de una tradición y de un capital cultural.

Ese fin de siglo se caracterizaría por la complejización de la sociedad, el surgimiento de nuevos grupos y la masificación de la economía. En el plano de los discursos culturales, se verían marcados por la hibridez y la heterogeneidad de sus planteamientos, "donde se subsumen nacionalismo y cosmopolitismo, campo y ciudad, tradición y modernidad, nostalgia romántica y proyecto positivista, poesía civil neoclásica, desmesura romántica y subjetivismo modernista, en definitiva: modernidad y/o no modernidad"³.

El campo de la lira popular:

La mirada sobre la lira popular de fines del siglo XIX hace posible rastrear las tomas de posición del sujeto en sus relaciones, conflictivas o cómplices, con los discursos emergentes desde otros campos.

En la disputa por el capital simbólico, es posible establecer estrategias –condicionadas por ciertos dispositivos de autorización–, primero, al interior del campo de la poesía popular. En este sentido, se presentan en los textos una serie de indicios que señalan o dibujan los límites y las exigencias del oficio del poeta. Estas estrategias de legitimación aparecen vinculadas con un discurso acerca del saber.

Una serie de versos se estructuran en base a un juego que manifiesta el ideal del oficio de poeta:

«Desde chico fui aplicado
E intencionado a cantar
I si me llevo a elevar
Me suelo ver apurado
Respuesta no he encontrado
Ni quién me venza en porfía
Sin tener ninguna guía
Hai mui pocos que hacen baza
Sobre todo lo que pasa
Voi a formar poesía.

Señores, desde mi infancia
A mí me ha gustado el canto
I aunque a veces me levanto
Nunca he cantado alabanza
I aunque mi saber no alcanza
A tanta sabiduría,
Tengo en la memoria mía
Un trabajo que emprender
Dar a todos a saber
Lo que está pasando hoy día»

(Rosa Aranedá, "Versos para cantores")

Se conjugan valores como la memoria, sabiduría, aplicación; con funciones como la de informar. En muchos versos se establecen comparaciones entre la figura ideal del poeta y personajes históricos y bíblicos, los cuales aparecen como síntesis de ciertas cualidades. De esta forma se configura una definición del trabajo del poeta desde la sustentación de virtudes y valores, tales como la valentía, la alegría, el atrevimiento, el conocimiento y la bizarría. Se propone, por el hablante, una estrecha vinculación entre ética y estética: la obra literaria sirve y se pone al servicio de la moral. La motivación de los versos de desafío y provocación es, a través por ejemplo de preguntas, constatar la mayor valía en el oficio. Otra muestra de la legitimidad es la improvisación:

«Por la escritura sagrada
Tengo espléndido briso
El contestar de improviso
A mí no me cuesta nada
A veces soi bien porfiada
Y tú no podrás quejarte
Me propongo el enfadarte
Por si el libro se te quema
He buscado este sistema
Para poder preguntarte»

(Rosa Aranedá, "Contestación a mi contrario")

Según María Eugenia Góngora, “en el caso particular de nuestras hojas de versos, algunas fuentes, incluso novelas de caballería publicadas a fines del siglo pasado en Santiago de Chile, han sido tentativamente establecidas por el propio Rodolfo Lenz, y en los poemas de debate o provocación, sus autores hablan de libros de gramática, de astronomía o de geografía a los cuales habría de acudir para saber escribir poesía con autoridad. Sabemos también que la prensa diaria y los periódicos más populares eran también una fuente permanente de información para los poetas populares”⁴.

Dentro de estas mediaciones, resulta interesante vislumbrar las relaciones con el campo de la prensa que está en proceso de autonomización. La lira acoge la parte informativa de la prensa y la convierte en melodrama folletinesco.

