

La narrativa visual en las estampas de los pliegos de poesía popular chilena como estrategia de difusión¹

Carolina Tapia Valenzuela
Biblioteca Nacional de Chile, Santiago

Se conoce como “Lira Popular” al conjunto de hojas de poesía popular publicadas en Chile desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta las primeras décadas del XX, en las que poetas urbanos realizaban el comentario de noticias, junto al desarrollo de temas tradicionales, utilizando principalmente la forma métrica de la décima. La mayoría de estas hojas estaban compuestas, además, por un titular y por estampas, siendo las realizadas a partir de tacos en madera, conocidos como grabados populares, las más características de esta manifestación.

En general, se adscribe al tipo de producción literaria denominada “literatura de cordel” (Ellena y Zamora, 2002: 49; Navarrete, 1999: [3]), ya que presenta características similares a las hojas y folletos de literatura popular que en Europa se realizaron prácticamente a la par con el desarrollo de la imprenta. El nombre “Lira Popular”, en tanto, procede del poeta Juan Bautista Peralta, quien en 1899 tituló una de sus tantas hojas de poesía como *La Lira Popular*, constituyéndose en un encabezado para su producción posterior. Se cree que este título sería una *reacción* a la conocida revista de la misma época *La Lira Chilena* (1898-1907),² que publicaba “poesía culta” (Ellena y Zamora, 2002: 49). No obstante, habría sido mucho más tarde que el término “Lira Popular” se asociara a esta manifestación en su conjunto: se podría aventurar que desde mediados

¹ Una primera versión de este artículo, bajo el título “De la oralidad a la Lira Popular: la narrativa visual en los pliegos de poesía popular como estrategia de difusión”, fue publicado en las actas del XLI Congreso Internacional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI) 2016.

² *La Lira Chilena* fue una revista semanal dirigida, principalmente, a la elite urbana de Chile, disponible en: <https://goo.gl/54xF8f>, consulta: noviembre de 2015.

del siglo XX, cuando el escritor e investigador Diego Muñoz, junto con su esposa Inés Valenzuela, publicaron en periódicos una página llamada precisamente “Lira Popular”, que reunía poesías de varios poetas de diversas zonas de Chile. El primer número de la “Lira Popular” del diario *Democracia* fue publicado el 31 de mayo de 1952, y continuó en el diario *El Siglo* desde 1953 hasta 1958. Posteriormente, en 1968, el mismo escritor Diego Muñoz publicó la primera obra con reproducciones facsimilares de algunas hojas, titulada *Lira Popular. Una joya bibliográfica que revela la supervivencia de la juglaría medieval en Chile, país donde los poetas populares cantan a lo divino y a lo humano en hojas impresas que llevan graciosas ilustraciones de grabadores anónimos. Selección de 15 reproducciones facsimilares con un ensayo del autor y un proemio de Pablo Neruda.*

Habrían sido diferentes tipos de literatura de cordel –pliegos y folletos–, específicamente realizados en España y Portugal, y con toda seguridad sus formas poéticas y temas, los que se difundieron en América a partir de la Conquista, como señala Micaela Navarrete: “Con la espada, la cruz y el arado llegaron también los romances, corridos, logas, villancicos, jácaras, disparates, letrillas, glosas, seguidillas y otros metros y temas de la poesía tradicional de la península”; en cuanto a los temas, se dividen en dos grandes grupos, versos a lo divino y versos a lo humano, conteniendo estos “un ramillete poético bien matizado: hechos trágicos, insultos de un poeta a otro, creación del mundo, hazañas históricas, brindis, pallas, ponderaciones, contrapuntos, versos por amor, por el mundo al revés, etc.” (Navarrete, 1992: 5).

Por siglos, el medio de transmisión de estas formas y temas poéticos fue la oralidad y el campo su escenario, concretando su paso a la ciudad, y su materialización en hojas impresas, a través de las migraciones de campesinos a las urbes que se produjeron a lo largo del siglo XIX, en un contexto de incipiente modernización del Estado chileno que, hacia fines de la centuria, se caracterizó por el desarrollo de la industrialización e incorporación al mercado capitalista mundial, como otros países en Latinoamérica (Subercaseaux, 2011: 358). Los campesinos, habiendo llegado en busca de trabajo, se asentaron en las zonas periféricas y marginales de la ciudad, en contraposición a la centralidad física y social de la elite, pasando a ser parte del numeroso pueblo. Entre ellos, muchos que cultivaban la práctica de la poesía, principalmente en décima, sumaron a los temas tradicionales el comentario de hechos de actualidad, como noticias de crímenes, sucesos políticos y sociales, lo que se conoció como “poesía popular” de manera general.

El autor Juan Uribe Echevarría caracteriza de esta forma a los poetas populares:

Los autores de las hojas hacen el comentario de sucesos nacionales desde el nivel del pueblo. Lo representan con fidelidad, porque ellos mismos son pueblo. Aunque se inspiraron para la confección de sus hojas en los diarios satíricos más en boga, la verdad es que trajeron una voz nueva con gran riqueza de expresiones y metáforas criollas tomadas de los depósitos más profundos y secretos del habla popular campesina y ciudadana, que hasta entonces no había alcanzado los honores del papel impreso (1974: 16).

Señalar que esta expresión alcanzó “los honores del papel impreso” da cuenta de la dimensión moderna de esta manifestación tradicional, inserta dentro de una nueva lógica de comunicación que se estaba desarrollando en las ciudades. Según Uribe Echevarría, las primeras hojas habrían sido impresas a mediados del siglo XIX, con motivo de la guerra contra España en 1865 (1974: 16). De ahí en adelante, los más importantes sucesos nacionales serían comentados por estos poetas populares ya urbanos, convirtiéndose estas hojas en un medio de comunicación y de información para los vecinos de sectores periféricos y marginales de las grandes ciudades, además de habitantes de pueblos y eventualmente campesinos, a los que llegaron a través del ferrocarril o llevados por los propios poetas. En las ciudades, las hojas se vendían en plazas y ferias, vociferadas por sus propios autores o por suplementeros, especialmente niños (Lenz, 1919: 523 y 569-570).

