

Género y memoria en la lira popular

Pamela Tala Ruiz

La lira popular de fines del siglo XIX, poesía popular impresa urbana, es una expresión que se desplaza por los caminos de la poesía, el canto y la crónica. Por tratarse de un registro señalado por el tránsito, posibilita más de una entrada. Una de esas miradas es la que conduce, desde un género que tiene también mucho de referencial y testimonial, a la recuperación de una voz, a hacer visible a la poeta popular Rosa Araneda y con ella a un momento. Pues si bien, en cierta forma, la lira popular es un fenómeno que es importante comprender como conjunto, resulta útil detenerse en la única voz femenina dentro del grupo de poetas y que genera además una producción tan abultada (determinada por la demanda de los lectores) que se ve constantemente cuestionada y atacada por sus pares varones, quienes dudan de la autoría de sus versos o imitan su nombre para atraer su público.

La lira popular se fue instalando en las incipientes urbes, tomando la tradición de los poetas y cantores del campo, trasladando el lenguaje oral al escrito, llegando a tirajes de miles de hojas "imprentadas", que se distribuían y voceaban en las ferias, las fondas y los suburbios por donde transitaban los miles de migrantes. Se desarrolló en un diálogo con los acontecimientos históricos y sociales relevantes de fines de ese siglo.

Poetas populares relevantes y de gran producción en la época fueron Bernardino Guajardo, Nicasio García, Rolak, Rosa Araneda, Juan Rafael Allende y Daniel Meneses; en su mayoría campesinos emigrados a Santiago. Algunos de ellos fueron cantores y poetas simultáneamente; también ocurría que vendieran 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". Los poemas fueron publicados entre 1865 y 1920 aproximadamente.

Expresión situada en un contexto señalado por la paulatina legitimación de un discurso modernizador en el que se enfatiza el auge del papel del Estado, la tensión laico-clerical, la reconfiguración de ciertos aspectos de la identidad nacional derivada de los problemas limítrofes (internos y externos), los atisbos de la cuestión social y el proceso de urbanización. En forma paralela, se observa la creciente autonomización del campo literario en conflicto con la raigambre del discurso tradicional.

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" (Subercaseaux, 1997, p.197).

El tránsito:

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, aquél 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 reappropriaciones*".

La lira muestra cómo la oralidad entra en fricción con la escritura. La escritura de la 'ciudad letrada' niega la oralidad y la fija desde la producción urbana. Desconoce el acontecer del mundo rural y sus ritmos. La ciudad se apropia de los rasgos de la tradición oral, se apropia de la cultura popular que llega a la ciudad y la reelabora. En la lira popular, el uso de la escritura se constituye en un acto de legitimación interna y externa, que cierra el campo en los dominios de un saber propio y único, pero retroalimentado de otros campos (literatura oficial, prensa).

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.

Al interior de lo popular, la escritura se inscribe en un doble registro. Por un lado participa, junto a las autoridades republicanas letradas, de la idea de nación, pero a la vez se instaura como voz defensora del pueblo, de "los pobres".

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 ciudad (Derrida, Jacques, 1971, pág.171).

La tensión:

Los poemas circulan en el mundo urbano y reconocen los significantes de este nuevo espacio. El cronotopo presente en los textos no apela a la bucólica rural, sino más bien a las imágenes de una urbe que recibe, sin previa modificación, al migrante que se inserta como agregado social en el nuevo espacio del pasaje, del mercado, del conventillo, del portal y el rancho. Sin embargo, las relaciones que allí emergen son densificadas a partir de marcos de sentido que resemantizan lo nuevo y también lo previo.

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.

La ciudad se configura como imponente icono. El portal, el zaguán, el pasaje: metonimia de una urbe que se pretende moderna, pero que se ve señalada por su propia insuficiencia, por la incapacidad de acoger la irrupción de sujetos, que ya comenzaban a poblar sus murallas. Deja entrever todas las fisuras de ese proyecto; pieza clave de un imaginario, lugar real y simbólico en el cual se entrecruzan las tensiones de este sujeto. Este es el momento en que el ejercicio que lleva a cabo la lira popular, asentada ya en los extramuros, convoca a toda una red social que reúne productores (poetas), texto, lectores, auditores y canto.