Según Gonzalo Catalán, dentro de lo que se lee, a fines del siglo XIX, predomina la producción romántica de diversa calidad, ya en su ciclo de declinación, y que llegaba al país con retraso. Así, no resulta extraño para el autor que la conformación del gusto literario a través de este tipo de producciones, sumado a una aproximación bastante externa a los bienes culturales fuese presa, a la postre, según el autor, de “todas las formas de cursilería y decadentismo”.⁵

No hay por qué suponer que la lira popular se encontraba completamente ajena a esta influencia, tal vez no recogida de sus fuentes primarias, pero sí mediada por el discurso periodístico. Se dibuja también la fuerte presencia del folletín, uno de los productos predominantes en el consumo de los lectores de la época. Valiéndose del espacio que le concede la prensa, su influjo en la conformación de los hábitos literarios será muy marcador y prolongado:

“No existió —entonces ni nunca— un tribunal válido ante el cual recusar al folletín. Y se iba recayendo siempre en los trances a que se sometía algún interminable ‘continuará’, los irrefrenables ‘ay de mí’, las cuitas de la doncellez, el primor horrible de las habitaciones en las que una dolientes niñas eran seducidas por tíos malvados, viajeros salaces o demonios con monóculos, entre los mareadores efluvios de la alhucema y las litografías... Ningún lector poseía la clave para dejar de sufrir, y el diluvio de lágrimas cesaba ante la suspensión de una entrega que dejaba a moros y cristianos con los nervios a la miseria.”⁶

De estos mismos guiños temáticos y formales, propios del folletín, hizo uso la lira popular. Al igual que aquellas historias, muchas veces las de las hojas, además de la reiteración de los tópicos folletinescos, anuncian su continuación en la publicación siguiente y así efectivamente ocurría.

En varios versos se describe, en un estilo emparentado con el del folletín, los sufrimientos ocasionados por el amor, más bien por la pérdida de éste. Se acusa al otro de ingratitud y al amor como una herida:

«¿Con qué flecha me tiraste
Que a todo mi cuerpo heriste?
Díme, ¿qué datos tuviste
Que a mi corazón dañaste?»

(Rosa Araneda, “Versos de sentimiento”)



En lo referente a la relación con la prensa y la transformación en melodrama folletinesco del material informativo, esto ocurre en múltiples ocasiones en aquellos versos que relatan un suceso, policial, por ejemplo. Al mismo tiempo el hablante va dando a conocer su opinión o directamente recrea un diálogo posible:

«Ánjel Petraglia fue
Muerto por una mujer
Porque era un calumniador
Según mi humilde entender.
Parssans, la jóven Elena,
Juró de darle la muerte,
I castigarlo bien fuerte
Para desechar su pena.
Tranquila i mui serena
Se encuentra ella les diré,
Diciendo ya me vengué;
I con la vida ha pagado
El que mi honra ha quitado
Ánjel Petraglia fue»

(Rosa Araneda, "Terrible i trájico suceso. Una niña calumniada dio muerte a su ofensor")

Guillermo Sunkel encuentra en la evolución de la lira popular los antecedentes temáticos y expresivos de un discurso de prensa que viene a romper el tono solemne y la ampulosidad de la prensa seria, introduciendo una serie de elementos que la conectan con los medios de expresión populares que desarrollarán algunos diarios. Señala como características básicas de la prensa obrera chilena de entre fines del siglo XIX y 1930 su multiplicidad, la diversidad de posiciones ideológicas, su carácter local, junto a su función de ilustración popular y la irregularidad de sus publicaciones. Sunkel considera que la lira popular constituye un antecedente importante del diario sensacionalista en la medida que expresa los temas, lenguaje y estética que serán posteriormente retomados por los diarios sensacionalistas en el plano de la cultura de masas. Señala que la "función periodística" de la lira popular la convierte en una especie de "periodismo popular espontáneo" o "periodismo poético", desarrollando incluso un formato cada vez más similar al de un periódico y, particularmente al de un diario sensacionalista: las hojas tenían un nombre, un gran titular (a veces de carácter sensacionalista, al igual que algunos títulos de versos). También en la incorporación de la gráfica. Según este autor, "la lira popular se ubica en un momento de transición entre una cultura popular con una fuerte tradición oral y una cultura popular de masas de carácter ilustrado."⁷

La reflexión de Sunkel resulta de interés para comprobar que, de alguna manera, el flujo entre la lira popular y la prensa ocurrió en ambas direcciones: la prensa popular (o sensacionalista, como él la llama) se alimenta de cierto uso del lenguaje y contenidos de los versos de los poetas, y la lira se apropia de la información que le entrega la prensa y la poetiza. Sin embargo, la mirada de Sunkel, operativa para su objeto de estudio, limita el espectro de acción y desarrollo de la lira popular a una función informativa. Como ya se ha señalado, cada hoja de verso incluía una amplia variedad de poemas. Por otro lado, se trata de una expresión mucho más compleja, que transita

por diversos terrenos del imaginario cultural.