A pesar de ser una forma de periódico popular que aludía a hechos noticiosos, entre los que destacaban crímenes, fusilamientos, acontecimientos políticos y sociales, en la mayoría de estas hojas no se registró la fecha de publicación. Las dos colecciones conservadas en la Biblioteca Nacional de Chile fueron datadas a través de dos proyectos de investigación que han sido publicados –Colección Lenz (Tapia, 2008) y Colección Alamiro de Ávila (Tapia, 2010)–, de los que se pueden extraer algunas conclusiones sobre la caracterización y evolución de esta manifestación.

Las hojas más antiguas que se conservan corresponden a la fecha en que se desarrolló la Guerra del Pacífico, entre 1879 y 1883. Los pocos ejemplares de esta época son diversos en cuanto a su conformación física: la cantidad de poesías era variable, solo algunos eran ilustrados y no existía regularidad en cuanto al tamaño y disposición del contenido. Durante la década de los ochenta, la mayoría de los pliegos eran apaisados y de tamaño relativamente

pequeño, de 26 x 38 cm aproximadamente, en el cual se disponían de cuatro a seis poesías. Hacia la década siguiente, se pasó a un tamaño más grande, alrededor de 35 x 56 cm, que daba cabida a más composiciones, entre seis a ocho, predominando la orientación vertical. La mayoría de las hojas destacaba la o las composiciones más importantes con un gran titular y se ilustraban con estampas que podían ser de dos tipos: las provenientes de los clichés que se utilizaban en la industria editorial y las realizadas a partir de una producción propia de grabados xilográficos, conocidos como grabados populares; también se consignaba el nombre del poeta, incluyendo en muchos casos su dirección particular y la de la imprenta.

Es importante remarcar que el título de encabezamiento *La Lira Popular* que el poeta Juan Bautista Peralta le dio a su producción, y otros como *El Roto Chileno*, son excepcionales, ya que lo común era que el titular correspondiera a la noticia o composición que más se quisiera destacar.

La fórmula título+imagen+texto se consolidó hacia finales del siglo XIX perdurando con algunas variaciones hasta la primera mitad del XX. Las más importantes de estas variaciones obedecen a la incorporación de fotograbados, en los primeros años de la primera década del siglo XX, y de títulos en las hojas, características que asemejaron cada vez más a esta manifestación con la prensa periódica (Malacchini, 2015: 156-157). En cuanto al contenido, las poesías de temas tradicionales fueron cediendo paulatinamente su espacio al comentario de las noticias, que llegó a ser el tema exclusivo en algunas de las hojas más tardías que, pertenecientes a la colección Lenz, datan de fines de la década de los treinta del siglo XX.

La Lira Popular como medio de comunicación

El paso desde la creación y difusión netamente oral de temas por siglos cantados y recitados en los campos hacia la creación y difusión escrita –y visual– de, además de los tradicionales, otros nuevos temas surgidos de la vida en la ciudad (noticias) responde a su inserción dentro de una nueva lógica de comunicación imperante en las urbes, en la que predominarían los productos surgidos de la imprenta, oficialmente introducida en Chile en la segunda década del siglo XIX. Dicho de otro modo, se pasó de la acción de escuchar a la acción de leer que, no está de más decirlo, implica no solo la comprensión de un texto escrito sino que también de representaciones gráficas, según las dos primeras acepciones que da la Real Academia Española sobre este término: “leer: 1. Pasar la vista por lo escrito

o impreso comprendiendo la significación de los caracteres empleados
2. Comprender el sentido de cualquier tipo de representación gráfica”.

Lo oral y lo escrito/visual corresponden a dos formas básicas de transmisión de ideas, conocimientos o sentimientos, entre otros: uno en el que el sentido del audio sería el preponderante, y otro en el que el sentido de la vista predominaría. El autor Marshall McLuhan plantea que el desarrollo de la imprenta provocó profundos cambios en la manera de pensar de las sociedades modernas, ocasionando paulatinamente una primacía de lo visual sobre lo oral –y lo táctil– (McLuhan, 1969: 69-72, 84-87, 136-138). Ya que la tecnología de la imprenta se situó en las ciudades, esta acentuación de lo visual se habría dado en este ámbito, mientras que la oralidad se mantendría, principalmente, en el campo o en sociedades analfabetas o poco letradas. De esta manera, el paso desde la oralidad a la escritura en la creación y difusión de la poesía popular nos indicaría no solamente un cambio de forma de difusión, sino que sería reflejo también de un cambio cultural que se estaría llevando a cabo en las urbes, y en específico en los márgenes, sectores que acogieron a las grandes masas de campesinos que llegaron en busca de trabajo.

Enfocado en el estudio de las imágenes, el académico Rafael García Mahiques desarrolla el concepto de *visualidad* entendiéndolo como “el desarrollo mental por medio del cual se procesan conceptos o significados a partir de lo percibido por medio del sentido de la vista” (2011: 66), proceso que estaría determinado, o mediatizado, por convenciones sociales que posibilitarían la interpretación de las imágenes en términos culturales, es decir, su significado más allá de lo solamente referencial.

La *Lira Popular* podría entenderse, entonces, como un “fenómeno visual” (García Mahiques, 2011: 66) que se convirtió en un medio de comunicación de la época, cuya conformación gráfica, compuesta por texto e imagen, sirvió para la transmisión de noticias y otro tipo de contenidos. Y si bien no todas las poesías en los pliegos de la *Lira Popular* se acompañan de ilustraciones, y en algunas la relación entre unas y otras no sería muy clara –ante nuestros ojos contemporáneos, o debido a una especie de *horror vacui* que algunos investigadores ven en la profusa utilización de imágenes sin aparente relación con las poesías (Ávila Martel, 1973: [3])–, la mayoría de los llamados grabados populares sí se relacionan con el texto, aunque no como una imagen referencial sino más bien simbólica o icónica, es decir, más que representar un acontecimiento específico las imágenes representan un tipo de hecho, ya sea un crimen, un fusilamiento u otro.