La obra de Rosa Araneda, extensa y poco conocida, representa a cabalidad la lira popular de fines de ese siglo. Su escritura se establece como fronteriza aun dentro de un género que presenta rasgos de marginación frente al canon literario.

Representaciones de lo femenino

Con matices transgresores y perpetuadores el sistema sexo género de fines del siglo XIX es asimilado por el discurso estético de esta poeta, conformando una figura híbrida. Por un lado, la voz poética femenina se apropia del lenguaje, buscando legitimarse en un ámbito de expresión supuestamente ajeno a su constitución genérica. Sin embargo, esta misma voz se manifiesta, en

su propia configuración de mundo, como heredera del sistema sexo-género patriarcal. Estas dos ideas van a conformar una especial articulación con el poder.

La hablante se apropia del discurso poético desde la constatación del *rechazo* que el medio le asigna, se presenta como una voz fuerte e invencible en la escritura, destacándose como un *contrapoder*, señalando:

"Que mientras yo viva en Chile
Tengo que ser la sultana" ("Donde dice la verdad",
p.129)

Quiere dialogar de igual a igual con los poetas varones e incluso valorándose como superior, para decir:

"Aunque le parezca mal
Tengo que ser tu patrona" ("Contestación a mi
contrario", p.130)

"La poeta" (como ella se menciona) insiste en proclamar su valía como hablante. Enfatiza la instauración de su legitimidad como "*hacedora de palabras*" en un ámbito tradicionalmente masculino: la poesía y la escritura.

La palabra escrita es su mayor arma de defensa: "Vuélvase mi pluma espada".

Defiende un lugar que señala como conquistado y así establece la contienda, agresiva y amenazadora:

"Hasta aquí no más lo aguanto
Llegando los casos tales
Se verán caras mortales
Si acaso yo me levanto" ("A cierto poeta", p.123)

Es su voz la que entabla el desafío y provoca. Es una escritura marcada, que asume una posición: la de abrirse terreno y demostrar su valía:

"Mi nombre jamás se borra
I es inmortal en la historia;
De improviso i de memoria
Te hago aquí la competencia"

En forma paralela, el discurso devela la adscripción al canon dominante, a la comprensión del sistema sexo-género opresor y enjuiciador:

"Toda mujer hoy en día
Lachando se contornea
Por mui honrada que sea
Le brilla la picardía.
Con descaro i villanía
Se entrega a los amadores;
Disfrutando de las flores,
Dijo el mismo San Antonio,
Que es igual al demonio

La mujer que tiene amores." ("Una reprensión a las mujeres que aman hombres casados", p.62)

Vemos cómo no es asumido en plenitud el discurso moderno que juzga la libertad y la subjetividad, en sus distintos ámbitos, como uno de sus principios, y que en el nivel privado implicaría una autonomía ética, la cual aquí no está entrando en juego. Aparece una doble valoración de la sexualidad femenina, un tanto ambivalente: si por un lado el deseo aparece como lo grotesco y condenable, por otro, cuando la mujer aparece sexuada significa riesgo, caos y peligro. Su sexualidad encarna un poder. En "El contrapunto entre la chilena y la cuyana", la mujer representa una amenaza centrípeta que eventualmente atrapa y elimina a su opositor masculino:

"A tus soldados de porra
Mucho en menos de un suspiro,
Te juro que cien de un tiro
Me los encajo en la *zorra*" ("Sigue el contrapunto de la chilena con la cuyana", p.171)

Esta fluctuación queda expresada a partir del uso del código poético, el cual, como en el siguiente fragmento se construye a partir de un lenguaje coloquial, travieso y seductor:

"Con aquel apretoncito
Que yo tan fuerte le dí,
Mucho, mucho conseguí.
Al momento ¡lijerito,
¡ pronto por debajito
Un agarrón le tiré:
No sé qué cosa atenté
¡ ella soltaba la risa
Diciendo: ya lo engañé". ("Versos en redondilla", p.34)

