

V
Producción, Circulación
y Consumo Cultural

A raíz de la modernización y del nuevo escenario socio-económico que emergió en el país (cuestión que examinamos en detalle en los capítulos segundo y tercero), se produjeron cambios importantes en la producción, circulación y consumo de bienes artísticos. El panorama de la cultura nacional varió completamente con respecto a lo que había sido hasta la Guerra del Pacífico. En efecto, desde la Independencia hasta la década del 80, este panorama estuvo fuertemente signado por una constelación ilustrada de élite¹, por una cultura que si bien no fue homogénea, fue sí altamente selectiva, y estuvo en la práctica, en términos de visibilidad y usufructo social, restringida a la aristocracia y al "vecindario decente".

Las transformaciones de la cultura nacional que se advierten a fines de siglo son las siguientes:

¹ Véase Bernardo Subercaseaux *Cultura y Sociedad liberal en el siglo XIX. Lastarria, ideología y literatura*, Stgo. 1981.

- Ampliación, diversificación, segmentación y especialización del mercado cultural.

- Inicio de una constelación cultural de tipo moderno, con circuitos culturales-paralelos, de élite, de masas y popular.

- Proyección en la cultura nacional de las tensiones desencadenadas por la modernización, y por las necesidades y dificultades de la integración social (entre capas medias y altas, campo y ciudad, lo nacional y lo internacional lo nuevo y lo tradicional).

Fue, por cierto, un proceso de cambios paulatinos, que se expresó, sin embargo, a nuestro juicio, en toda su magnitud, sólo en la última década del siglo XIX. Vale la pena, entonces, detenernos en cada uno de estos aspectos y examinarlos en relación al periodo mencionado.

1. AMPLIACION Y DIVERSIFICACION DEL MERCADO CULTURAL

a) Teatro lírico, dramático, musical y de variedades

La ópera, el teatro, la zarzuela, el género chico e incluso los circos y espectáculos vivieron a fines de

siglo un momento de gran actividad y de ampliación de públicos.

Alta cultura y distinción social

La ópera fue la expresión más selecta del circuito de arte culto y de la sociabilidad de élite, y como tal tuvo un público orgánico compuesto por las familias de la aristocracia y de la plutocracia. Como consecuencia de la guerra civil, en 1890 y 1891 no hubo género lírico, pero ya en 1892 la temporada oficial se reinició con la presentación de 38 óperas (80 funciones) a cargo de la empresa Padovani ². Por lo general las temporadas se realizaban en el segundo semestre de cada año, y tenían lugar en el Teatro Municipal (con capacidad para 2000 personas) de Santiago, y Victoria (1600 personas) de Valparaíso. El municipio entregaba el teatro en concesión a una empresa especializada, junto con una no despreciable subvención; la empresa favorecida garantizaba, a cambio, la realización de una temporada de calidad para lo cual recurría a compañías extranjeras, fundamentalmente italianas.

Entre 1892 y 1900, más de una veintena de compañías líricas extranjeras vinieron a Chile, algunas de ellas de categoría internacional. Se montaron autores difíciles como Wagner (1893-95), e incluso se estrenó — con apoyo del Estado— una ópera nacional: *La florista de Lugarno* (1895), de

² Salvador A. Ribera y Luis A. Aguila *La ópera*, Stgo. 1895.

Eleodoro Ortiz de Zárate. También se imprimieron como libro, en versión española, los argumentos de *La africana*, *Lucía de Lamermoor*, *Aida*, *Carmen*, *El barbero de Sevilla*, *I Pagliaci*, *El trovador*, *Otello*, *Hernani*, *Fausto* y otras. Toda esta actividad en torno a la ópera se promovía y financiaba con la venta de abonos. El Municipal, por ejemplo, que casi siempre estaba lleno, tenía cupo para 612 palcos, 482 plateas, 280 anfiteatros y 600 galerías. El derecho a llave de los palcos se remataba, alcanzando en ocasiones precios que superaban el valor de una casa³. Los abonos para platea y lunetas, e incluso las galerías, también se vendían a precios altos, condicionando así la exclusividad social del público. El producto de las ventas y la posibilidad de que las giras incluyeran a Buenos Aires y otras capitales de América Latina, permitieron a las empresas auspiciar la venida de maestros, cantantes y músicos europeos de cierto renombre, y también la realización de temporadas con estrenos.

El acceso selectivo al género lírico estuvo determinado, sin embargo, más que por el alto costo de las entradas, por el carácter de evento social de élite que tenían las funciones. Quienes concurrían al Municipal se regían por la más estricta etiqueta. Hasta las puertas del templo del "bel canto" llegaban familias completas en carruajes o coches de posta con escudos de plata. El ingreso al hall cen-

³ Véase detalles de temporadas, lista de abonados e ingresos de empresas en Salvador A. Ribera y Luis A. Aguila op.cit.; Roberto Hernández C. *Los primeros teatros de Valparaíso 1810-1900*, Stgo. 1928 y Mario Cánepa Guzmán *La ópera en Chile*, Stgo. 1976.

tral era un desfile de smokings, vestidos de terciopelo, colas de fracs relucientes, sombreros a la última moda y pecheras blancas clavadas con perlas. Según la revista *La escena* (6-X-1893), el Municipal fue el teatro “del *gran monde*, de la *high life* y de la *jeunesse dorée*”: un espacio donde se exhibía la pertenencia social. Para el imaginario colectivo el Municipal fue el corazón de la sociabilidad de la época, un lugar donde todo podía ocurrir, desde el amor a primera vista hasta el negocio bursátil, desde el crimen pasional hasta el suicidio romántico⁴.

La temporada de ópera ofrecía la oportunidad para compartir el modo de ser aristocrático y exhibir la vestimenta y los ademanes de la distinción social. El Municipal fue, en este sentido, un verdadero teatro dentro del teatro: los primeros actores ocupaban los palcos, los actores secundarios se desplazaban por la platea, entrando con retraso o retirándose antes de tiempo para hacerse notar. Un cronista de 1900, refiriéndose a las “malas costumbres del Municipal” habla de damas con “sombrosos-biombos” y “sombrosos-abanicos” y señala el caso de una señora “que portaba en su cabeza una verdadera muralla divisoria, que apenas permitía escuchar las notas de *Manon*, que se estrellaban con las cintas, plumas, papagallos embalsamados, guindas, cerezas y claveles de su sombrero”, además de unos “pastos que después de describir varios ángulos llegaban a los tímpanos de

⁴ Eugenio Pereira Salas *Historia de la música en Chile*, Stgo. 1957.

un paciente caballero" ubicado en la butaca inmediatamente continua⁵.

También hubo ópera en provincias. En Valparaíso las temporadas fueron similares a las de Santiago. Además de ser un lugar de gran actividad comercial, Valparaíso fue el puerto de entrada de todas las empresas y compañías líricas extranjeras. Ocasionalmente hubo operetas y óperas en Concepción, donde uno de los dos teatros existentes era a la sazón el único con luz eléctrica que había en el país. Algunas compañías llegaron hasta Iquique, ciudad que en 1895 tenía más de 30.000 habitantes, y un teatro Municipal que rivalizaba en elegancia con el de Santiago, y donde en los entreactos también los jóvenes fumaban con los guantes puestos o caminaban haciendo sonar la contera de plata del bastón.

Las compañías que llegaban a provincias no siempre eran de calidad. Una crítica publicada en *El Oasis* de Iquique (Nº57, marzo de 1896) refiriéndose a la visita de una compañía itinerante italiana, decía: "como barítono, el señor Barnini, tiene a veces algunos momentos felices de cantante y de actor; más son tan cortos y fugaces que casi pasan desapercibidos. Además, confunde lastimosamente lo cómico con lo grotesco, pues si a un actor le es permitido un gesto intencionado... nunca debe caer en el ridículo del *clown*, convirtiendo la escena en picadero de circo". Luego, refiriéndose a la señorita

⁵ "Costumbres cursis y mala educación en el Municipal", Stgo. 1900, reproducido parcialmente por Mario Cánepa Guzmán, op. cit.

Padovani, la llama “enclenque pajarillo venido al mundo de la escena lírica antes de haber aprendido a piar”; respecto a los coros, dice del femenino, que “debería cantar como las monjas, ocultas, para no exhibir sus fisonomías”, y del masculino que “no guarda armonía ni tiene preparación suficiente para expedirse con el ardor con que lo hace”. Este tipo de críticas muestra que incluso en provincias, se fue conformado una audiencia de conocedores especializados del género lírico, y un mercado del “bel canto” promovido y protegido por la élite.

El teatro y el circuito mercantil de alta cultura

La actividad teatral — aún cuando fue menos exclusiva que la ópera— también formó parte de un *circuito mercantil de alta cultura*. Santiago y Valparaíso se encuentran a fines de siglo entre las plazas de un mercado teatral latinoamericano que tuvo su centro en Buenos Aires. Desde allí circulan compañías dramáticas europeas, sobre todo españolas e italianas, que al igual que las compañías líricas y de zarzuelas se desplazan por las principales ciudades del continente⁶. A menudo los actores de estas compañías itinerantes se quedaban en los países que recorrían, instalándose a la cabeza de compañías estables o convertidos en prósperos empresarios artísticos.