En un estudio anterior se señalaba que para una “fácil y rápida comprensión” de las imágenes que hacían referencia a este tipo de hechos, los grabados populares “se constituyeron en una expresión formal arquitectónica, conformada por ‘atributos’ o rasgos distintivos”. En el caso de los crímenes, estos rasgos distintivos son las víctimas y los victimarios, “de las cuales las primeras aparecen abatidas mientras que los segundos portan armas en sus manos o realizan la acción”. Para ilustrar las noticias sobre fusilamientos, “el principal atributo es el reo con los ojos vendados y con grilletes, siendo rasgos secundarios –es decir, podían estar presentes o no– el sacerdote y el pelotón de fusilamiento” (Tapia, 2012: 86).

La relevancia de los rasgos más importantes para la identificación del tema podría relacionarse directamente con la técnica rudimentaria en la talla de los tacos de madera, realizada con herramientas no especializadas, que no permitía dotar de detalles a la imagen; así, las principales características formales de los grabados populares son su tendencia al esquematismo, desproporción de las figuras y carencia de perspectiva (Tapia, 2012: 86). Como se señaló anteriormente, representaban un hecho de manera más bien genérica que referencial, lo que se refrenda especialmente en los casos en que una misma imagen se utiliza para ilustrar dos o más poesías, lo que se puede ver en varios pliegos de la *Lira Popular*. Por ejemplo, el grabado popular de la imagen 1, que representa un crimen, se utiliza para ilustrar dos pliegos de poesía popular de la colección Alamiro de Ávila (Col. AA), identificados con los números AA0298 y AA0234. En este grabado se pueden distinguir dos escenas, o dos espacios, en la composición. En la imagen de la izquierda se ve a dos hombres, ambos con delantales, junto a una mujer; uno de ellos está parado con un objeto en su mano y el otro sentado frente a una mesa en donde se distingue el dibujo de un zapato; por este último detalle, y por la vestimenta de ambos, se podría inferir que son zapateros. En la imagen de la derecha, se ve a un hombre arrodillado, vestido de traje y sombrero, y detrás de él a una mujer que tiene una mano sobre el sombrero del hombre; sobre ellos se ve un retrato. En el pliego AA0298³ (imagen 2) se identificaron dos poesías que estarían directamente relacionadas con esta estampa. La primera, titulada “Suceso alarmante en Talca y en San Carlos”,

³ Javier Jerez, *Dos crímenes horrendos. Y gran desafío al raquítrico Daniel Meneses, por crítica*, Colección Alamiro de Ávila, pliego 0298, Biblioteca Nacional de Chile.

que estaría relacionada con la imagen de la izquierda, narra lo siguiente:

En Talca dos zapateros
Una reyerta tuvieron
I marcornados cayeron
En estado lastimero.⁴

La segunda poesía se titula “La niña que mató al novio de catorce puñaladas, por celos”, y narra lo siguiente:

Estando para casarse
el crimen ejecutó;
al novio lo apuñaleó
para así poder vengarse,
al tiempo de levantarse
con entrañas de chacal
la niña con ira tal
i bastante ligereza,
solos los dos en la pieza,
se convirtió en criminal.

Interesante es constatar que en esta última poesía se detalla que el hecho ocurrió en una “pieza” y en la imagen es el retrato el que indicaría que se trata de una escena al interior de una casa.

Este grabado también ilustra el pliego AA0234⁵ (imagen 3). A diferencia del anterior, no se encontró ninguna poesía que narrara los hechos como lo muestra la imagen. La única relación indirecta que se pudo constatar es la narración de un crimen cometido por una mujer, “La mujer que mandó matar a su marido”, pero no coincide con los actores involucrados ni con los acontecimientos:

Pero un día cual demonio
La mujer se a convertido
Muerte su esposo atendido
Por su culpa Dios sensato
[...]

⁴ En la transcripción de esta y las demás poesías, y en todas las citas, se respetó la ortografía original.

⁵ Desiderio Parra, *Gran salteo en Casablanca y la mujer que mandó matar al marido en Valparaíso*, Colección Alamiro de Ávila, pliego 0234, [mar., 1899], Biblioteca Nacional de Chile.

Tomó esta infiel un amante
Dejando su esposo fiel
Cometiendo a Dios con el
El hecho mas repunante
Su amante en un corto instante,
Cual bandido el mas feroz
Hizo aquel crimen atroz.

Se podría inferir que el grabado se realizó específicamente para

IMAGEN 1: Detalle del pliego *Gran salteo en Casablanca y la mujer que mandó matar al marido en Valparaíso*, del autor Desiderio Parra [mar., 1899]



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Alamiro de Ávila, pliego 0234.

ilustrar el primer pliego, y que se utilizó nuevamente en otro por una relativa cercanía con el tema narrado, del modo como Lenz explica que los poetas populares contaban con tacos de grabados para utilizarlos cuando y como ellos estimaran conveniente:

Los grabados en madera hechos ex profeso para los verseros son casi siempre increíblemente toscos. [...] Tales grabados orijinales se fabrican solo por encargo especial de los poetas, quienes pagan por ellos dos a tres pesos i los guardan como propiedad suya para volver a usarlos en otras ocasiones más o menos propicias (1919: 574-575).

Algunos grabados también se modificaban, cortando el taco de madera,

IMAGEN 2: pliego *Dos crímenes horrendos. Y gran desafío al raquíptico Daniel Meneses, por crítica*, del autor Javier Jerez



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Alamiro de Ávila, pliego 0298.