La prensa emerge, por un lado, como fuente. A partir de allí se lleva a cabo una relectura de ella a través de una literarización de la noticia. El lenguaje de los versos se emparenta, en este sentido, con el lenguaje de la prensa: ninguna apela a la objetividad ni la actualidad es uno de sus principios fundamentales. Para la lira popular la prensa es una fuente de información y también un producto que le permite evaluar el impacto social de los acontecimientos, lo cual influye en los énfasis marcados por el hablante. Incluso en algunos versos el hablante se refiere a los cronistas o reporteros como "colegas". Pero, por otro lado, también se levanta una relación conflictiva con el campo de la prensa, en la medida en que su discurso poético se plantea en disputa. Se formulan críticas a la labor periodística, principalmente por las inexactitudes o silencios que los versos denuncian.

También es posible identificar una cierta influencia con la cultura hegemónica de la época, que tendría, en la literatura, su expresión más fuerte en el movimiento modernista. La vigencia del modernismo en Hispanoamérica suele extenderse entre 1888 y 1916, fechas que corresponden a la publicación de *Azul* y la muerte de Rubén Darío. Interesa, puntualmente, no olvidar, por ejemplo, que Darío llega a Chile en 1888 y que muchos de sus poemas fueron publicados en la prensa (una de las materias de la lira popular, como fuente básica de información, pero también como discurso letrado, es el periodismo), por lo tanto, se puede pensar en cierto trasvasije o resignificación, sobre todo de ciertas imágenes estereotipadas modernistas:

«Truena el rayo en la alta esfera
Movido por un resorte,
Corriendo de sur a norte
Entre una nube lijera.
En su rápida carrera
Cuando al oriente se inclina,
Vaporiza una neblina
Con el calor del zodiaco:
Se presenta el cuerpo opaco
De la bella Vespertina»

(Rosa Araneda, "Versos de literatura")

La estética del modernismo hispanoamericano se caracterizó por una postura adversa al naturalismo y al realismo ingenuo y trivial; por su voluntad de belleza como valor aislable; por el exotismo y curiosidad por situaciones límites; por el gusto por lo inefable y lo morbosos, lo selecto y lo excelso. Fue una estética más cercana a lo femenino (que en la época se concebía como pasivo, sensitivo), que a lo masculino (lo activo, la industria). Fue además una sensibilidad ácrata y urbana que implicó un esfuerzo por reemplazar los conceptos estéticos, las formas y la escenografía del pasado por una forma expresiva más a tono con los valores, actitudes y realidades físicas de lo que a fin de siglo se consideraba como lo moderno. "En la poesía y prosa modernista abundan biombos dorados de estilo japonés, cortinajes y tapices de raso, vestidos de seda y elementos de jardinería y de una flora regia como magnolias, búcaros de violetas, gomeros, camelias y jardines del cabo"⁸:

“Niña bella i buena moza
Perla blanca del Oriente,
Te hago mi sentir patente
A ti porque sois piadosa.

Sois la malva fragantosa
Fragancias que me embalsaman,
Por eso todos te llaman
Niña bella i buena moza.”

(Rosa Aranedo, “Tonada”)

Segundo: ¿cuál es el sujeto poetizado, enunciado, y cuál es la forma que adopta ese registro?

El tránsito:

La hoja de verso es también mediación. Por su lenguaje, que no es alto ni bajo. Esa otra literatura que se mueve entre la burla de lo que viene de arriba y la recomposición de los contenidos tradicionales. Que en lugar de innovar estereotipa. Pero esa estereotipia del lenguaje o de los argumentos no viene sólo de las imposiciones que acarrea la comercialización y adaptación del gusto a nuevos formatos, sino del dispositivo de la repetición y los modos de narrar popular. Por eso es también mediación de tiempos; el tiempo largo de la décima y la urgencia del tiempo ciudadano.