Las compañías dramáticas extranjeras monta-

⁶ Giselle Munizaga *Historia del teatro en Chile*, Borrador mimeografiado, Stgo. 1987.

ban casi exclusivamente obras europeas: clásicas, románticas o realistas. Las empresas italianas se inclinaban por piezas de Shakespeare, Alejandro Dumas y Víctor Sardou, mientras que en el repertorio de las compañías españolas — las de mayor actividad en la época — predominaban sin contrapeso las obras peninsulares. Cada año, dos o tres de estas compañías visitaban el país. A fines de 1897, proveniente de Mendoza, vino, por ejemplo, la compañía española de Mariano Galé. Aprovechando la temporada de verano, Galé montó en Valparaíso un total de 32 obras: 6 de José Echegaray, 3 de Benito Pérez Galdos, 3 de Leopoldo Cano, 2 de Miguel Echegaray, 2 de Tamayo y Baus, 2 de Vital Aza, 2 de José Feliú y Codina y 1 de Joaquín Dicenta, Francisco Campodrón, Emilio Mario, Ángel Guimera, Nicolás Granada, Eugenio Sellés, Juan Grimaldi, Luis Olona, García Vao, López de Ayala. Además el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y sólo una pieza de autor no iberoamericano: *La cabaña del Tío Tom*. Llama la atención que estas 32 obras diferentes hayan sido presentadas por un mismo elenco en el teatro Victoria de Valparaíso, en un lapso que va desde enero de 1898 hasta el 27 de febrero de ese mismo año, vale decir en poco más de un mes y medio.⁷

¿Cómo pudieron los actores memorizar tal cantidad y variedad de argumentos? ¿Cómo solu-

⁷ Roberto Hernández C. op. cit. En la última función de la Compañía de Mariano Galé estuvieron presentes el presidente Federico Errázuriz y varios de sus ministros.

cionó la compañía los cambios de escenario y de vestuario, considerando que algunas de estas piezas transcurrían en épocas e incluso en siglos diferentes? Para responder a estas preguntas es necesario adentrarse en el modo en que se hacía teatro en la época. Durante esos años circulaban algunas revistas especializadas como *La escena* (Valparaíso, 1892), *El programa, publicación teatral diaria* (Valparaíso, 1892-3), *El entreacto* (Santiago, 1893-4) y *El figaro* (Santiago, 1900). Dichas revistas son ilustrativas de la gran actividad que alcanzó el circuito mercantil de teatro en la última década, tanto el de alta cultura con público de élite y obras dramáticas europeas, como el que tenía un público de sectores medios y populares (zarzuelas y género chico). En la revista *La escena* se daba cuenta detallada de los estrenos de Santiago y Valparaíso, pero también de ciudades como Curicó, Concepción y San Felipe. Esta revista fue además una especie de agencia de servicios en el campo teatral: ofrecía actores, vestuarios, decorados, figurines, “servidores de escena”, construcción de tabladros, pintura, música, orquesta y “maestros”. Servicios que — en términos económicos y de repertorio — resultaban muy útiles para las compañías itinerantes, pues les permitía viajar a cada país con un núcleo pequeños de “divos” y el resto lo subcontrataban.

La intensa actividad del teatro comercial para el consumo de élite se caracterizó, sin embargo, por cierta precariedad en el modo de hacer teatro. La

actuación —siguiendo una línea hispánica— era fundamentalmente de tipo declamatoria, y por ende muchas veces no se daban las obras completas sino que se escogían sólo los parlamentos más relevantes. Importaba más el lucimiento histriónico del divo en complicidad con el público, que la fidelidad a la creación del dramaturgo⁸. Con respecto a la escenografía, como señala un cronista de entonces: siempre se usaban las mismas sillas para los artistas “ya sea en salas regias o pobres; siempre las mismas desnudas consolas con el eterno reloj de papel de estraza; siempre la misma legendaria alfombra. Teatros hubo en Santiago y Valparaíso donde con solo dos juegos de muebles, se representaban obras de todas las épocas y de todos los caracteres”⁹.

Las compañías también solían contratar “servidores de escena” para dividir los cuadros o actos. Estos personajes, que cumplían funciones de telón o comodín se comportaban a veces como verdaderos “payasos”, generando un clima con-

⁸ *Algo sobre teatro nacional*, Stgo. 1889, folleto anónimo, publicado originalmente en *La época*, 1899. “Censurable en extremo es la costumbre que tienen algunos sectores de agradecer con sonrisas y saludos las manifestaciones y aplausos de los espectadores, interrumpiendo en medio de la acción todo el efecto dramático”. Deberían acabarse “los gritos desaforados, los gestos e hipos trágicos”: el teatro “debería mostrar escenas de la vida doméstica, de la vida real, ya cómicas ya domésticas, y no que media docena de locos furiosos nos aturdan con sus declamaciones”. Imposible no pensar, en términos contemporáneos, en el estilo de actuación predominante en el teatro de José Vilar.

⁹ *Algo sobre teatro nacional*, op. cit.

trario al del drama que se estaba representando. En el contexto de estas modalidades precarias de hacer teatro se explican las 32 obras de la compañía de Mariano Galé, o aquellas tandas de zarzuela en las que una misma compañía presentaba, en un sólo día y de modo continuado, dos, tres y hasta cuatro obras distintas. De allí también que en esa época se empieza a perfilar una contradicción entre la lógica comercial de un circuito que buscaba mercado y ganancias, y la lógica del desarrollo cultural nacional exigida por los intelectuales de la vertiente ilustrada. Cabe señalar que la única obra chilena incorporada al repertorio de las compañías extranjeras que alimentaron este circuito de alta cultura, fue *El tribunal de honor*, drama de corte romántico, teatralmente bien construido y escrito por Daniel Caldera en 1877. La situación descrita explica la aparición en la época de opiniones que criticaban las formas de hacer teatro en uso, y que abogaban por un teatro didáctico y moral para el pueblo, o por un teatro nacional que con el amparo del Estado, llevase a escena obras que expresaran la realidad del país y que fuesen al mismo tiempo representadas por actores nacionales¹⁰.

¹⁰ *Algo sobre teatro nacional* op. cit. "Esta equivocado" *La regeneración*, 1 de mayo, Stgo. 1893. Carlos Antoniello *El socialismo en el teatro*, Stgo. 1894, folleto en que se propone que frente a la insaciable sed de lucro de algunos actores de primer plano, se fomente una empresa colectiva: una especie de cooperativa teatral con porcentajes compartidos y con un fondo social para viajes. *Certamen dramático abierto por el Centro Cristiano*, Stgo. 1896; Nicolás Anrique "Ensayo de una bibliografía dramática chilena", *Anales U. de Chile*, Tomo CIV, Stgo. 1899.

Circuito de teatro independiente, semi profesional y aficionado

Hubo, sin embargo, otros circuitos que tuvieron una mayor presencia de creación nacional. Uno de ellos fue el que se desarrolló al amparo de los propios creadores o de grupos y organizaciones políticas, sociales y religiosas. Pensamos en el juguete-cómico *Moro viejo*¹¹ (1892), en *Un drama sin desenlace* (1895), obra sobre la guerra civil de 1891, y en la pieza patriótica *El cabo Ponce* (1898), todas de Juan Rafael Allende. También en el drama-testimonio *Sara Bell* (1896) y en el juguete-cómico *El roto en las elecciones* (1897), ambas de Carlos 2ºdo Lathrop. Todas estas obras se dieron en el teatro Romea de Santiago, sala que perteneció al propio Juan Rafael Allende. Además de periodista, dramaturgo, poeta popular y miembro del partido demócrata, Juan Rafael Allende (1848-1909) fue actor y empresario teatral, e hizo giras por el país en las que actuaba con toda su familia. Allende fue el motor de una especie de *teatro independiente, semi profesional*, que orientaba su actividad no por razones de mercado sino más bien por *razones de índole político-cultural y social*.

Hubo también — como decíamos— un teatro de carácter didáctico-moral o costumbrista, que fue apoyado por asociaciones religiosas, políticas y

¹¹ Pieza teatral breve y ligera, pueden haber juguetes líricos, dramáticos o cómicos. Los sainetes, los juguetes y las revistas fueron en Chile las formas más socorridas del género chico.

sociales. Un teatro que se presentaba esporádicamente en conmemoraciones, veladas bufas o de beneficencia, en casas de huérfanos, asilos, compañías de bomberos, escuelas, colegios y asociaciones obreras o de artesanos, casi siempre en espacios vinculados a las propias organizaciones patrocinantes, y sólo ocasionalmente en teatros populares como *La Unión social* o *La filarmónica de obreros*, ambos de Santiago¹². Las obras que alimentaban estas actividades cívicas o de diversión, consistían en diálogos declamados, viñetas rudimentariamente actuadas o juguetes cómicos y sainetes de un sólo acto¹³. Producido casi siempre por aficionados, este teatro formó parte —junto con el teatro semi profesional independiente— de la escasa oferta cultural no comercial, destinada a las capas medias y populares urbanas.

¹² En 1892 funcionaban en Santiago sólo dos teatros: el Municipal y el Politeama. En 1895 funcionaban 10: Municipal, Politeama, La Unión Central, Santa Lucía (al aire libre), Erasmo Escala, Nacional, Filarmónica de Obreros, Romea, Santiago, La Unión Social; véase Salvador A. Ribera y Luis A. Aguila, op. cit.

¹³ Por ejemplo *Hogar y Patria* del Presbítero Juan R. Salas (Patrocinio San José, agosto 1890); *Aplicación y pereza* (diálogo en verso, declamado en la casa de la Providencia en Santiago y Limache, 1891); *Luz y sombra* de Clemente Barahona V. (diálogo en verso sobre las supersticiones de la ignorancia y las ventajas de la instrucción, representado el 15 de enero de 1893 en Escuela Pública Mixta de Santiago); *El flojo y el aplicado* (juguete dramático representado en la escuela Sarmiento de Valparaíso, 1894); *El Nitro-ozona* (juguete cómico escrito por un capitán de una compañía de bomberos de Curicó, alrededor de 1890 y representando varias veces durante la década). Todas estas obritas fueron publicadas, lo que lleva a suponer la existencia de muchísimas más que sólo fueron representadas o declamadas.

Circuito cultural de masas

A fin de siglo se empieza a conformar, por último, un *circuito cultural de masas*, al que el teatro y el espectáculo hicieron un importante aporte. Entendemos por cultura de masas aquella que se orienta hacia un público lo más amplio posible y que es sensible, en consecuencia, a las demandas y al mercado. En la época ello implicaba un teatro que entregase ciertos contenidos nacionalistas (recuérdese los problemas limítrofes con argentina y la nostalgia culturalista de los intelectuales mesocráticos). Obras placenteras y fácilmente digeribles (o consumibles) para los sectores medios y populares: un teatro o espectáculo cuyo propósito fuese, en definitiva, la gratificación inmediata o simplemente la diversión del espectador.