IMAGEN 3: pliego *Gran salteo en Casablanca y la mujer que mandó matar al marido en Valparaíso*, del autor Desiderio Parra [mar., 1899]



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Alamiro de Ávila, pliego 0234.

probablemente con el objetivo de relacionar texto e imagen de manera más directa. La imagen 4 ilustra la escena de una mujer yacente en el suelo observada por dos hombres; por la mesa y sombrero, se podría inferir que se trata de una escena de interior. En un pliego de la Colección Lenz (Col. Lenz), identificado con el código RL03-008⁶ (imagen 5) que se ilustra con este grabado, se relaciona con la poesía titulada “La niña violada i ahorcada por el padre”, en la que se narra lo siguiente:

Un padre peor que la hiena
o por venganza o por celo
ahorcó con un pañuelo
a su hija Filomena.

[...]

La niña tuvo un convite
en casa de un zapatero.

Al igual que en el ejemplo anterior, el oficio de zapatero al que se alude estaría representado por el delantal de uno de los hombres, que no sería el autor del crimen sino testigo, al igual que el otro hombre.

IMAGEN 4: Detalle del pliego *Monstruoso crimen*, del autor Rolak [jul., 1892]



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Lenz, volumen 3, pliego 8. Este mismo grabado fue utilizado en otros tres pliegos, pero

⁶ Rolak, *Monstruoso crimen*, Colección Lenz, volumen 3, pliego 8, Biblioteca Nacional de Chile.

modificado. En el pliego de la Colección Amunátegui (Col. Am.), número 635⁷ (imagen 6), la imagen aparece sin el hombre que estaba a la derecha, y se relaciona con la poesía titulada *Asesinato en Talca el querido mata a la chei*, en que se narra:

[...]
se vió pegado en la pieza
este letrero: ‘Se arrienda’
se armó luego la contienda
i se echó la puerta abajo
ésta cedió sin trabajo
i luego se pudo ver
muerta la infeliz mujer
cortado el cuello de un tajo.

[...]
el asesino bribon
es de oficio zapatero, [...]

Nuevamente un zapatero es protagonista, en este caso, el asesino; la figura del hombre que se dejó es precisamente el que está vestido con un delantal.

En los pliegos número 513⁸ de la colección Amunátegui (imagen 7) y RL03-0024⁹ (imagen 8) se ha utilizado solamente la figura de la mujer yacente del grabado para hacer referencia al hallazgo de un cuerpo más que al hecho criminal. En el primero de ellos se relaciona con la poesía titulada “La mujer muerta en el río a puñaladas”, que dice:

Una mujer se ha encontrado
el sábado en el canal
una mano criminal
con un puñal la ha ultimado.

En el segundo pliego, se relaciona con la poesía titulada “La señora asesinada en casa del jeneral Bustamante”, en que se narra:

⁷ D. Parra, *Asesinato en Talca. El querido mata a la chei*, Colección Amunátegui, 635, Universidad de Chile.

⁸ El Loro, *Salteo en el Blanqueado. Tres grandes crímenes*, Colección Amunátegui, 513, Universidad de Chile.

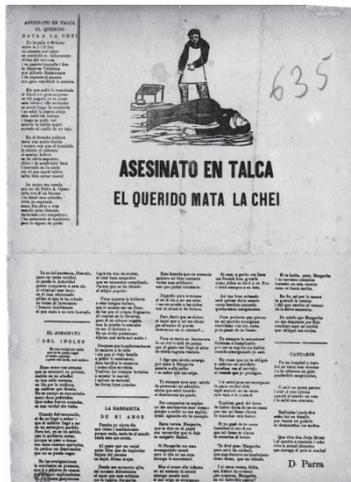
⁹ José Arroyo, *El Roto Chileno*, núm. 2, Colección Lenz, volumen 3, pliego 24, [may., 1894], Biblioteca Nacional de Chile.

IMAGEN 5: pliego *Monstruoso crimen*, del autor Rolak [jul. 1892]



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Lenz, volumen 3, pliego 8.

IMAGEN 6: pliego *Asesinato en Talca. El querido mata a la chei*, del autor D. Parra



Fuente: Universidad de Chile, Colección Amunátegui, pliego 635.

IMAGEN 7: pliego *Salteo en el Blanqueado. Tres grandes crímenes*, del autor El Loro



Fuente: Universidad de Chile, Colección Amunátegui, pliego 513.

[...]

La casa estaba cerrada
en poder de Cármen Vargas
i sin piedad que la valga
ésta ha sido asesinada;
un jóven sin saber nada
llegó el viérnes de Quillota
i dejó la aldaba rota
golpeando sin resultado;

[...]

Saltó el jóven la muralla
de la casa mas cercana
i el cadaver de la anciana
en el segundo patio halla; [...]

Ambos pliegos contienen, además, otras poesías que se relacionan con las otras imágenes que completan la composición general de las hojas. En el pliego 513 (Col. Am.), en “El horrible crimen del Baron”, se hace referencia al crimen y se señala que el asesino está preso:

El asesino Bastias
 en la cárcel se halla preso
 pagando su cruel delito
 por el terrible suceso.

[...]
 Inducido por los celos
 tomó un puñal con fiereza
 por el cuerpo i la cabeza
 le pegaba sin reselos [...];

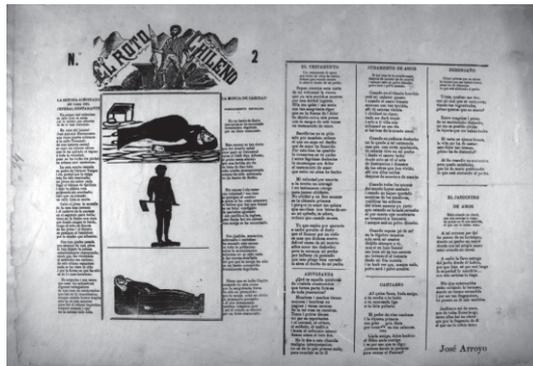
relacionándolo con los otros dos grabados, que muestran a un hombre forcejeando con una mujer y a un reo junto a un sacerdote (imagen 7). En el pliego RL03-0024, la poesía titulada “La monja de caridad horriblemente degollada”, que narra:

En un barrio de Berlín
 una monja se ha encontrado
 brutalmente degollada
 por un futre enamorado,

se relaciona con la imagen de una monja yacente –grabado inferior– y de la silueta de un hombre con un hacha –grabado del medio– (imagen 8).