El cuerpo asume un lugar inestable o por lo menos constantemente resignificado. Estas expresiones tienen relación con la representación de la mujer del fin de siglo, sentenciada en el eje mujer viciosa/mujer virtuosa, siendo las mujeres populares, por su forma de vida, muchas veces encasilladas dentro de lo primero. Y es posible verificar de qué manera esta polaridad moral permea también algunos poemas:

"Después de ser tan virtuosa,
Tan santa ¡ de buen vivir,
Os diré, por no mentir,
Que deseaba ser esposa.
Sumisa, triste, penosa,

En los versos de amor la mujer transita desde su pasividad y su condición de víctima engañada hacia un rol completamente activo en el cual se convierte en transformadora (encarnada en una bruja):

"Un joven se enamoró
De una niña por burlarse
La pobre para vengarse
Murciélago lo volvió.(...)
Al fin el pobre marchante
Qué poco no sufrirá
Mientras viva no será
Acaso lo que era ante
Le pesa haber sido amante

De aquella ingrata mujer
Porque lo hace padecer
Solo por una venganza
Pero tiene la esperanza
Que otra lo vuelva a su sér."
("Verso de un joven vuelto
murciélago por una niña", p.242)

También se presenta la imagen de la madre. Redime y perdona. La metáfora de la *mater* que acoge, calma la angustia y sacia a un ser masculino. Se iguala el amor materno con el amor divino: ambos son redentores, confesores y castigadores.

La figura materna emerge también representando rasgos propios de la tradición al interior de la familia: el oficio se mantiene y transmite de padres a hijos. Esta dinámica refuerza el papel de la madre como transmisora de conocimiento. Pero no es sólo aquél que se aporta con una primera socialización; en este caso se trata de un conocimiento que implica visibilidad y posición social determinada. Así, la jeraquía madre-hijo viene también dada por el aprendizaje del oficio en el que la madre se ubica como superior (cantora popular).

"La madre
Al fin dejemoslo así
No sigamos más pendencia
Usted no tiene esperiencia
I no es capaz para mí
Su moral yo conocí
De que tiene las cabales
Con toditas las señales
Que muestra bien lo conozco
Que cuando crezca otro poco
Creo andaremos iguales"
("Contrapunto entre la madre i el
hijo", p.172.).

En estos versos se dibujan claramente huellas de una sociedad tradicional, la cual muestra una estructura menos diferenciada que realiza una serie de funciones.

En composiciones como "Cueca de las conductoras", en tanto, se poetiza la irrupción laboral de la mujer popular urbana en oficios propiamente modernos, tales como las conductoras, cortadoras de boletos en los carros. Estas nuevas figuras estimulan, según el poema, el deseo masculino: se trata de una mujer pública y participando de un oficio moderno, lo cual, en algún sentido la convertiría en doblemente deseable.

"Todas las conductoras
Son amorosas
Cuando suben al carro
Parecen rosas
Con mil amores sí
Por lindas i bellas
Andan los jovencitos
Detrás de ellas" ("Cueca de las conductoras",
p.177)

El deseo, en su lógica ambivalente, emerge como generador de ruptura de límites sociales y legitimaciones morales y genéricas. Así, fácilmente, la deseada puede convertirse, a los ojos de los versos, en "chusquisa", por la cual la ciudad se ve contaminada.

"Cinco bellas conductoras
De la Empresa talquina,
Por lo sucias i cochinas
Cual de ellas es mas corredora
Esta mula redomona;
Es peor que vaca bramona"De un carácter
atractivo,
Mas parece vomitivo
La zamba, al pegar un brinco.
No crean que me les hincó
A esta comparsa de chinas;
Son una plaga de ruinas,
(...) Infestan a la ciudad
Estampa de la herejía;
Esta suja día a día
Habla imitando a una lora" ("Versos dedicados a
cinco conductoras talquinas", p.236).