Uno de los ejemplos más destacados de este circuito masivo fue *Don Lucas Gómez, o sea el huaso en Santiago*, de Mateo Martínez Quevedo. Se trata de un juguete cómico en dos actos y en prosa, cuyo autor lo escribió en 1885, basándose en un relato costumbrista de Daniel Riquelme. El tema de la obra es la visita de Don Lucas, desde Curepto, a la casa de su hermano, don Genaro, en Santiago. Es una obra que presenta de modo festivo, con humor y música, las peripecias de un huaso que visita a sus familiares de la capital. El conflicto se produce porque los parientes desean esconder los orígenes campesinos de Don Lucas y transformarlo en "futre". La obra concluye con música y con una zamacueca que se baila en el escenario.

Aunque escrito en 1885, este juguete-cómico alcanzó éxito masivo sólo en la década del 90, período en que fue editado en varias oportunidades como libro. La portadilla de una edición de 1896, ilustra bien lo que fue este incipiente circuito de masas, y documenta además uno de los primeros éxitos comerciales del teatro chileno:

DON LUCAS GOMEZ

O SEA

EL HUASO EN SANTIAGO

JUGUETE COMICO EN DOS ACTOS Y EN PROSA

POR

MATEO MARTINEZ GUEVEDO

ESTRENADO CON EL MAS BRILLANTE EXITO

EN EL TEATRO MUNICIPAL DE CURICO

EL 14 DE JULIO DE 1885 EN EL SIGLO XIX

CUYA FUNCION FUE DEDICADA A LA COLONIA
FRANCESA.

Representado después por muchas noches seguidas en los teatros Politeama y Santa Lucía de Santiago, Odeón, Nacional y de la Victoria en Valparaíso, Vina del mar, Limache, Quillota, San Felipe, Buin, Rengo, San Fernando, Curicó, Molina, Concepción y Coronel, donde le cupo el honor de estrenarse con él.

ESTE CUADRO DRAMATICO LITERARIO

ha sido llevado también a

Valdivia, Coquimbo, La Serena, Antofagasta, Iquique y Buenos Aires.

Finalmente, no ha quedado teatro de Chile y además muchos del extranjero, donde este Juguete no haya sido puesto en escena, proporcionando a los empresarios *teatrales pingües entradas en las 200 y tantas representaciones que hasta la actualidad lleva*, siendo ellas la causa de haberse en poco tiempo agotado los 30,000 *ejemplares de las cuatro primeras ediciones.*

Además de la generosa acogida que se le ha dispensado en todas partes, las diversas sociedades de Chile, Colegios públicos y particulares, en sus actos más solemnes lo han elegido para sus fiestas conmemorativas.

Las capas medias y populares que emergieron en el proceso de modernización de la sociedad chilena, fueron conformando — como señalábamos — un nuevo público para la producción cultural. Así lo entendió José Lietti, un empresario artístico y autor extranjero avecindado en Chile, que escribió la obra *Manuel Rodríguez*. Este “drama histórico y popular” fue escrito especialmente para la compañía del Circo Wallace, que lo estrenó con gran éxito en el Circo Océano, en mayo de 1896¹⁴. Más que teatro en sentido tradicional, la obra fue una especie de espectáculo patriótico, con desplazamientos de pueblo y de soldados españoles, en que aquí y allá se daban “Vivas a Chile”. Concluía con el himno nacional cantado de pie por toda la compañía y con la participación activa de los (felices) espectadores.

En el prólogo a la edición de esta obra, el autor dice lo siguiente: “hace seis meses me propuse escribir un drama para el Circo Wallace, necesitaba de un personaje simpático para el protagonista de mi obra, ningúno más a propósito que el ilustre Padre de la Patria, el inmortal general de los húsares de la muerte, la empresa era para mí difícil pues como forastero necesitaba datos que ignoraba... El drama se representó con el nombre de

¹⁴ El matrimonio Wallace, sus parientes e hijos tuvieron los roles protagónicos: J. Hall hizo de Manuel Rodríguez, A. Wallace de O'Higgins, la Srta. Wallace de Clementina, la Sra. Wallace de “La Libertad” y José Lietti, el autor, de Coronel San Bruno. Es muy probable que algunos de los actores no dominaran por completo el español.

Manuel Rodríguez, alcanzando un éxito que no merece en Santiago, Valparaíso y el norte de la república. En Iquique se representó veinte y cinco veces despertando cada noche gran entusiasmo". Con estas palabras José Lietti, reconocía la existencia de una demanda y un circuito cultural previos a la obra, a partir de los cuales la misma fue generada. Son los primeros ejemplos de un modo de producción que hoy día caracteriza al ámbito de la cultura de masas.

En Santiago, en la última década, hubo tres circos importantes: el Quiroz, el Olímpico y el Océano. En ellos, además de temporadas circenses, se presentaban, ocasionalmente, obras de teatro con características de espectáculo. A su vez algunas salas de teatro solían presentar variedades o números especiales de índole circense. En 1897, por ejemplo, el teatro Nacional de Valparaíso, anunciaba a Mr. Dickinson, un hombre-pep, que permanecía en el agua casi cuatro minutos. También era relativamente frecuente ver en los teatros números de fanteoches y marionetas con trajes lujosos y hasta con animales. Ese mismo año, en Valparaíso, se exhibieron comercialmente, por primera vez, muestras de cine. Eran más bien cuadros cinematográficos: "llegada de un tren expreso", "escena en un jardín" y "el beso".

El público de los circos lo conformaban, en su mayor parte, obreros y artesanos con sus familias. Un editorial del diario El Porvenir de 1889, titulado "Pensemos en el pueblo", propuso la necesidad de

fomentar los circos, argumentando que era la única diversión sana al alcance del obrero y su familia (a diferencia del bodegón, los toros y las riñas de gallo). Sostuvo incluso que los teatros Municipal de Santiago y Victoria de Valparaíso debían ser liquidados "para que con el producto de sus ventas se instalaran circos populares"¹⁵. Con excepción de los obreros y artesanos más instruidos, el público de los circos casi no acudía al teatro. Ello explica la estrategia de algunos empresarios que montaron obras dramáticas para presentarlas en circos, logrando así que se aproximara a ese género un público no habituado a él.

Zarzuela: ¿cultura de masas o identidad mesocrática?

El género que más aportó al incremento del público teatral fue, sin embargo, la zarzuela. Espectadores de capas medias y populares acudían día a día a los teatros Politeama, Cerro Sta. Lucía o Romea de Santiago, y Nacional u Odeón de Valparaíso. 1890-1900 fue la década de oro de la zarzuela. Chile fue una plaza importantísima para las compañías españolas que tenían su centro de operaciones en La Habana y Buenos Aires¹⁶. En

¹⁵ Citado y discutido en "Está equivocado", *La regeneración, periódico del partido democrático*, 1 de mayo, Stgo. 1893.

¹⁶ Roberto Hernández C. op. cit., M. Abascal y E. Pereira Salas *Pepe Vila. La zarzuela chica en Chile*, Stgo. 1952.

1892 llegó al país, para quedarse, Pepe Vila, gran animador de zarzuelas y género chico. Ese año la zarzuela *El rey que rabió* se dió cincuenta veces en la temporada, varias de ellas en el teatro abierto del Cerro Sta. Lucía, que tenía una capacidad para 2000 espectadores. Cálculos prudentes permiten estimar que por lo menos un quinto de la población de Santiago asistió a esas funciones.

En febrero de 1893, en 15 días, la Gran Compañía de Zarzuela Española montó, en el Odeón de Valparaíso, 26 zarzuelas diferentes. En la boletería se vendían libretos de zarzuelas españolas como *La leyenda del monje* y *Al agua patos*. El criterio de rentabilidad y comercialización de los empresarios se tradujo en el sistema de tandas o teatro por horas, que consistía en dar una o más piezas en forma rotativa. De este modo se lograba llegar a un máximo de público, con un mismo elenco, los mismos músicos y la misma escenografía. Por ejemplo, un domingo cualquiera de 1893 entre las 14:30 y 17:30 hrs. el Politeama ofrecía tres tandas de zarzuela o género chico, y en la noche, a partir de las 19 hrs. cuatro tandas más. En la última década hubo una verdadera zarzuelización del ambiente nacional. Lo que acontecía con la zarzuela en España repercutía casi de inmediato en Chile : *La verbena de la paloma* se estrenó en el Apolo de Madrid el 17 de febrero de 1894, y en Santiago, en el Politeama, el 13 de julio de ese mismo año, apenas cinco meses después. En 1899, un cronista aseguró que el Politeama había logrado en la tem-

porada del año anterior, gracias a la zarzuela, ganancias fabulosas, muy superiores a las obtenidas por el Municipal con la ópera ¹⁷.

s/ Hernán Godoy ha vinculado este auge de la zarzuela a un cambio de modelo cultural. El desplazamiento de la aristocracia por la mesocracia habría significado — dice— una valoración distinta de lo hispánico. Por razones de idioma, idiosincrasia y estilos de vida lo español habría acaparado las preferencias del público. Todo ello en desmedro de la afición por la ópera italiana y por el teatro francés, preferidos por la aristocracia. Desde ese punto de vista, según Godoy, el éxito de la zarzuela o la influencia de actores, autores y compañías dramáticas españolas no fue algo coyuntural, sino estructural, en la medida que formó parte del estilo cultural de un nuevo público urbano integrado por sectores medios y populares¹⁸.

Más que un desplazamiento de la aristocracia (puesto que en términos económicos y políticos no lo hubo), cabe hablar — como vimos en el segundo capítulo— del surgimiento de un nuevo escenario con nuevos actores sociales que van conformando un nuevo mercado de consumo cultural. Un mercado incipiente de masas que se constituye en torno a las capas medias y populares y que escapa al control de la oligarquía (la crónica social de la época

¹⁷ M. Abascal y E. Pereira Salas, op. cit.