Con respecto a las ilustraciones que acompañan poesías sobre fusilamientos, son más numerosos los casos en que una misma imagen se

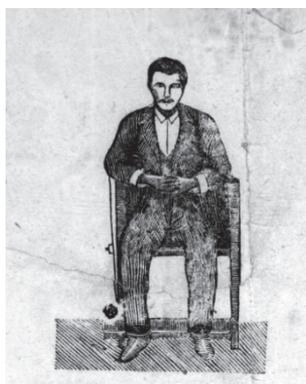
IMAGEN 8: pliego *El Roto Chileno*, núm. 2, del autor José Arroyo [may., 1894]



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Lenz, volumen 3, pliego 24.

utiliza en varios pliegos, debido a lo similar tanto de los hechos como de la narración de ellos. El principal atributo para ilustrar una noticia sobre fusilamiento o sobre condena a muerte es el reo, como el de la imagen 9, utilizado en cuatro pliegos: para anunciar la pena de muerte del reo Acuña, en los pliegos RL08-006¹⁰ y número 549¹¹ (Col. Am.), ambos del autor Juan de Dios Peralta; para narrar el crimen cometido por Miguel Jerónimo Triviño y su fusilamiento, en pliego número 447¹² (Col. Am.) del autor Nicasio García; y para referirse al fusilamiento de José Montecino, en pliego número 692¹³ (Col. Am.), anónimo.

IMAGEN 9: detalle del pliego sin título, del autor Juan de Dios Peralta



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Lenz, volumen 8, pliego 6.

También existen composiciones realizadas a partir de varios tacos de grabados, que toman atributos como el reo, el sacerdote y el pelotón para conformar una escena, como se puede ver en la imagen 10, compuesta a partir de por lo menos tres elementos –pelotón, silla-sacerdote y reo– que

¹⁰ Juan de Dios Peralta, sin título, Colección Lenz, volumen 8, pliego 6, Biblioteca Nacional de Chile.

¹¹ Juan de Dios Peralta, sin título, Colección Amunátegui, 549, Universidad de Chile.

¹² Nicasio García, *Miguel Jerónimo Triviño: su desgracia i su muerte*, Colección Amunátegui, 447, Universidad de Chile.

¹³ Sin autor, sin título, Colección Amunátegui, 692, Universidad de Chile.

se han usado en los pliegos RL03-27,¹⁴ AA0307¹⁵ y RL03-022.¹⁶

IMAGEN 10: detalle pliego sin título, del autor José Arroyo



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Lenz, volumen 3, pliego 27, [oct., 1894].

Esta representación formal arquetípica, relacionada con un tipo de hecho más que con un hecho específico, se podría asociar con la dimensión comunicativa de esta manifestación:

Esta ‘tendencia a la iconicidad’, a la esquematización de las representaciones al punto de reutilizar las estampas e incluso combinarlas entre sí para conformar nuevas escenas, da cuenta de la dimensión comunicativa de los grabados populares, donde la expresión formal pone el énfasis en el qué sucedió, genéricamente, por sobre el cómo sucedió. Por lo tanto, en ellas no se busca el naturalismo ni la exactitud de la representación, sino tan solo evocar de la manera más directa el hecho narrado en la poesía (Tapia, 2012: 87).

Es importante señalar que la lectura de textos e imágenes de los

¹⁴ José Arroyo, sin título, Colección Lenz, volumen 3, pliego 27, [oct., 1894], Biblioteca Nacional de Chile.

¹⁵ Felicitó Martínez (El Quillotano), sin título, Colección Alamiro de Ávila, pliego 307, [oct., 1894], Biblioteca Nacional de Chile.

¹⁶ Pepa Aravena, *Fusilamiento de los reos Cornejo, Fuentes, Paredes y Diaz*, Colección Lenz, volumen 3, pliego 22, [oct., 1895], Biblioteca Nacional de Chile.

pliegos no fue la única forma para su comprensión. La *visualidad* que adoptó la poesía popular en el contexto urbano sería solo una más de las formas de expresión y transmisión de esta manifestación. Según las descripciones de investigadores contemporáneos al desarrollo de la *Lira Popular*, no todos los poetas populares de la época publicaron sus poesías en pliegos u otros medios impresos, como folletos o periódicos, sino que algunos solamente las cantaban o recitaban en fondas o chinganas, como era la costumbre en las ciudades (Lenz, 1919: 523-524 y 576-578; Lizana, 1912: 8-9). Por otra parte, la poesía popular impresa en hojas sueltas podía completar su ciclo de difusión en la oralidad nuevamente ya que, en tanto producto desarrollado para su circulación en sectores con altos niveles de analfabetismo, su lectura, recitado o canto era necesario para su recepción. Se puede agregar, además, que parte importante de su divulgación consistía en su ofrecimiento a viva voz por los propios poetas o por niños suplementeros (Lenz, 1919: 523-524 y 569-570).

Una manifestación como la *Lira Popular* habría que entenderla, entonces, no solamente como un fenómeno visual sino como uno que, por sus condiciones de origen, todavía dependía, para su recepción, de las formas propias de transmisión de una cultura iletrada. El ámbito sociocultural en el cual se desarrolló la poesía popular impresa sería un espacio intermedio entre la oralidad y la *visualidad*, algo que se podría asimilar a lo que la investigadora Pilar Pedraza Martínez define como una *cultura emblemática*, entendida como “un fenómeno propio de todas las culturas tradicionales inmovilistas, en las que el conocimiento se propaga más por vía oral y de percepción inmediata que por medio de la palabra escrita sin apoyadura figurativa”. La autora toma la definición y teorización de *emblema* del historiador español José Antonio Maravall para dar cuenta tanto del contexto como de esta forma de transmisión de conocimiento en el ámbito específico del barroco: el emblema es una “forma híbrida plástico-literaria de carácter generalmente moralizante que, según Maravall, se inscribe en la polémica pedagógica de la época sobre el valor del conocimiento por vía visual o auditiva” (Pedraza Martínez, 1978: 181).