Junto a la percepción elaborada de los nuevos oficios, los versos retratan la persistencia de trabajos tradicionales más vinculados con los del rancho urbano:

"Brindis de una placina

Brindo dijo una placina
Con elojio universal
Por todos en general,
Que visitan mi cocina,
Brindo aquí por mi vecina,
Aunque me hace competencia,
Con suma benevolencia,
Dijo al público, me rindo
Alzando esta copa brindo,
Por toda la concurrencia"

Sin duda, la evaluación que se hace para estos últimos oficios resulta más benévola, festiva y menos ambivalente que para las nacientes ocupaciones femeninas. El contraste queda confirmado al revisar la selección metafórica con la que se estructura el paradigma de las "vendedoras bochincheras": "rana", "bocona", "mugrienta, zamba, traperá", "hija de la quiltra choca". Además, se alega que ninguna paga patente, que "forman camorra" y que son imagen de una "lujuria maldita".

Relaciones de pareja

La réplica oficial y pública de la sociedad de fines del siglo XIX contrastaba y se veía "ofendida" duramente con la realidad que han descrito los historiadores para las relaciones y concepciones de las mujeres que habitaban primero los ranchos y después los conventillos, en los sectores pobres de la capital. Así, según Gabriel Salazar, "La desinhibición y naturalidad con que las mujeres de pueblo trataban a los hombres en general puede apreciarse en las declaraciones de aquellas que fueron sorprendidas alojando dos o más hombres en sus cuartos" (Salazar, Gabriel, 1989). Así, dada esta flexibilidad de la conducta femenina y la escasa sedentariedad de los maridos peonales, no es extraño que las relaciones esporádicas e inestables constituyesen una experiencia frecuente para ambos.

Los versos de Rosa Araneda retratan de qué forma debido al carácter itinerante de la vida de muchos peones, la flexibilidad moral (como la considera Salazar) del peonaje femenino encontró una réplica masculina en ciertas formas de donjuanismo popular:ç

"¿Cómo les va, palomitas?
El tiempo que anduve ausente
Ahora vengo llegando

Para hacérmeles presente" ("Saludo de un amante a sus queridas", p.31)
"Ya fui a mi viaje i volví,
A tu presencia llegué,
En lo que me demoré
¿Te has acordado de mí? (...)
El tiempo que me perdí
Ha sido por buscar suerte;
En prueba que sé quererte
Ya fui a mi viaje i volví (...)
Como peregrino errante
Desde que me separé (...)" (Versos de amor. Separación de un amante, p.50)

Los poemas dan cuenta de los códigos de seducción puestos en práctica o más bien representados estéticamente, que tienen mucho que ver con la errancia.

No hay que olvidar que estas relaciones de pareja se desarrollaban en un contexto de crisis de roles genéricos ciertamente más tradicionales (la vida en la urbe, las nuevas necesidades y la escasez de fuentes laborales para los varones) y de opresión: la sociabilidad popular urbana y centrada en una mujer independiente, resultó escandalosa. Así, se aplicaron severos disciplinamientos sobre la mujer popular, que fue reglamentada, reprimida y prohibida. Continuamente fue acusada de prostitución, de mantener "encierros" de hombres, de amancebarse impudicamente. Cuando esto ocurría era deportada a la frontera, para servir "a mérito" en casa de jueces y militares, perdiendo su sitio y sus hijos le eran confiscados. En 1890 ingresaron a las cárceles tantos hombres como mujeres y hacia 1898 éstas superan a aquéllos en proporción de dos a uno (incluidas prostitutas y tahúres entre las vagabundas).

Los versos dan un tratamiento enfático a las relaciones de pareja, destacando ante todo la sanción social ejercida sobre ellas:

"En el medio de la jente
Se castiga, la mujer,
Para que tenga vergüenza
Hasta que aprenda a querer. (...)
Castíguela diariamente
Si acaso le sale arisca
I dele una doble frisca
En el medio de jente. (...)
Si le sale mui parada
Porfiada i de mal talento
Zúrrale como de intento
Un charquican de patada;
No hai que dispensarle nada
Porque es daresea aborrecer,
A golpes la has de tener,
Si acaso te cobra celo,
Dale un buen tiron del pelo
Hasta que aprenda a querer. (...)
De este modo a la insolente
Se hace darse a la razón" ("Consejos para el hombre en contra de la mujer", p. 59)

Para el hombre, en tanto, resultan condenables también otra serie de actitudes. La insolencia, el alejamiento de la razón. También es despreciable el hombre "calavera", "indiferente" y que golpea a su mujer "por cualquier cosa". Se hace merecedor de golpes por su ebriedad, por presionar sexualmente a su mujer y por atrevido.