¹⁸ Hernán Godoy U. "El Chile nuevo" *El mercurio*, 8-IV-1981, Stgo.

consideraba al Politeama como un teatro poco recomendable, al que acudía sólo gente "alegre" y "bohemia"). Según Hernán Godoy, la zarzuela fue una expresión que sirvió de soporte a los procesos de identidad y autoimagen de las nacientes capas medias. Sin embargo, si así fuera ¿cómo se explicaría el fracaso más o menos rotundo que en comparación con las zarzuelas españolas experimentaron casi todas las zarzuelas y revistas nacionales?¹⁹. Tampoco tendría explicación la postura de algunos intelectuales mesocráticos que fueron abiertamente críticos de la zarzuela, y aún más, de todo el teatro español.

Un artículo de 1889, explayándose sobre el tema, opinaba lo siguiente: "salvo poquísimas excepciones, la zarzuela, no pudiendo calzar el alto coturno de la ópera lírica calza las sandalias del bufón. Género anfibio, ni es ópera ni es drama, y las zarzuelas modernas, imitadas o traducidas del vaudeville francés, a lo más sí lucen un costoso tren de trajes, y retruécanos de dudosa moralidad. De modo que la zarzuela no es el remedio que buscamos para nuestra sociedad enferma... en cuanto a las compañías dramáticas españolas, apenas si funcionan en nuestros teatros durante un mes, y eso dándonos obras de un género que podríamos llamar exótico, ya que muy pocas dicen relación con

¹⁹ Entre otras, *El pasaporte* (1890) de Guillermo Blest Gana, *La redención de Chile* (1891) de Carlos Walker Martínez, *La inmigración* (1893) de Oscar Torres, *Certamen Nacional Chileno* (1894) y *La gran Vía Mapocho* (1895) de Carlos 2º Lathrop.

nuestras costumbres, con nuestro modo de ser social y, muy principalmente, con las necesidades... de nuestro pueblo”²⁰

El auge finisecular de la zarzuela se debió — a nuestro juicio— a la confluencia de tres factores, por una parte a lo que señala Godoy: la constitución de un público urbano de capas medias y populares, un público que en términos potenciales sólo excluía al analfabeto de origen campesino. Un segundo factor dice relación con las características propias de la zarzuela: fue, en efecto, un género que se dirigía más bien al oído y a la vista que al entendimiento, un género que utilizaba temas musicales asequibles, sencillos y pegajosos, nutriéndose con frecuencia de la tradición popular. En suma: un espectáculo y una entretención, un producto fácilmente digerible. Son precisamente éstos los rasgos que constituyen una condición sine qua non para el tercer factor: la atracción que ejerció la zarzuela entre empresarios y agentes que vieron en ella un producto con grandes posibilidades de negocio.

El circuito de teatro de alta cultura (compañías líricas y dramáticas extranjeras, óperas y obras europeas), el circuito de teatro independiente no comercial (compañías privadas semiprofesionales o aficionadas, y teatro de contenido didáctico o expresivo) y el circuito cultural de masas (agentes especializados, teatro-espectáculo, género chico y zarzuelas): son los tres circuitos que coexisten en la

²⁰ *Algo sobre teatro nacional*, op. cit.

última década, y que nos indican que las ciudades son por esos años un cosmos completo, en que la diversidad de condición social se traduce en circuitos que obedecen a lógicas de producción, difusión y consumo también diferentes. Estos tres circuitos y el crecimiento constante del último a expensas y a menudo en contradicción con los dos anteriores, constituye, a nuestro juicio, el cambio estructural más significativo en el panorama cultural de la época²¹.

b) *Literatura, Folletín y Lira Popular*

A fin de siglo se produce un incremento del público lector o consumidor de lectura. Si bien las cifras de alfabetismo para toda la población oscilan entre un 32 y 38% (de 1895 a 1900), puede presumirse que este porcentaje sube varios puntos en las ciudades. El circuito de alta cultura y el circuito subvencionado de literatura didáctico-ilustrada y religiosa, se mantuvo en cambio, en términos de lectores, en sus índices históricos. La expansión de la lectura se dió más bien en el ámbito del circuito cultural de masas, a través de géneros como la

²¹ J.J. Brunner sitúa este cambio hacia 1930, sostiene que hasta entonces primó una constelación tradicional de élite, a la que caracteriza por un mercado cultural altamente selectivo en favor de los poseedores del capital económico, social y escolar. J.J. Brunner y G. Catalán *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Stgo. 1985.

novela tardoromántica y el folletín europeos, y sobretodo gracias a los periódicos que publicaron y difundieron este tipo de obras como un medio para aumentar sus tirajes.

Libros, folletos y publicaciones periódicas 1896-1900

AÑO	Libros y folletos	Nº de publicaciones periódicas	Nº de nuevas publicaciones periódicas
1886	623	174	46
1887	762	174	44
1888	692	193	54
1889	627	197	51
1890	652	235	82
1891	570	242	89
1892	859	211	82
1893	1002	263	113
1894	1006	310	117
1895	911	291	88
1896	955	312	100
1897	1165	318	104
1898	871	288	83
1899	978	312	94
1900	1058	368	99

Fuente: Anuario de la prensa en Chile

El cuadro anterior revela un crecimiento de casi un 100% en el número de libros, folletos y periódicos editados entre 1886 y 1900, dato que por sí sólo revela una expansión del público lector. Los periódicos y las revistas, aún los de provincia, solían incluir una sección fija destinada a un capítulo de novela o folletín, como recurso para atraer y mantener el interés de sus lectores. Ya en 1890 el diario *El independiente* traduce y publica, como folletín, la novela de Octavio Feuillet *Honor de artista*. Y *La Nación* publica las novelas *Imposibles* de Florencio Moreno y *La mujer misteriosa* de Wilkie Collins. Por lo general se trata de autores europeos de segundo orden y actualmente olvidados.

Algunos diarios llevaron a cabo una intensa actividad editorial en torno a este tipo de obras. *La Nueva República*, periódico del partido liberal-demócrata, creó una serie titulada *Biblioteca de la Nueva República*, colección que en 1894 publica, entre otras, *La novela de Marta* de Pedro Mael. Los suscriptores anuales recibían a modo de promoción la serie completa de novelas o folletines. Este tipo de relación promocional entre los periódicos y la literatura, que caracteriza hasta el día de hoy a la cultura de masas, tuvo a fin de siglo un ejemplo altamente significativo. Se trata de *El Chileno*, diario dirigido a las capas medias y populares (se le apodaba "el diario de las cocineras"), que perteneció hasta 1892 al Arzobispado de Santiago y más tarde, hasta 1923, año en que dejó de existir, a sectores del partido conservador.

El Chileno editó — en formato libro y con fines promocionales— una extensa colección de novelas y folletines con el título *Biblioteca de El Chileno*. En 1896, la serie incluía, entre otras novelas, las siguientes: *El capitán veneno* y *El clavo* de P. A. de Alarcón, *Felipe Derblay* de Jorge Ohnet e *Historia de Sibila* de Octavio Feuillet, esta última traducida especialmente para la colección por el ensayista y político conservador, Zorobabel Rodríguez. En 1898, publicó *El prisionero de guerra*, novela francesa de M.G de la Tour y *El Cisne* de Jorge Ohnet, ambas traducidas especialmente para la colección.

El Chileno tenía en esos años una circulación aproximada de 20.000 ejemplares y se promocionaba con los folletines. La entrega del diario se hacía mediante una persona que servía de distribuidor para cada grupo de diez clientes, a cambio de su labor éste recibía una suscripción rebajada y varios libros de la serie. Además todo nuevo suscriptor tenía derecho a participar en un sorteo semanal de 20 tomos de la *Biblioteca de El Chileno*. Resulta interesante comprobar que muy pocas de las obras publicadas por este periódico (vinculado a la Iglesia y al partido conservador) tuvieran carácter religioso o moralizante, tampoco eran obras consagradas o de alta cultura. La mayor parte de la serie correspondió más bien a novelas tardo-románticas, melodramáticas y en algunos casos costumbristas, orientadas — por razones de rentabilidad económica— al gusto masivo y popular.

El obsequio y el uso promocional de libros que efectuaron algunos periódicos de Santiago y de provincia, contribuyó a fomentar la lectura y la demanda de novelas, y también al desarrollo de la actividad propiamente impresora. Los autores más publicados y leídos en la década fueron franceses, la mayoría de ellos, como señalamos, escritores de segundo y tercer orden: Javier de Montepin, Vizconde Ponson de Tenail, Enrique Conscience, Charles Merouvel, Ludovico Halevy, Octavio Feuillet, Imbert de Saint Arnand, Jorge Ohnet y Eduardo Bray. De *Felipe Derblay*, novela de Ohnet, circularon en pocos años más de cuatro ediciones.

También se publicaron autores españoles, italianos, ingleses y rusos. De Manuel Ibo-Alfaro, autor español de folletines, se editaron a fines de siglo al menos siete ediciones de su novela *Malditas sean las mujeres*. En un año escogido al azar, 1896 por ejemplo, se publicó *El romance de dos jóvenes obreros* de Enrique Conscience, *El Abate Constantino* de Ludovico Halevy, *A las puertas de la dicha* de Octavio Feuillet, *Las batallas de la vida* La dama de gris de Jorge Ohnet, *La bella tenebrosa* de Jules Mary. También *Los hugonotes*, *Carmen* y *Doña Juanita*, novelas populares arregladas del italiano. Además los autores ingleses W. Wilkie Collins, Miss Cummins y W.E. Morris. También *Corazón* de Edmundo de Amicis, *Quo Vadis* de Henry Sienkiewicz y *Días Oscuros* de Hugo Comway.