La forma en que una expresión como la *Lira Popular* llegó a convertirse en un eficaz medio de comunicación e información en y para una comunidad mayoritariamente iletrada se explicaría tanto por su conformación gráfica, en la que su significado vendría dado por la conjunción entre texto e imagen, como por su situación en una cultura a medio camino entre la

oralidad y la *visualidad*, que potenciaría, o necesitaría, esta estructura para su recepción.

Ahora bien, el acceder al mensaje o significado de una imagen también necesita cierto entrenamiento; es menos directo, y menos natural, que la oralidad. Implica una forma particular de pensamiento de una sociedad, tanto en la expresión como en el procesamiento de la información, lo que ya habíamos señalado que el autor McLuhan define como la primacía del sentido de la vista por sobre el del audio, producto de un proceso complejo y de largo plazo que se dio desde la invención del alfabeto fonético, primero, y luego con la tecnología de la imprenta (McLuhan, 1969: 35-40, 69-72, 84-87). La *visualidad* se habría desarrollado desde temprano en las ciudades, acostumbrando paulatinamente a sus habitantes a la lectura de imágenes, y en menor medida textos, algo que no habría ocurrido en el ámbito rural.

El uso de imágenes simbólicas habría sido una de las primeras formas en que la *visualidad* se desarrolló en las ciudades, como se desprende de esta descripción de una fiesta político-religiosa celebrada en Santiago de Chile en el siglo XVII:

En la tarde del domingo 28 de agosto del año mencionado de 1633, salió á Palacio una como á manera de procesión profana, compuesta de las autoridades y de lo más granado del vecindario, á cuya cabeza se levantaba un lienzo en forma de guión en que se veía pintada la Fama con sus atributos mitológicos, su gran clarín y sus alas correspondientes. [...] Iba por delante, como dijimos, la imájen de la Fama, con el clarín en una mano y con el índice de la derecha señalando y llamando la atención hacia una inscripción en letras gordas que combinada según las ingeniosas reglas de un Laberinto, decían, de arriba abajo y de derecha a izquierda: Patrón de Chile Solano (Carrizo, 1945: 155-156).

Las fiestas urbanas y procesiones eran ocasiones propicias para la exhibición de un gran aparataje arquitectónico –de carácter efímero– en que la *visualidad*, en la forma de figuras alegóricas o simbólicas, era una de las principales formas de comunicación de mensajes políticos y religiosos. Este tipo de actividades se realizaban con cierta frecuencia en España durante el siglo XVII, principalmente con ocasión del nombramiento de un rey o, más asiduamente, en la celebración de fiestas religiosas, lo que se ha relacionado con una cultura y sociedad barroca que gustaba de los artificios y efectos visuales (Maravall, 1975: 482-493, 498), manifestaciones que

se desarrollaron, también, en América en la época colonial. En Chile, la investigadora Isabel Cruz ha estudiado las diversas formas que adquirieron las celebraciones tanto religiosas como cívicas, destacando, en las últimas, la espectacularidad visual con que se demostraba el poder político de la metrópoli (Cruz, 1995: 241-295). La autora Pilar Pedraza Martínez señala que, si bien este tipo de manifestaciones se podrían considerar de difícil comprensión, eran perfectamente entendibles en el contexto de la época:

El hombre barroco vivía inmerso en una cultura impregnada de conceptismo y para el cual el símbolo, el jeroglífico, el emblema y la empresa eran cosas no sólo familiares y cotidianas, sino que ni siquiera comprendía desde un punto de vista que no fuera éste, el alegórico y simbólico, ciertos elementos culturales antiguos y buena parte de las Sagradas Escrituras (1978: 182-183).

Siendo consideradas manifestaciones eminentemente *barrocas*, las expresiones visuales que se desarrollaron en el ámbito de las ciudades en Chile podrían comprenderse a la luz de un contexto cultural habituado y propenso al uso de imágenes simbólicas y conceptuales.

Además de las manifestaciones visuales urbanas, otro ejemplo de uso de imágenes en el contexto colonial chileno es el juego de naipes y su posterior fabricación en el país, cuya existencia se ha datado en la segunda mitad del siglo XVI y su elaboración en la segunda mitad del XVII (Pereira, 1947: 197 y 199).

No obstante, fue en el siglo XIX que la producción de imágenes se desarrolló de manera más sistemática y pasó a ser parte de la vida cotidiana de las personas que vivían en las ciudades, con la introducción de la imprenta en 1811.¹⁷

Las imágenes se utilizaron en un comienzo para ilustrar los encabezados de las publicaciones, pero derivaron como contenido propiamente cuando se publicaron como caricaturas en el semanario *El Correo Literario* (1858; 1864-1865; 1867). En el primer número de esta publicación, del 18 de julio de 1858, sus redactores explicaron que las caricaturas representaban “cada una de ellas una idea” (1858: 12). En adelante, las estampas que

¹⁷ La imprenta se introdujo de manera oficial en Chile en 1811, en el gobierno de José Miguel Carrera, y en 1812 se publicó la *Aurora de Chile*, el primer periódico del país. Existen, no obstante, impresos chilenos que datan de fines del siglo XVIII realizados en imprentas particulares de las que se tienen pocas noticias. Ver “La imprenta en el siglo XIX” (Biblioteca Nacional de Chile (s. f.).

ilustraban periódicos, revistas y almanaques, entre otros, se fueron haciendo cada vez más comunes, especialmente en periódicos de tipo popular como *El Ferrocarrilito* (1880-1881), que se muestra en la imagen 11, o el sensacionalista *Los sucesos del día* (1892), lo que habría permitido conformar un público habituado a su uso y también un repertorio de imágenes para la *Lira Popular*.