Esta producción poética nos da acceso al proceso de circulación cultural que en ella se materializa: un nuevo modo de existencia cultural de lo popular. En esta literatura están las claves para trazar el camino que lleva de lo tradicional a lo popular.

Según Jesús Martín Barbero, “ahí llega también, o mejor ahí tiene lugar la primera gran empresa de vulgarización. Hay vulgarización en el doble sentido: puesta al alcance del vulgo y rebajamiento, es decir, simplificación y estereotipia. Y hay un tercer sentido, aquel que indica al vulgo, como ‘lo que se mueve en la ciudad’, lo popular urbano en su oposición a lo campesino, el señalamiento de la emergencia de un nuevo sentido de lo popular como lugar de mestizajes y reapropiaciones (...) no sólo lo que viene del pueblo se contamina y deforma, también el pueblo deforma y resignifica los ‘grandes temas’ del amor y la pasión, profana las formas narrativas y erige las vidas marginadas en modelos de hombría. De todo ello resulta un lenguaje nuevo que, por un lado, goza con los adjetivos rimbombantes, pero por el otro, se acomoda a su ritmo, su ironía y su descaro”⁹. Ese tránsito de lo tradicional a lo popular, en los versos de la lira deviene mixtura, tensión.

La lira muestra cómo la oralidad entra en fricción con la escritura. Poesía que aun manteniendo las formas rígidas de la oralidad, propias del mundo rural, se conforma en la escritura y circula en el escenario de la urbe. En sus temáticas no se describe principalmente lo rural tradicional, sino un sujeto popular nacional que niega y saca de su aislamiento hacendal al campesino para configurar la imagen de nación.

Los poetas se instalan en el paso de la oralidad a la escritura, y en ese tránsito su poesía no desea quedar confinada en el “encierro” de la oralidad; su autoridad exige mudarse al mundo de la escritura. No se trata de un lenguaje que vuelve sobre la esencia de un pasado, sino que es capaz de crear un espacio discursivo que reposiciona la tradición en el nuevo escenario cultural. En este sentido, la escritura, la generalidad

de la ley, es, también, la condición de la libertad dentro de la ciudad¹⁰. En esta tarea este sujeto poético transita desde la oralidad hacia una literatura popular.

La tensión:

Como señalamos antes, formalmente se establece el anclaje en la tradición. La peculiaridad de la lira popular es su codificación en un sistema literario rígido. Muestra un repertorio preciso de temas, maneja un mismo reducido capital de proposiciones estéticas, dispone de un conjunto de formas artísticas de estricta canonicidad. De las dos fuerzas –creación individual y norma colectiva e histórica –, fue la segunda la que se impuso. La producción de la lira popular implica un proceso de creación en el que los modelos son interpretados y recreados por sus receptores/transmisores dando como resultado no un texto fijo, sino una variante. La variante que se actualiza en un momento determinado refleja no sólo las exigencias del modelo, sino las necesidades de comunicación de sus transmisores, miembros de una comunidad específica, históricamente determinada. Las décimas, como toda creación gestada en el ámbito de la tradición popular, fueron determinadas más por la intertextualidad -o interoralidad - que por la personalidad creativa de sus autores. De esta manera, quien narra, no sólo asume la identidad formal del poeta-cantor, sino también su función como vocero de una comunidad. Así, por ejemplo, los acontecimientos biográficos del narrador o poeta serán una metáfora del todo social al cual pertenece.

Emerge en los poemas, por un lado, una serie de tópicos, ligados a valores tradicionales, propios de un ámbito comunitario rural. Son versos que dan cuenta de una visión trascendente de la naturaleza y del hombre. Estas marcas señalan una sociedad tradicional que es también una comunidad religiosa. Algunos de estos tópicos son el de la tierra de Jauja y los bestiarios. La descripción de animales temibles (y la eventual transformación), como reptiles o dragones, constituye un tema muy difundido. Bernardo Subercaseaux cita las décimas de Rafael Cordero “¡El Gran Lagarto!”, como una importante reapropiación de esta tradición: el animal descrito, que causa pavor en el hablante, con sus bramidos y velocidad, es identificado en la última línea como el tren, en una metáfora de la técnica y de la industria.¹¹

En este mismo sentido, aparece enfatizado el valor de la autenticidad, como ausencia. El paso del tiempo no solo habría transformado las cosas sino que habría instaurado el simulacro como una modalidad de ser. El sujeto insiste en una pérdida de ser de las cosas. Se intenta mostrar que el conjunto de valores de la tradición campesina contrastan con la experiencia como sujeto de la sociedad moderna. En esta última el valor de la comunidad es algo no experimentado. Sociedad desacralizada, en cuyos ritos, generalmente vaciados de contenido por las instituciones, el sujeto poético no se reconoce.