Paralelamente a estas obras (no legitimadas

como alta cultura) se publicaban *David Copperfield* de Dickens, los *Cuentos* de Bocaccio, novelas de Balzac, Zola, Eça de Queiroz y *La letra escarlata* de Nathanael Hawthorne. Algunas de estas narraciones fueron editadas en Valparaíso, Concepción o Temuco. Incluso en una ciudad como Talca – que contaba apenas con 128.000 habitantes– se publica en 1896 *Escenas de la vida rusa* de Iván Turguenef, en versión especial preparada por J.O. Salamanca. El predominio casi absoluto de obras europeas, tanto en la literatura de consumo masivo como en la culta, explica los frecuentes llamados que aparecieron en la prensa de la época, invocando la necesidad de una literatura propia que diera cuenta de la realidad y de las costumbres del país. Las novelas de Feuillet y de Ohnet despertaban entonces mucho mayor interés que *Durante la reconquista* (1897) de Alberto Blest Gana. “El libro extranjero – diría años más tarde Francisco Antonio Encina– sobre todo el de origen francés, constituye nuestro único alimento intelectual”.

El aumento en la producción y consumo de libros contribuyó al desarrollo de una incipiente industria cultural, preparando el paso de la imprenta decimonónica – entendida únicamente como prestación de servicio– a la editorial concebida en su sentido moderno. En efecto, después de 1900 empiezan a crearse en el país las primeras editoriales que prestan atención al mercado, que planifican y estimulan líneas de producción literaria. Algunas de estas empresas como Zig-Zag, surgida en torno a una revista (1905), se consti-

tuyen en agentes especializados en la producción y comercialización de bienes culturales, agentes que continúan operando hasta el día de hoy.

Con respecto a la ampliación, segmentación y diversificación del mercado de bienes culturales que hemos venido analizando, cabe por último referirnos a la existencia — a fines de siglo— de un circuito claramente diferenciado de cultura popular, circuito que tuvo en las hojas de poesía o lira su expresión literaria más destacada. La lira popular circuló en hojas y pliegos sueltos rudimentariamente impresos o en folletos y cancioneros que o bien se cantaban, leían, recitaban o payaban. Fue una expresión que no obstante carecer de visibilidad social, constituyó — como veremos en seguida— una rica y variada manifestación de la conciencia popular. Una expresión que se difundía en plazas, calles y fondas y que funcionó como soporte de identidad de los miles de gañanes, migrantes o trabajadores de origen rural, ya avecinados o en tránsito por las grandes ciudades de la época.

2. CONCIENCIA Y CULTURA POPULAR.

a) Una expresión híbrida.

En el último cuarto de siglo una de las formas expresivas de mayor difusión entre las capas po-

bres urbanas fue la poesía popular. Con el nombre genérico de poesía popular — u hojas de poesía o lira popular, cuando estaban impresas— se suele denominar a distintas formas poéticas vinculadas a la tradición popular hispánica (la décima, el romance, la seguidilla, el corrido, el eco, las preguntas y respuestas, el coleo, el brindis, etc.)²², formas que han venido siendo apropiadas desde la Colonia en el país. De entre ellas, la que cimentó una tradición mas vigorosa y con perfil propio fue la décima octosilábica o décima espinela, llamada así por el autor español Vicente Espinel (1550-1642) que la fijó como forma poética. Consistía en una cuarteta y cuatro décimas de glosa, que finalizaban cada una con el verso correspondiente de la cuarteta.

Se suele hablar, entonces, de poesía popular para referirse a la forma de raigambre ibérica de mayor cultivo entre los pobres del campo y la ciudad: la décima. Con este nombre se designa en Chile una composición que consta de una cuarteta y cinco décimas (se le agrega una a la Espinela). La cuarteta inicial funciona como fundamento o como enunciación de lo que ha de venir, luego siguen cuatro décimas o estrofas de diez versos en que se glosan cada uno de los versos de la cuarteta inicial, y finalmente una quinta décima, la despedida, que viene a ser como un comentario, reiteración o resumen de lo anterior. Todos los versos son octosi-

²² Manuel Dannemann "Variedades formales de la poesía popular chilena" *Atenea*, 372, Concepción, Chile.

lábicos, y a la composición completa también se le denomina *verso*, termino que en poesía juglaresca española designaba a la poesía cantada, en oposición a la prosa o poesía recitada²³.

A fines de siglo la poesía popular o las hojas de lira que circulan no pueden, sin embargo, adscribirse únicamente al ámbito de lo literario; se trata más bien de una expresión híbrida y fronteriza, que se desplaza entre la música, la literatura, el folklore y la comunicación popular. El destino de la poesía popular, incluso de aquella que estaba impresa, era ser cantada o voceada en público (y 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.

En 1891 — en plena guerra civil—, en unas hojas de lira firmadas por “Juan Historia”, aparece el siguiente contrapunto entre “el diablo” y “la muerte”.

El Diablo

Diga comadre sin diente
¿desde cuando anda curada,
que faltándome la gente
no me prepara otra hornada?

La muerte

Diablo, cuernos de tizón
cola de chivato alzado
¿quién me ha puesto obligación
de darte el pan amasado?

²³ Juan Uribe Echeverría *Flor de canto a lo humano*, Stgo. 1974.

En el curso de la disputa la *Muerte* introduce referencias contingentes a la guerra civil:

Si me tratas con respeto
te diré por mis cabales
que tengo un saco repleto
con mil constitucionales.

Aún las controversias en cuartetas como ésta se cantaban con guitarrón. A la diversidad temática correspondía entonces una diversidad musical. Para los temas de desafío o contrapunto: rasguídos de tono epigrámico y energético; para los temas religiosos y el canto a lo divino: música de aire solemne, y para los temas patrióticos y el canto a lo humano: sonoridades entusiastas, alegres y festivas. Había también décimas de antigua tradición oral, algunas que recreaban el tópico del mundo al revés y del país de Cucaña (Jauja, entre nosotros²⁴), o temas del Ciclo épico de las Canciones de Gesta de la época de Carlomagno. Pero paralelamente a esta expresividad típicamente folklórica hubo “versos” que funcionaban como un medio de comunicación: hojas que hacían la crónica en décimas de aspectos sociopolíticos del momento o que comentaban los crímenes y sucesos escabrosos más recientes.

²⁴ Cucaña fue en la tradición medieval europea el país de la abundancia, el sueño de la utopía popular. Jauja fue una ciudad del Perú famosa por la bondad del clima y riqueza del territorio, ciudad que estaba presente ya en el imaginario social criollo del siglo XVI como ejemplo de abundancia y vida fácil.

Este carácter híbrido, de una expresión que se desplazó por distintos ámbitos sin adscribirse plenamente a ninguno, manifiesta — como veremos más adelante— la existencia a fines de siglo 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.

b) *Los Poetas Populares*

Las hojas de lira que circularon impresas en la última década o que se cantaban en las fondas de Santiago, no fueron sin embargo el producto de una entelequia abstracta, sino de personas concretas. Los datos biográficos de los poetas o cantores populares son escasos.

Cabe distinguir entre el *poeta* que escribía y firmaba los “versos” (llamado también *pueta*, *versero*, *poeta popular* o solamente *el popular*) y la persona que los difundía con un guitarrón en las fondas y calles, : el *cantor* o *músico*. En unos pocos casos los poetas eran a la vez cantores de sus propias décimas. También hubo músicos que pagaban a los poetas por sus versos, adquiriendo así la propiedad

literaria de los mismos. En tales casos se hablaba de "versos ocultos" ²⁵.

De los cantores o músicos se conoce muy poco. Apenas el nombre de algunas de las fondas en que iban a tocar: la de la Peta Basaure en la calle Maruri o la fonda Popular, en Avenida Matta con San Diego. De los poetas se sabe algo más, sobre todo de los que en las últimas décadas trabajaron en Santiago y sus alrededores. Algunos de los más destacados fueron Daniel Meneses, Bernardino Guajardo, Rosa Araneda, Nicasio García, Juan Bautista Peralta, Liborio Salgado, Rómulo Larragaña (Rolak), Juana Acevedo, Pancho Romero, Juan Ramón González, José Hipólito Casas-Cordero, Patricio Miranda Venegas, Juan Agustín Pizarro, Abraham Jesús Brito, Rafael Cordero, Felicito Martínez, Heraclio Acuña y el Ñato Vásquez. De unos pocos de ellos se han rescatado detalles más precisos. Juan Bautista Peralta —cuya biografía puede considerarse paradigma del poeta popular— nació en 1875 en Lo Cañas, zona rural próxima a Santiago. Desde muy niño empezó a cantar en fondas de la calle San Diego. A los seis años padeció un sarampión que lo dejó ciego y con la cara marcada. De los ocho a los diecinueve años fue vendedor de periódicos, cantor de fondas y de cofradía religiosa. A pesar de que no sabía leer y de su ceguera, tenía fama de tener una memoria extraordinaria. Bebía excesivamente. Publicaba sus décimas en hojas que él mismo

²⁵ Rodolfo Lenz "Sobre la poesía popular impresa en Chile", *Anales U. de Chile*, Stgo. 1919.

vendía en el sector de la Estación Central. También escribió versos por encargo para el periódico *El Chileno* y para el diario *La Reforma* de Luis Emilio Recabarren. Falleció alrededor de 1930.²⁶

De la "pueta" Rosa Araneda se sabe que fue ferviente antibalmacedista y que provenía de la zona de San Vicente de Tagua-Tagua; de Patricio Miranda que nació en 1861 en Paine, que tuvo diversos oficios, que sus amigos lo apodaban "Don Patria" y que falleció en 1940 recitando sus versos en la Quinta Normal; de Bernardino Guajardo que falleció en 1886 con más de sesenta años; de Daniel Meneses que nació en 1868 y que vivió un tiempo en Iquique; de Rafael Cordero que era ciego y de Jesús Brito que vivió y recorrió durante mucho tiempo el norte del país²⁷. También se conocen los nombres de algunos poetas que vivieron y crearon en provincias: por ejemplo Esteban Araya y Gregorio Sargosa de Concepción, José Donoso Castro y Manuel Moraga de Talca. Casi la totalidad de los verseros de Santiago y provincias fueron de extracción u

²⁶ Fr. Pedro Bustos "El poeta popular J. B. Peralta" *Verdad y Bien*, 360, Stgo. 1930.