Lira Popular, un medio gráfico emblemático

IMAGEN 11: portada del periódico *El Ferrocarrilito*, núm. 26, 1880



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile.

Las investigaciones que se han realizado sobre la *Lira Popular* han tendido a estudiar los textos y las imágenes por separado, limitando su comprensión como producto gráfico unitario o “total” (Ellena y Zamora, 2002: 49). Los primeros y más numerosos estudios se enfocaron en el aspecto literario –las poesías y sus productores, los poetas– y en el histórico o en su utilización como fuente; las imágenes y la conformación física de las hojas, en cambio, han sido objeto de pocas investigaciones, lo que también ha incidido en prestar poca atención a su lugar en el contexto de la imprenta y de los medios de comunicación de la época. Como señala el investigador Tomás Cornejo, “los pliegos denotan que sus creadores se relacionaron con una cultura y un mercado gráfico mayores. En este último participaban, además de pequeños talleres tipográficos donde se fabricaban generalmente los pliegos en cuestión, el Estado y empresarios de más o menos recursos” (2016: 183).

Por otra parte, se han instalado percepciones generales, como la extrema marginalidad de los poetas populares y de la forma de elaboración de las hojas de poesía, que se han mantenido como lugares comunes en las investigaciones y han dificultado su ponderación en el medio social.

Una mirada más atenta sobre los propios pliegos de poesía popular indica una estrecha relación entre la prensa periódica y la *Lira Popular*, que va desde el contenido de algunas noticias que los poetas leían en los diarios –constatado en las investigaciones realizadas con el objetivo de datar los pliegos, cuya metodología fue la comparación de las poesías con las noticias (Tapia, 2008 y 2010)– hasta la producción de las hojas en las mismas imprentas, como se puede desprender de este aviso del periódico *El Nuevo Ferrocarrilito*: “Ojo! Ojo! En esta imprenta se imprimen cintas para óleos, carteles i versos¹⁸ populares, todo a precio mas barato que en cuálquiera otro establecimiento” (1893: 4). La imprenta en cuestión era la de *La Justicia*, la que se suma a otras como la *Ercilla*, *Cervantes* y *Albi6n*, todas con una participaci6n importante en la publicaci6n de prensa peri6dica e incluso libros. Lo interesante de esta relaci6n es que, adem6s, se habr6a producido una especie de intercambio de estampas, por lo menos en tres formas: 1. utilizaci6n o apropiaci6n de los clich6s que se usaban en las imprentas, de probable origen extranjero (comparar im6genes 12 y 13); 2. re-creaci6n de las im6genes provenientes de estampas de producci6n local, realizando una copia m6s o menos fiel para la ilustraci6n de una poes6a popular (comparar im6genes 14 y 15); y 3. creaci6n de un corpus de im6genes realizado espec6ficamente para la ilustraci6n de las poes6as populares de los pliegos, los denominados “grabados populares”, hechos en madera (im6genes 1, 4, 9 y 10).

Las estampas realizadas a partir de la re-creaci6n y de la creaci6n tienen un car6cter m6s narrativo que los clich6s, tienden a contar el relato de una historia que hace referencia al contenido de una poes6a. Es importante volver a se6alar, y destacar, que algunas de estas estampas no se utilizaron exclusivamente para ilustrar una sola poes6a, ya que se repiten en diferentes hojas. Se podr6a considerar que, en un primer momento, al confeccionar el grabado en madera, se realizaba exclusivamente de acuerdo con el contenido de una poes6a y despu6s se podr6a utilizar de nuevo si la

¹⁸ Los poetas populares denominan “verso” a la composici6n completa compuesta por una cuarteta y cinco d6cimas.

IMAGEN 12: portada de revista *La Familia*, núm. 3, 1890



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile.

IMAGEN 13: pliego *Crimen en San Felipe. El teniente que asesinó al Sr. Ríos en la Alameda*, de la autora Rosa Araneda [mar., 1895]



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Lenz, volumen 5, pliego 29.

IMAGEN 14: ilustración en páginas centrales de la publicación
El Tinterillo, núm. 63, 1901



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile.

IMAGEN 15: pliego la *Lira Popular*, núm. 32, del autor Juan B. Peralta
[sep., 1901]



Fuente: Biblioteca Nacional, Colección Alamiro de Ávila, pliego 164.

historia relatada era parecida; o, como ya se ejemplificó, se podía modificar el grabado a conveniencia. En este sentido, la referencialidad de la imagen con respecto a la poesía pasaría a un segundo plano, tomando relevancia un carácter simbólico de la ilustración.

Como medio de comunicación e información de la época, las hojas de poesía popular tendrían un carácter abierto en su lectura, dado que en un primer momento de recepción se daría un proceso de interpretación de imágenes que se determinaba, o desambiguaba, solamente al acceder al texto escrito, ya sea en la lectura individual o colectiva. Esta forma de recepción o de lectura habría funcionado con la fórmula antes vista de título + imagen + texto en cuanto a la imagen, especialmente a los grabados populares.

Esta estructura se consolidó en la última década del siglo XIX y permitió conformar en su conjunto una manifestación con características propias y particulares con respecto a otras publicaciones, a pesar de ser realizadas por muchos poetas. Una manifestación emblemática, en el sentido de ser representativa de una parte específica de la población y que logró con ella participación dentro de un contexto sociocultural que, de manera general, los silenciaba y reprimía.

Permitió, también, la difusión a través de un medio gráfico de los contenidos literarios que por siglos se habían creado y transmitido a través de la oralidad, posibilitando su disfrute por los habitantes de las ciudades fuera del circuito restringido de chinganas, fondas y fiestas familiares, y el registro hasta nuestros días de las poesías en boga en esa época. Esta recepción habría sido facilitada, en el ámbito urbano, por una creciente tendencia a la *visualidad* en las formas de pensamiento y comunicación, según lo expuesto por los autores García Mahiques (2011: 66) y McLuhan (1969: 69-72, 84-87, 136-138), aun cuando esto no significaba necesariamente la existencia de una población mayoritariamente alfabetizada y no desconociendo que los pliegos de poesía popular circularon, además, por pueblos pequeños y en sectores campesinos.