La tensión modernizante de ese fin de siglo se constata en la presencia de un sujeto del enunciado que se desplaza indistintamente entre un yo individual y un yo colectivo. La propia definición del “ser poeta” comprende la mixtura de modernidad y tradición: el oficio se distingue, como se señaló, por su idoneidad ética y estética. En ese contexto toma fuerza el discurso de la crisis. La ciudad aparece como un lugar inhóspito e incierto, que se opone a un innombrado lugar de origen. Surge en esta red posibilitada por la urbe, la resignificación de los roles masculino y femenino, debido a las precarias condiciones socioeconómicas que obligan a la desarticulación del orden tradicional, ahora en diálogo con la tensión modernizante.

Es también en el eje modernidad-tradición desde donde se levanta una crítica constante y acerba a los linajes y el desprecio a los roles sociales alcanzados por adscripción. Se celebra el “nuevo orden”, la emergencia de grupos humanos antes desconocidos o con escasa visibilidad social: operarios, comerciantes, pequeños industriales. Sin embargo, una vez más el discurso de la crisis. La monetarización de la economía y de las relaciones sociales es tan estigmatizada como los grupos aristocráticos. Los poetas populares se dirigen al Estado aludiendo al gobierno concreto de turno integrado por las elites ilustradas del país. Se aprecian exigencias morales que tienen que ver con mantener la vergüenza, el honor y la honradez. El gobierno, por lo general, aparece como precario e ineficiente para acoger las demandas sociales y económicas. Frente al gobierno que había accedido al poder después del derrocamiento de Balmaceda, los versos hablan de las falsas promesas. Se había establecido una figura presidencial débil, con pocas posibilidades de gestión –y cuyas iniciativas encontraron fuerte oposición –, frente a un enorme poder legislativo y en medio del predominio de la tendencia a un estado liberal-neutral que en los versos se califica de impío, insensible y, en definitiva, “traidor”.

En muchos poemas es posible reconocer la presencia de rasgos “liberales” o modernos, tales como un ideal republicano, ideal laico, igualdad individual, igualdad de derechos, dignidad humana, ideal democratizante o la crítica al clero. Se aprecia una apropiación del ideal moderno de libertad, que, en el nivel político significa la posibilidad de participación de cada individuo con iguales derechos en la formación de la voluntad política.

La conciencia política, que se mueve sobre todo en términos de democracia/dictadura o como defensa o atropello de la libertad, es conducida por la conciencia moral y religiosa. Estas pautas valóricas aparecen en contradicción con un espíritu de pragmatismo y eficiencia.

La recepción:

En el caso de la lira popular, los antecedentes previos, señales en el texto que dan indicios ciertos acerca de cómo debe ser leído genéricamente, resultan bastante claros, en tanto nos encontramos, como antes se señaló, frente a un sistema literario, en este sentido, bastante rígido, formalmente cristalizado.

El movimiento muestra, tanto en la creación como en la transmisión, una nota colectiva y un apegamiento a normas comunitarias que de hecho testimonia que no hay separaciones nítidas entre los estratos. El hecho de que la nota colectiva prime sobre la individual, robustece las condiciones más generales y más rígidas del código. Se debe alcanzar a un vasto público, transmitiendo con entera claridad un mensaje, coyuntura que propicia un sistema de signos convencionales con sus pertinentes significaciones unívocas.

El público analfabeto, el régimen de transmisión oral. La simplicidad y claridad de la información, contribuyeron a la edificación de un sistema altamente convencionalizado. Ese público de procedencia rural, formado en la vena analfabeta de la cultura tradicional, desperdigado por campos y ciudades, sometido durante todo un siglo a violentas y frecuentemente inexplicables agitaciones, arrancado de sus antiguas rutinas para ser incorporado a una historia dinámica, presente y urgente. Se tratará del más nutrido público que alcanza la literatura en todo el siglo XIX.