²⁷ Estos datos los hemos obtenidos de Desiderio Lizana "Cómo se cantó la poesía popular" *Revista de Folklore Chileno*, 1 y 2 Stgo. 1972; Antonio Acevedo Hernández *Los cantores populares chilenos*, Stgo. 1933; Diego Muñoz Brito. *Poeta popular nortino*, Stgo. 1945; Diego Muñoz *Poesía popular chilena*, Stgo. 1972; Juan Uribe Echeverría "El poeta popular Bernardino Guajardo y las luchas electorales a fines del siglo XIX" *Homenaje a Guillermo Feliú Cruz*, Stgo. 1973; Juan Uribe Echeverría *Flor de canto a lo humano*, Stgo. 1974; Micaela Navarrete "Balmaceda en la poesía popular chilena 1886-1896", *Ideologies and Literature*, Vol. 3, 1, Minnesota, USA, 1988.

origen campesino, un porcentaje no despreciable de ellos analfabetos o semi-analfabetos. Por lo general los poetas populares vivían de la venta de sus versos o décimas, lo que se tradujo en una fuerte competencia entre ellos y en la necesidad de producir versos con cierta regularidad, por lo menos una vez al mes o cada quince días.

En base a estos antecedentes es que se ha considerado a los poetas populares como mediadores de una tradición y de un capital cultural que los sobrepasa, "sería un error individualizarlos, — ha dicho Fernando Alegría— son parte de una masa y sólo adquieren importancia cuando se les aprecia en conjunto", como integrantes de un sujeto colectivo.²⁸ Así como el sujeto de la producción de versos fue colectivo, también lo fue el auditorio implícitamente convocado por casi todas las décimas: sectores subalternos y marginales, de preferencia gañanes, obreros y recién llegados del campo a la ciudad. Son características que vinculan a la poesía popular chilena con la literatura de cordel de Brasil o con la poesía gauchesca de Argentina, expresiones que también tuvieron cierta efervescencia durante la modernización finisecular de esos países.

Cabe señalar que hubo unos pocos poetas "populares" que no eran de extracción campesina ni obrera. Uno de ellos fue Juan Rafael Allende, dramaturgo, periodista y actor, personaje multifac-

²⁸ Fernando Alegría *La poesía chilena*, México, 1954.

cético del que ya nos hemos ocupado en otras oportunidades. Escribió sus versos con el seudónimo de "El pequén", con el que también publicó varios tomos de *Poesías populares*. Carlos Pezúa Véliz, poeta culto con afinidades modernistas, escribió poesía popular con el seudónimo de "Juan Mauro Bío-Bío". También lo hizo Pedro José Clapier, aventurero francés, que luego de vivir en Africa y Brasil se instaló en Chile, donde recopiló, escribió o publicó canciones amorosas, zarzuelas y décimas populares²⁹. Estos autores mesocráticos, siguieron, sin embargo, — tanto en el lenguaje como en la estructura— las estrategias y pautas compositivas empleadas por los verseros de origen campesino y popular. "El pequén" escribió versos por astronomía, por geografía, por literatura y décimas festivas casi siempre jocosas, pícaras o con notas anticlericales. La cuarteta inicial de una de sus décimas, titulada "Marido trabajador", dice:

Me casé con un herrero
De la ciudad de Rancagua
Que ni siquiera de noche
Deja descansar la fragua.

Puede afirmarse, en síntesis, que las décimas,

²⁹ Pedro José Clapier *La alegría. Canciones*. Stgo. 1893; *Concierto recreativo, poesías y canciones amorosas copiadas de varios autores*, Stgo. 1894; *El preferido. Colección de poesías, canciones amorosas*, Stgo. 1896; *El preferido. Recopilación de poesías, canciones amorosas y zarzuelas*, Stgo. 1897.

poesías y canciones de "El pequén", "Juan Mauro Bío-Bío" y Clapier obedecen a un conjunto de referencias culturales organizadas y preexistentes, que interfirieron en su sentido y elaboración. 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. Son canciones, décimas y poemas que aun cuando no son populares por su origen, sí lo son por su tono y contenido y por los destinatarios y consumidores a los que estaban dirigidos.

c) Visibilidad e Invisibilidad Social

La poesía popular tuvo en la segunda mitad del siglo dos momentos de auge en que alcanzó cierta visibilidad social: a comienzos de la década del 70, luego de la Guerra con España y el bombardeo de Valparaíso; y a principios de la década del 80, en los años de la Guerra del Pacífico con la confederación Perú-Boliviana.

A lo largo del siglo XIX, la cultura chilena reflejó —y no podía ser de otro modo— los nexos y las hegemonías sociopolíticas prevalecientes (aristocracia terrateniente, plutocracia, élite ilustrada); de allí, que , en términos generales, pueda afirmarse que durante este período lo popular fue una subcultura soterrada que casi no tuvo cabida den-

tro del mapa cultural del país. Una subcultura sin presencia ni proyección en la cultura nacional.

Dentro de este panorama las dos situaciones mencionadas constituyen situaciones de excepción. El hecho de haber sido conflictos con potencias extranjeras que amenazaban al país, se tradujo en una suerte de distensión social: una mayor integración y confluencia de los distintos sectores. Se generó así un clima favorable para la inclusión de lo popular en lo nacional, sobre todo en el momento de la Guerra del 79, en que el pueblo y el "roto" estuvieron en primera línea (de esa época procede la mitificación del "roto chileno" como ejemplo de entrega, sufrimiento y valentía).

Fueron años en que se produjo una confluencia de la poesía culta y de la poesía popular, en un registro patriótico de exaltación de lo chileno. Tanto en los sonetos como en las décimas se homenajeaba a Arturo Prat o se brindaba por el honor de los marinos nacionales. Se dió así un ambiente favorable para la circulación de hojas de versos populares impresas, en las que se solía también hacer un comentario en décimas de los hechos de actualidad. La visibilidad social que alcanzó la lira en esos años fue, sin embargo, circunstancial, pues muy pronto volvió a ser un producto endógeno y soterrado, que circulaba y era consumido casi únicamente por sectores urbanos marginales. Un producto que estaba en la práctica excluido del canon de la cultura nacional, y que incluso, durante algunos años, fue prohibido por el municipio de Santiago (un edicto

prohibió el canto a lo "pueta" en tabladillos de fonda, a causa de las grescas que ocasionaban las competencias públicas de verseros, payadores y cantores).

Hubo sí, en esta falta de reconocimiento y visibilidad de la lira popular algunas excepciones significativas. Una de ellas fue Pedro Balmaceda Toro. El hijo de presidente publicó en 1889, poco antes de morir, un artículo sobre el "pueta" Bernardino Guajardo, resaltando la creatividad y frescura de la poesía popular y condoliéndose de que muchos no la conocieran. Resulta decididor que uno de los más preclaros impulsores del modernismo y de la renovación en el arte, haya sido uno de los pocos representantes de la alta cultura que le confirió legitimidad artística a la poesía popular.

Mirados desde hoy día, el modernismo y la expresividad popular aparecen como los dos más importantes enclaves de energía cultural de la época. Enclaves que, sin embargo, por un contexto determinado de nexos y hegemonías sociopolíticas, no pudieron confluir en un ámbito cultural común, dándose más bien entre ellos una especie de ezquizofrenia, una situación de desfases y desencuentros, sin vasos comunicantes.

El ser poético escindido de Carlos Pezoa Véliz — por una parte vate culto modernista y vernáculo, y por otra Juan Mauro Bío-Bío— de alguna manera confirma este desencuentro. Como ha sugerido agudamente el historiador Gonzalo Vial, el ethos poético dividido de Pezóa Véliz, y la existencia de

dos Pezoas obedecería a una escisión social, a un "Dr. Jekyll proletario y a un Mr. Hyde burgués", a un contexto de nexos y hegemonías que hizo virtualmente imposible que ambos enclaves se potenciaran y confluyeran en un sólo canal expresivo.

Solamente en el curso del siglo XX, hacia la década del 30, con la creciente participación en la vida política y social de los sectores medios y populares, se fue haciendo viable una perspectiva artística — Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Pablo de Rhoka— que se alimentó de distintas energías culturales, y en la que se fue dando, sin traumas, un tránsito y un flujo adaptivo de lo culto a lo popular, de lo local a lo regional y a la universal. Puede afirmarse, en síntesis, que en la última década del siglo XIX, la invisibilidad de lo popular, para el resto de la sociedad, constituyó una manifestación más de la inexistencia de un ámbito plural de cultura, un ámbito que tuviese las características de lo nacional popular, y que fuese un espacio de validación y legitimación para los más diversos componentes culturales del país.

d) *Recopilación y enfoque Ilustrado*

Queda, sin embargo, pendiente una pregunta ¿Cómo nos ha llegado información sobre la lira, si ella fue socialmente invisible, si circuló por vía oral o a través de pliegos sueltos y perecibles, que no se conservaban en bibliotecas ni en ningún otro lugar?. Parte de la respuesta está en la labor de un

estudioso alemán, Rodolfo Lenz, quien recién llegado a Chile, se dedicó durante cuatro años, desde 1890 a 1894, a recopilar hojas de lira popular en Santiago y sus alrededores. El filólogo reunió cientos de hojas, y además registró datos respecto a su circulación, y al modo en que éstas eran voceadas y vendidas por los poetas.

El criterio de recopilación de Lenz — gracias a su espíritu positivista— no fue selectivo, más bien trató de llevar a cabo una recolección lo más completa y representativa posible, que incluyera tanto a las “flores” como a la “maleza” de la lira popular.