La sanción social se impondría a ambos sexos. Se aprecia los resabios de importancia de la comunidad que fortalece la identidad del grupo y a la vez es la que administra justicia. Los poemas muestran el llamado al individuo para que éste restituya cierto orden o imponga ciertas normas por sus propias manos, pero avalado por toda la comunidad. Así, otras instancias de administración de ese orden o de restauración de cierto equilibrio no se representan legitimadas por el hablante, que construye, de esta forma, un relato anclado en este rasgo tradicional. Se trata de reminiscencias de un individuo que en una sociedad tradicional incurre en una violación de la norma, y es castigado si no se ajusta al comportamiento prescripto para una situación dada.

Según Salazar, "la proletarización urbana e industrial de la mujer de pueblo tendió a encerrar las relaciones de pareja y la amplia fraternidad popular dentro de círculos urbanos cada vez más estrechos y materialmente putrefactos. Las relaciones de colaboración y conflicto se densificaron y comprimieron" (Salazar, 1989). De esta situación dan cuenta múltiples poemas enmarcados en el "nuevo" espacio urbano del conventillo, con todas las consecuencias sociales que acarrea:

"La causa es una vecina,
Vieja infame i mui coqueta;
Que no hai donde no se meta
Siempre formando bolina. (...)
La tal persona aludida
Con entrañas de demonio,
Descompuso el matrimonio
Porque es una corrompida;
Con cuentos pasa su vida
Aquel satan infernal". (Crímen horrendo en la calle
de Maruri. El marido que le pego diez puñaladas a
la mujer por celos, p.148).
"En la calle de la Bandera
Hai una china mugrienta,
Lo mismo que perra hambrienta
Ladra, ladra esa ramera
Hallo mejor que no fuera
Tan sucia ni tan habladora,
Con su lengua corruptora
Péla al jénero humano,
I con este verso llano
Atájate peladora (...)"
("Versos dedicados a una peladora que vive en la
calle de la Bandera"), p.238.

Los lectores

Como una manera de confirmar social y públicamente su situación de hablante femenino y su voz autorial corporeizada, la hablante apela a la recepción del lector para dialogar con el afuera y el adentro, proponiéndole la resignificación del objeto textual. Así se establece una suerte de comunicación intersubjetiva:

El lector modelo, en tanto lector implícito que el autor sustenta y que de alguna forma aparece representado en el texto, en estos poemas se conforma como un lector colectivo, definido socialmente como igual y, en esa medida interlocutor válido, al cual, además se le exige participar como cómplice y testigo. Así, se está proponiendo una pragmática diferente. El pacto de lectura se establece no sólo sobre la base de ciertas condiciones textuales, sino también a partir de supuestos socioeconómicos y culturales (Cfr. Sarlo-Altamirano, 1983). Por otro lado, la apelación a un lector que, indudablemente, forma parte de su comunidad más cercana está planteando una adherencia a ciertos valores propios de la tradición.

El movimiento muestra, tanto en la creación como en la transmisión, una nota colectiva y un apegamiento a normas comunitarias. El hecho de que la nota colectiva prime sobre la individual, robustece las condiciones más generales y más rígidas del código.

El público analfabeto, el régimen de transmisión oral. La simplicidad y claridad de la información, contribuyeron a la edificación de un sistema altamente convencionalizado. 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. 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.

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 lectores (Cfr. Jauss, p.78). 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. 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.

El terreno precario e inhóspito de la ciudad y la reiteración constante del discurso de la "crisis" configuran el nuevo escenario, con la consiguiente desestabilización y resignificación de los roles de género legitimados tanto desde la cultura de elite como al interior de los sectores populares. Es la mirada ambivalente, que transita desde la nostalgia por el destierro a la adherencia al paradigma modernizador (educación, urbanización, progreso, ciudadanía).

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. En este contexto, los *populares*, como ellos se nombran, logran vivir de su oficio, como no lo habían hecho los poetas cultos.

El sujeto que en la lira se enuncia está señalado 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.