A fines del siglo XIX, en contextos de altos niveles de analfabetismo que llegaban al 70% (Malacchini, 2015: 50), para una persona que no supiera leer bastaría con ver la ilustración del pliego para inferir el contenido de una o más poesías, pero solo podría acceder al mensaje o significado completo de una composición con la lectura, recitado o canto de ella realizado por otra persona. Existiría, por decirlo de alguna manera, una relación horizontal entre texto e imagen, no habría jerarquía de una

expresión por sobre otra.

En las primeras décadas del siglo xx, las hojas de poesía popular perderían paulatinamente sus características particulares para ir adoptando otras que las asemejarían cada vez más a los periódicos de la época. La inclusión de títulos como *La Voz del Pueblo* (1917-1920) o la *Lira Chilena* (1938)¹⁹ –que reemplazaron los titulares con las noticias destacadas– y de fotograbados afectaría su forma de recepción, ya que de esta manera ninguna de estas dos dimensiones comunicativas haría referencia a un contenido fácilmente interpretable por una población semialfabetizada: los grandes títulos genéricos no enfatizan en un contenido en específico y los fotograbados no tienen el carácter narrativo de los grabados populares, sino más bien de registro. Esto si consideramos que su público objetivo seguían siendo las personas, en su mayoría analfabetas, que habitaban los sectores marginales de las ciudades; pero si atendemos a la creciente alfabetización de la población se podría inferir que los cambios que se dieron en las hojas de poesía popular fueron, tal vez, producto del propio cambio en sus consumidores y en su contexto. La importancia de la imagen para comunicar la información, la relación horizontal que tendría con el texto, se iría perdiendo, o no sería tan importante, en un público receptor letrado, ya que no sería necesaria o imprescindible para indicar el posible contenido de una poesía, se podría acceder a él simplemente con su lectura. La eficacia de la *Lira Popular* como medio de información, por lo tanto, tenía sentido en un contexto social en que la *cultura emblemática* era predominante, en el que el mensaje directo e inmediato de la oralidad y la imagen era, todavía, más importante o más efectivo que al que se accede por el texto solamente.

Referencias

Ávila Martel, Alamiro de (1973), *Los grabados populares chilenos*, Santiago, Universitaria.

Biblioteca Nacional de Chile (s. f.), “La imprenta en el siglo xix”, disponible en: <https://goo.gl/Dx2zGz>, consulta: enero de 2018.

Carrizo, Juan Alfonso (1945), *Antecedentes hispano-medievales de la poesía*

¹⁹ En ambos casos, los pliegos titulados *La Voz del Pueblo* y *Lira Chilena*, corresponden a las fechas de los documentos datados de la Colección Lenz.

tradicional argentina, Buenos Aires, Estudios Hispánicos.

Cornejo, Tomás (2016), “Notas para comprender las imágenes de la Lira Popular”, *Aisthesis*, núm. 59.

Cruz O., Isabel (1995), *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago, Universidad Católica de Chile.

Ellena, Emilio y Alberto Zamora (2002), “Sobre el grabado popular chileno”, *Alas y raíces*, núm. 4.

García Mahiques, Rafael (2011), “Imagen conceptual e imagen narrativa”, en: Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López (coords.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto* [Alcalá de Henares], Sociedad Española de Emblemática; Pamplona, Universidad de Navarra.

Lenz, Rodolfo (1919), “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al Folklore Chileno” [1894], *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 143.

Lizana, Desiderio (1912), *Cómo se canta la poesía popular*, Santiago, Sociedad Chilena de Historia y Geografía.

Malacchini, Simoné (2015), *Lira Popular. Identidad gráfica de un medio impreso chileno*, Santiago, Ocho Libros.

Maravall, José Antonio (1975), *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.

McLuhan, Marshall (1969), *La galaxia Gutenberg. Génesis del “homo typographicus”*, trad. Juan Novella, Madrid, Aguilar.

Muñoz, Diego (comp.) (1968): *Lira Popular. Una joya bibliográfica que revela la supervivencia de la juglaría medieval en Chile, país donde los poetas populares cantan a lo divino y a lo humano en hojas impresas que llevan graciosas ilustraciones de grabadores anónimos. Selección de 15 reproducciones facsimilares con un ensayo del autor y un proemio de Pablo Neruda*, Munich, F. Bruckmann KG.

Navarrete, Micaela (1992), *Liras populares. Algo de nuestra historia en la poesía popular*, Santiago, Banco del Estado de Chile.

_____ (1999), *La Lira Popular. Poesía popular impresa del siglo XIX*, Santiago, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.

Pedraza Martínez, Pilar (1978), “Breves notas sobre la cultura emblemática barroca”, *SAITABI, Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, núm. 28, disponible en: <https://goo.gl/HbuVxo>, consulta: noviembre de 2015.

Pereira S., Eugenio (1947), *Juegos y alegrías coloniales en Chile*, Santiago, Zig-Zag.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, disponible en: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>, consulta: noviembre de 2015.

Subercaseaux, Bernardo (2011), *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, vol. 1, Santiago, Universitaria.

Tapia, Carolina (2008), *Datación de las Liras Populares de la Colección Lenz* [CD-ROM] [Santiago de Chile] Consejo de la Cultura y las Artes.

_____ (2010), *Datación de las Liras Populares de la Colección Alamiro de Ávila* [CD-ROM] [Santiago de Chile], Consejo de la Cultura y las Artes.

_____ (2012), “Grabado popular: ¿antecedente o referente en la historia del grabado en Chile?”, *Mapocho*, núm. 72.

Uribe Echevarría, Juan (1974), *Flor de canto a lo humano*, Santiago, Gabriela Mistral.

Periódicos

El Correo Literario (1858-1867), Santiago, Imprenta del Conservador.

El Nuevo Ferrocarrilito (1893), Santiago, s. i.