El lector implícito de las décimas populares proyecta su sentido en varios ejes.

Figura fundamental en los versos, en relación al efecto de oralidad que éstos se proponen, lo cual, por un lado recrea otro tipo de relación humana, que no estaría, aparentemente, mediada. Estas décimas estaban destinadas a una población con índices muy altos de analfabetismo (señala Micaela Navarrete que alrededor del 70% no sabía leer ni escribir, cerca de 1886). Las hojas de verso eran compartidas, leídas muchas veces colectivamente, por lo tanto, no resulta extraño encontrar en los poemas marcas dirigidas a un interlocutor oral, como una manera de vincularse también con aquéllos que no sabían leer.

Lector que en los versos soporta un matiz social. Se trata, en la mayoría de las veces, de alguien que para los poetas es, socialmente, su igual: alguien que forma parte, como ellos, de un grupo desfavorecido. El discurso poético supone, además, que este lector comparte un determinado código lingüístico, que tiene que ver más con un léxico forjado en la vida en la urbe que con la marcada habla campesina.

La identificación de la función implícita de lector de estos textos, puede dar luces para vislumbrar las estructuras de comprensión previa y, con ello, las proyecciones ideológicas de determinados estratos de lectores¹². En este diálogo, el lector explícito de estos versos, diferenciado histórica y socialmente, está señalado por el momento de emergencia y desarrollo de la lira. Conformación paulatina de un nuevo escenario social, dentro del cual el flujo constante de trabajadores del campo hacia zonas urbanas y mineras del centro y norte de Chile sería uno de sus componentes gravitantes. Alrededor de 1895 recorren las calles de Santiago miles de migrantes. Cumplían por lo general oficios esporádicos, como cargadores o limpiadores de acequias. Sus vestimentas respondían en parte a su origen campesino. Deambulaban por las plazas, mercados, calles y Estación Central. Según Subercaseaux, es en el marco de esta nueva clientela trashumante, que deben contextualizarse las limitaciones artísticas y de lenguaje de las décimas, y sobre todo, el papel de aclimatación que ellas desempeñan. De la misma forma, en cuanto al carácter social de la figura del lector, la lira popular resulta una demostración de que la producción de textos genera no sólo objetos sino también relaciones con ellos. Una de las consecuencias de este diálogo resulta en la generación de nuevos versos, ya portadores de estas recepciones. Una clara muestra de cómo la lectura interviene en la creación, son aquellos poemas en los que se evidencia la conciencia de los poetas de ser leídos, por ejemplo, por otros poetas:

«Hablo como buen chileno
Sin borrar las libretas,
Para decirle a los poetas
Que se lucen con lo ajeno;
Échense la boca al seno
Si imprimen otro librito.
Les quitaré el apetito
Si me siguen contestando,
Firme les iré zurrando
A Ramón y a Fernandito.

Uno imprime en su casa,
El otro manda imprimir,
Quién no se llega a reír,

Ver lo que con ellos pasa,
Yo solo vendo en la plaza
Mis versos, pero poquito,
Mas como escriben bonito,
Harto nombre se están dando,
Firme les iré zurrando
A Ramón y a Fernandito»

(Daniel Meneses, "Juego poético a Juan Ramón González y al que expende la lira en las dos blancas por ser reimprimidores")

Como se ha visto, la lira popular de fines del siglo XIX lleva a cabo una operación en la cual todo adquiere un valor colectivo. En tanto literatura menor -siguiendo la denominación de Deleuze y Guattari- resulta complejo definir en ella una enunciación individualizada, que sería la enunciación de tal o cual "maestro" y que por lo tanto podría estar separada de la enunciación colectiva.

Los poetas que escribieron las hojas de verso irrumpieron en las grandes ciudades inaugurando un nuevo rol social. Manteniendo la rigidez del código estético en sus aspectos formales, la vida en la urbe traería consigo la resignificación y diversificación de los contenidos: crítica social y política, crímenes, peleas de conventillo, problemas limítrofes. En este contexto, los populares, como ellos se nombran, logran vivir de su oficio, como no lo habían hecho los poetas cultos. Bajo esta constatación se establece una diferencia: no obstante el peso de lo colectivo, se vislumbran subjetividades en tránsito hacia un intento más individual, en concordancia con el proceso modernizador al cual estas décimas se suman. Un ejemplo de esto es la paulatina preocupación de los autores por proteger legalmente la propiedad de sus versos.