La colección originalmente constaba de cerca de 1000 piezas de tamaño tabloide (en la Biblioteca Nacional sólo hay actualmente alrededor de 400, empastadas en 9 tomos), gran parte de ellas ilustradas con imágenes grabadas mediante técnicas artesanales. Cada hoja de lira lleva un título y el nombre del autor, e incluye de cuatro a ocho décimas glosadas. Se trata de las mismas hojas sueltas que pregonaban los verseros y canillitas en las proximidades de la Estación Central, versos que eran “vendidos, dados y fiados” o que eran voceados con el tradicional: “vamos comprando, vamos pagando, vamos leyendo, vamos vendiendo”. La colección incluye la gama casi completa de subgéneros y temas de poesía popular. Hay versos a lo divino, por fundamento bíblico, versos de velorio y angelitos y también diferentes variedades de versos a lo humano: versos por ponderación o exageración, versos por literatura, versos por astronomía, versos

patrióticos, versos sobre acontecimientos políticos, crítica social, brindis, desafíos, contrapuntos y versos sobre crímenes, catástrofes y brujerías.

Donde Lenz sí ejerció cercenamiento y un criterio selectivo de cuño ilustrado, fue en el análisis de las liras que recopiló y en la lectura implícita de lo popular que subyace a su análisis ³⁰. Con respecto a los versos por astronomía, geografía o sabiduría — en los que se usaban con sentido paródico palabras altisonantes de estas disciplinas— dice que “reflejan una sabiduría postiza”, señala que con frecuencia “esa palabrería pseudo-científica llega a ser completamente incomprensible y precisamente por esto fascina con su retumbancia vana al pueblo ignorante”. Sin considerar la variable expresiva, criticó el escaso valor poético de las hojas, especialmente de las que hacían la crónica de los sucesos políticos, sociales y criminales, “esta poesía — dijo— se está muriendo de su falta de verdad interior”, es una literatura de alta alcurnia que ha caído al barro” (la alta alcurnia era para él la tradición hispánica), una “poesía culta vulgarizada”.

El paradigma ilustrado que subyace a los juicios de Lenz supone, bajo la categoría de nación, una unidad homogénea de lenguaje, estructura social y cultural. Bajo esta abstracción acumula toda la cultura material y espiritual del país, disolviendo así las diferencias y homogeneizando los rasgos

³⁰Rodolfo Lenz “Sobre la poesía popular impresa en Chile” op. cit. Publicado en 1919, circuló y fue presentada como ponencia ya en 1894.

plurales del proceso cultural. Casi todos los investigadores posteriores se inscriben, de una manera u otra, en este paradigma. Pensamos, por ejemplo en Julio Vicuña Cifuentes, Adolfo Valderrama, Raúl Silva Castro, Manuel Dannemann³¹. Tal como el filósofo alemán estos autores perciben la última década del siglo como un momento de decadencia de la poesía popular. Consideran también a las composiciones periodísticas y a las crónicas en décimas, no como poesía popular sino como una "poesía vulgar", carente de todo valor expresivo y artístico.

Se trata de una postura que tiende a reducir la poesía popular a la poesía tradicional o de función folklórica. Desde esta perspectiva todo lo que en las hojas de lira estuviera más allá (o más acá) de ese registro, fue percibido como decadencia o como algo que no tenía cabida en el ámbito de lo popular. Corresponde a una visión purista, que con prurito arqueológico identifica lo popular solamente con vestigios del pasado, de un pasado campesino y rural.

Desde este punto de vista lo popular sería un

³¹ Julio Vicuña Cifuentes —citado por R. Silva Castro— afirma que las décimas de velorios de angelitos son soeces; Adolfo Valderrama "Bosquejo histórico de la poesía chilena", *Obras escogidas*, Stgo. 1912, destaca la espontaneidad y gracia de la poesía popular, pero señala desconocimiento de la lengua, falta de instrucción y violación de preceptos en el uso del idioma; Raúl Silva Castro, critica la obra de A. Acevedo Hernández *Los cantores populares chilenos*, en *Revista Chilena de Historia y geografía*, 80, sept.-dic., Stgo. 1933; Manuel Dannemann "Variedades formales de la poesía popular chilena", op. cit.

sistema cerrado y rígido, limitado a un sólo registro y a una conciencia anclada en la tradición, enclaustrada en una situación de aislamiento social. Por el contrario, la lira popular chilena de fines del siglo XIX, constituye, a nuestro juicio, un corpus que obliga a pensar lo popular en la cultura no como algo limitado al pasado rural, sino como un sistema abierto y dialógico; como algo que también tuvo que ver, y muy principalmente, con la modernidad, la apropiación intercultural y la complejidad de lo urbano³².

e) *Aislamiento y Osmosis*

Las hojas de lira se gestaron, escribieron, cantaron o vendieron casi exclusivamente entre personas de extracción y raigambre popular. En una sociedad estamentaria y estratificada como la de fines del siglo XIX, ello significaba formar parte de una isla o de un enclave cultural. Desde el punto de su producción y consumo la poesía popular constituyó, en este sentido, una expresión endógena y subalterna, aislada del resto de la sociedad.

En las antípodas de este *aislamiento*, y desde otro punto de vista, la poesía popular de fines de siglo fue una expresión dinámica y abierta, inter-

³² Jesús Martín-Barbero *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, España, 1987.

penetrada por casi todos los fenómenos que caracterizaron a la cultura y a la sociedad de la época. Operó en ella un proceso de *osmosis* y resemantización respecto a los más diversos ámbitos. Vale la pena, por lo tanto, que nos detengamos brevemente en algunos ejemplos.

El tema del país de Cucaña — o tierra de Jauja — pertenece, como señalábamos, a una antigua tradición campesina que se remonta a la Edad Media y el Renacimiento³³. Se trata de un tópico que se expresa en descripciones de lugares paradisiacos, abundancia de bienes materiales, casamientos y festines extraordinarios, frutos gigantes, ríos de leche y montañas de queso rayado. Fue un tema que tuvo una importante irradiación en la poesía popular chilena de fin de siglo³⁴. A esos años, precisamente, pertenece “Transformación de Santiago en Ciudad deleitosa”, décimas glosadas de Juan Bautista Peralta:

*Si yo fuera Presidente
ya no habría más pobreza,
todo sería riqueza
en este gran continente.*

Formaría un cuidadoso
río de puro aguardiente,

³³ Véase al respecto Carlo Ginzburg *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, 1981.

³⁴ Juan Uribe Echeverría “El tema de Jauja en la poesía tradicional chilena” *Anales U. de Chile*

otro de leche caliente
que fuera también frondoso;
también en un rico pozo
caerían, francamente,
aquel azúcar imponente
un buen ponche nos daría,
y todo lo cumpliría
si yo fuera Presidente.

El suelo haría asfaltar
con chancaca, la mejor,
poniendo a su alrededor
ladrillos de pan candeal.
Santiago lo haré techar
con un almíbar bien gruesa
poniéndole por firmeza
puntales de caramelos,
y con tan buenos anhelos
ya no habría más pobreza.

Cien mil sitios formaré
destinados a los pobres
y con ladrillos de cobre
todo lo enladrillaré;
con oro aun techaré
desde la primera pieza,
y con mantequilla espesa
los blanquearé de manera,
y si gobierno yo fuera
todo sería riqueza.

De pura chicha, un cequi6n
formar6 en cada camino,
y un puente de puro vino
con arcos de salchich6n;
sus barandas de jam6n
ser6an, precisamente;
tambi6n las tablas del puente
ser6an de queso el m6s puro:
plata llover6, lo juro,
en este gran continente.

Por fin, voy a hacer tapiar
con quesos, la poblaci6n,
y con esta bella naci6n
botado el oro ha de andar;
tambi6n voy a adoquinar
con az6car todo el suelo;
por hacerlo me desvelo,
bien lo puedo comprobar,
que por 6ltimo har6 un mar
con olas de buen *piguelo.*

El t6pico de la tierra de Jauja est6 aqu6 penetrado de los problemas m6s acuciantes de los sectores populares de la capital. De partida se trata no de un para6so campesino, sino de una utop6a netamente urbana, en que la vivienda y la higiene aparecen como hitos de soluciones hiperb6licas. Una utop6a que est6 asimismo signada por los sue6os 6ticos del copioso bebedor que fue el "pueta" Peralta: el destino del r6o de leche caliente

es mesclarze con un río de puro aguardiente en el “rico pozo” de “ponche”.

Al asumir la voz hipotética del “Presidente”, como agente de soluciones, se está percibiendo al gobierno como instancia que debe amparar y distribuir la riqueza, y no como un espacio al que sólo se va a medrar. La frecuencia con que se dió en la última década el tópico de la tierra de Jauja, tiene que ver con el hecho de que fue sobre todo en periodos de profunda transformación social — como el que generó la modernización— donde resurge la imagen del paraíso y de un modelo mítico de perfección social, frente al cual el presente aparece como una pura carencia.

Otro ejemplo de osmosis se da en los bestiarios, también un tópico de antigua raigambre campesina. La descripción, transformación o vínculo con animales terroríficos — casi siempre reptiles o dragones con connotaciones diabólicas— constituye un tema muy difundido en el imaginario popular de fines de siglo. Se encuentra en décimas como las siguientes: “Historias de la mujer que se volvió culebrón por traicionar a su marido”, “El culebrón que se comió un niño”, “El hundimiento del Cerro Negro y la aparición del diablo”, “El oso que se comió a una mujer”, “La terrible sierpe que apareció en un gran fundo de Yumbel” y “El hombre que se tragó una culebra en Valparaíso”.

A esta tradición de animales terroríficos pertenece “¡El Gran Lagarto!”, décimas glosadas de Rafael Cordero.

¡EL GRAN LAGARTO!

*¡Aijuna el lagarto fiero!
yo soy hombre de pelea
y cuando le vi el guargüero
¡me vino pujo y diarrea!*

Iba montado en mi pingo,
camino de mi ramada,
en una noche nublada
de cierto día domingo,
cuando a lo lejos distingo
atravesando un potrero,
un lagarto, no pondero
si digo, compadre Heredia,
que media cuadra y media;
¡aijuna el lagarto fiero!