El sujeto que en la lira se enuncia está señalado, como se ha visto, por el cruce, no siempre cómodo, entre discursos culturales que al mismo tiempo que lo hacen mantener su vínculo con contenidos propios de la tradición, lo enfrentan a una marcada tensión modernizante. Esta confluencia se constata al revisar la relación entre oralidad y escritura, la pervivencia de tópicos rurales y, entre otros, el surgimiento de una conciencia político social, la cual se sustenta en un discurso sobre la crisis que emerge -paradójicamente- a partir de una valoración tradicional de los cambios sociales. Una de las implicancias de estos elementos es la constitución creciente en los versos de un sujeto popular-nacional.



Este artículo fue escrito con el apoyo del Proyecto Mecesup-Universidad de Chile.



¹ Góngora, 1997, p.13

² Subercaseaux, 1997, p.197.

³ Nómez, 1998.

⁴ Góngora, op cit.

⁵ Catalán, Gonzalo, 1985, p.85

⁶ Calderón, Alfonso, 1980, p.164.

⁷ Sunkel, Guillermo, 1985, p.82.

⁸ Cfr. Subercaseaux, 1997, p.121.

⁹ Barbero, 1987, p. 113.

¹⁰ Derrida, Jacques, 1971, pág.171.

¹¹ Subercaseaux, op.cit., p.210.

¹² Cfr. Jauss, op. cit., p.78.

Bibliografía:

- Barbero, Jesús Martín, 1991. *De los medios a las mediaciones*, Ediciones G. Gili, México.
- Bourdieu, Pierre, 1997. *Razones Prácticas*, Anagrama, Barcelona.
- Calderón, Alfonso, 1980. *1900*, Ed. Universitaria, Santiago.
- Catalán, Gonzalo, 1985. "Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920", en: Brunner y Catalán, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, FLACSO, Santiago.
- Derrida, Jacques, 1971. *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Foucault, Michel, 1969. "¿Whats is an author?", en *Critical Theory since 1965*, Hazard Adams y Leroy Searle (eds.), Florida State UP, Tallahassee.
- Foucault, Michel, 1970. *Arqueología del saber*, Ed. Siglo XXI, Madrid.
- Garrido, Mabel, 1995. *Del rancho al conventillo. El problema habitacional de los sectores populares en Santiago de Chile 1860-1920: una primera aproximación*, tesis para optar al grado de Licenciada en Historia, PUC, Santiago.
- Góngora, María Eugenia, 1997. "La poesía popular chilena del siglo XIX", *Revista Chilena de Literatura*, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, Santiago.
- Jauss, Hans Robert, 1987. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en Bürger, P., et. al., *Estética de la recepción*, Compilación de textos y bibliografía, José Antonio Mayoral, Arco Libros.
- Navarrete A., Micaela, *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*, DIBAM, Santiago.
- Nómez, Naín, 1998. "Modernidad, racionalidad e interioridad: la poesía de mujeres a comienzos de siglo en Chile", *Nomadías*, Monografías N°1, Santiago.
- Rama, Ángel, 1985. *Rubén Darío y el Modernismo*, Alfadil, Caracas.
- Rama, Ángel, 1984. *La Ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hannover.
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos, 1983. *Literatura/Sociedad*, Hachette, Buenos Aires.
- Subercaseaux, Bernardo, 1997. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile Tomo II Fin de siglo: La época de Balmaceda*, Ed. Universitaria, Santiago.
- Sunkel, Guillermo, 1985. *Razón y pasión en la prensa popular*, ILET, Santiago.
- Uribe Echevarría, Juan, 1979. *1879 Canciones y poemas de la Guerra*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Santiago.
- Zimmermann, Bernhard, 1987. "El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción", en Bürger, P., et. al., *Estética de la recepción*, Compilación de textos y bibliografía, José Antonio Mayoral, Arco Libros.