Tendría de anchura el bruto,
seis largos de mi troton;
mas parecía un cañón
todo vestido de luto
y sus piés en absoluto
eran como una polea;
¡jué pucha la bestia fea!
Cuanto la ví me asusté,
aunque muy bien sabe usté
¡yo soy hombre de pelea!

Cuando se puso a bramar

¡por Diosito el susto grande!
¡Parecía que los Andes
se querían desplomar!
Al tiro quise arrancar
patita pa' que te quiero
y mejor que un maromero
fuí al suelo como costal,
cuando ya me iba a alcanzar
y cuando le vi el guargüero.

Luego el resuello le oí
y le miré sus escamas
y un gran ojo como llama
que parecía un rubí;
yo no sé que fue de mí
al ver a esa bestia fea
que de su vientre vacea,
hombres, chiquillos y mozas,
pues sólo de ver tal cosa
me vino pujo y diarrea.

Se fue la fiera en seguida,
pasando el puente del Maule,
pa' que le cuento más baule
lo ligero que corría;
tomé yo la bestia mía
y llegué a casa muy bien
y en un grupito de cien
les conté el caso, compaire
"¡qué tonto, dijo mi maire,
te has asustado del tren!"

La extensión del bicho, su fuelle, llamas, bramidos y velocidad se integran finalmente en la imagen del tren, en una metáfora que neutraliza y dulcifica la monstruosidad previa. La fuerza terrible de la bestia apocalíptica se transmuta en la grandeza de la técnica y de la industria. Los modismos y expresiones típicamente campesinos (aijuna, guargüero, pingo, compadre, pucha, etc.) perfilan claramente una audiencia de extracción rural. Desde este punto de vista, el discurso poético adquiere un carácter integrador, puesto que funciona como un discurso de mediación entre dos mundos en conflicto: el mundo campesino con su pensamiento pre-lógico y la racionalidad científico-técnica del mundo moderno.

En las hojas de lira popular abundan las referencias, noticias y crónicas de lugares apartados, rurales o semi-rurales. Ello testifica el tipo de memoria y pasado campesino del auditorio. Aunque estas décimas se vendan en Santiago, el mundo espacial asumido en ellas no es, ni con mucho, el de la capital: suele ser más bien Pelequén, San Vicente de Tagua-Tagua, Traiguén, Curepto, u otros lugares por el estilo. Incluso sucede así con autores como José Hipólito Casas-Cordero, que publicaba sus versos con el epíteto de "pueta de Santiago".

Un tema recurrente en las décimas de la época es el del huaso que llega a la Ciudad. Tópico que a menudo es tratado en la forma de un contrapunto entre el "huaso" y el "futre". Son versos que suelen dar una visión positiva del "huaso", que aparece

como ladino, generoso, valiente y sociable, mientras al "futre" se lo muestra arrogante, engreído, jactancioso y amigo de las apariencias. Casi siempre el hablante de los versos se identifica con el "huaso": "Ningún futre a mi me pisa / porque soy de la frontera", dice un poeta.

En las décimas hay defensas de aldea y menosprecio de corte, pero también burla de aldea y de los tropiezos que experimenta el "huaso" con los artefactos del progreso y de la técnica. Las hojas de lira cumplen un papel de reafirmación y soporte de una identidad popular que al confrontarse con el mundo urbano se siente amenazada. En este sentido la poesía popular desempeña —y los ejemplos abundan— un rol educador, de aclimatación y mediación entre el atraso del campo y el mundo moderno³⁵. Hela aquí plenamente instalada en los conflictos y tensiones de la integración social, conflictos que a fines de siglo se exacerban como consecuencia del proceso de modernización que vivió el país.

Tal como vimos en el segundo capítulo, en las últimas décadas del siglo XIX se fue conformando un nuevo escenario social, uno de cuyos componentes fue el flujo constante de trabajadores del campo hacia zonas urbanas y mineras del centro y norte de Chile. Alrededor de 1895 pululaban en Santiago miles de gañanes y migrantes en busca de

³⁵ También cumplen esta función obras pertenecientes a otros circuitos. Por ejemplo *Don Lucas Gómez o sea el huaso en Santiago* (1885) de Mateo Martínez y *Alo, alo* (1892) de Román Vial.

un destino mejor. Cumplían por lo general oficios esporádicos, como cargadores o limpiadores de acequias. Vestían prendas agrarias como el poncho (raído), ojotas o chupallas y deambulaban por las plazas, mercados, calles y Estación Central. Es en el marco de esta nueva clientela transhumante, que deben contextualizarse las limitaciones artísticas y de lenguaje de las décimas, y sobre todo el rol de aclimatación que ellas desempeñan.

El proceso de osmosis se dió también a nivel de la producción y circulación de hojas de poesía popular. A fines de siglo y con particular énfasis en la última década, la producción de hojas y pliegos sueltos empezó a estar condicionada cada vez más por una lógica de mercado. Se escribían décimas para satisfacer una demanda que los mismos veroseros habían contribuído a generar. Se constituyó así en torno a la lira una suerte de cultura de masas, con la salvedad de que se trataba de un mercado cerrado, limitado a un sólo estamento de la sociedad.

Según Rodolfo Lenz, durante los años 1890-94, en que él hizo la recopilación de hojas de lira, se hablaba de poetas que hacían ediciones de 3000 hojas, comenta incluso que Rosa Araneda imprimía sus liras en 8000 y hasta en 10.000 ejemplares. Las décimas eran un modo de subsistencia y había que defender su propiedad intelectual "se perseguirá por Ley a la persona que reimprima estas poesías sin permiso de su autora", rezaba una nota en *Poesías populares* (1893) de Rosa Araneda. A los

verseros que vivían de la venta de sus versos, les interesaba ampliar el mercado y vender periódicamente el mayor número posible de hojas de poesía. Con esta perspectiva se abocaron a una suerte de comunicación popular, escribiendo crónicas en décimas glosadas sobre la realidad contingente, especialmente sobre crímenes y hechos que provocaban conmoción o alarma pública.

El asesinato de Sara Bell cometido por Luis Matta Pérez (1896) fue una veta riquísima para este tipo de décimas. Un aristócrata anti-balmacedista que envenenó a su amante, una muchacha de apellido inglés pero de origen modesto, todo ello sazonado con líos de dinero, el triángulo con una dama de la aristocracia y una justicia pusilámne que permitió la fuga y desaparición del hechor. Escribieron sobre el tema, entre otros, Rosa Aranda: "El gran crimen de la calle Fontecilla" en 15 décimas, luego agregó otras más con el título de "Detalles sobre el crimen" y finalmente "La fuga de Matta Pérez". Juan Bautista Peralta compuso una serie de liras siguiendo el itinerario completo del proceso. Verdaderos reportajes en versos, estas décimas operaban con el criterio de lo visto y lo vivido, citando incluso en ocasiones sus fuentes de información.

Algunos poetas glosaban noticias tomadas de otros periódicos: "El marido que mató a su mujer y dos hijos y se ahorcó", a la noticia escueta, original, le agregaban detalles melodramáticos, escabrosos y sensacionalistas. El carácter periodístico que fue

adquiriendo la escritura de décimas en la última década, se manifiesta claramente en los titulares de algunas hojas sueltas ("Versos con los crímenes, salteos y robos más sensacionales ocurridos en el país") y en el modo en que los verseros las pregonaban:

La muerte de un bandolero

Un feroz asesinato

Prisión de Pancho Falcato

Un marido asesinado

Un niño descuartizado

El perro que mató al gato

Sin relación directa entre una línea y otra, estos versos son en realidad una colección de titulares de primera plana, que eran pregonados como tal con el propósito de incitar a la compra de las hojas.

Puede afirmarse que este tipo de poesía-crónica se plegó a una forma de producción y circulación característica de la cultura de masas, una forma de producción para el mercado, que se estaba dando también en otros circuitos (zarzuela, etc.).

Por otra parte, la melodramatización de la realidad que caracterizó a este tipo de versos —el predominio de lo expresivo y afectivo por sobre lo racional e instrumental— jugó un papel clave de *identificación y pertenencia simbólica en los sectores populares*. Una identificación que esos sectores en ningún caso podían encontrar en la cultura racionalista e ilustrada vigente.

— Cabe señalar que la misma Rosa Araneda que escribió décimas melodramáticas y sensaciona- listas, escribió también otras de crítica social (“La triste condición de los obreros chilenos”) y otras simplemente jocosas y divertidas. Ello nos revela que la conciencia popular no es nunca una conciencia de una sola sintonía, más bien se trata de un ámbito múltiple en que tienen cabida la conciencia tradicional fiel a las pautas heredadas, la conciencia lúdica, la conciencia simbólico-afectiva, la conciencia crítica o de cambio social y así sucesivamente.

La gran variedad de temas y tonos de la lira popular manifiesta una conciencia que no está cosificada ni aislada. La cultura popular no puede ser entendida como la expresión finita o acotada de la personalidad de un pueblo, puesto que tal personalidad no es eterna ni existe como una entidad metafísica a priori, sino que se forma en la interacción de las relaciones sociales, y en una osmosis permanente³⁶. Desde esta perspectiva la cultura popular será siempre una cultura de la resignificación, cuyo sustrato es, por una parte, la elaboración simbólica de las propias condiciones de vida, y por otra: una multitud de usos y apropiaciones específicas de temas y formas comunes al conjunto del campo cultural (y de la sociedad).

La presencia y las características de la cultura

³⁶ Néstor García Canclini *Las culturas populares en el capitalismo*, La Habana, 1892.

popular de la última década ilustra — tal como señalábamos al comienzo de este capítulo— el inicio de una constelación cultural de tipo moderna, con circuitos culturales paralelos de élite, de masas y popular, y con formas nuevas de producción, circulación y consumo de bienes artísticos. Los desencuentros y falta de proyección nacional de estos circuitos ilustran también la relación permanentemente problemática entre modernización y cultura, o si se quiere, entre el cuerpo y el alma de la sociedad chilena de fines del siglo XIX.