

GRAN CONTRAPUNTO.  
CRÍTICA SOCIAL Y PATRIOTISMO EN LA POESÍA POPULAR CHILENA  
(1880-1920)

María Consuelo Hayden Gallo<sup>1</sup>

## RESUMEN

El objetivo de este artículo es abordar construcciones identitarias como las de roto, huaso, futre, entre otras, entre fines del siglo XIX y principios del XX, a través del análisis del discurso contenido en las hojas de Lira Popular, apuntando a comprenderlos en un marco más amplio de un campo de lucha por la representación de lo “popular-nacional”. Para esto, se hace una revisión del género de los contrapuntos en la producción de diferentes poetas populares, considerándolo como un género que, por sus dinámicas, presenta especiales posibilidades para abordar el tema.

## Introducción

Entre fines del siglo XIX y principios del XX adquieren importancia en la producción cultural nacional ciertos “personajes” (“tipos humanos”, han sido llamados (Dannemann 1995), construcciones identitarias que estaban presentes en el teatro, la prensa, la literatura y la música de las elites y grupos medios, encarnando diferentes concepciones sobre lo popular: el *roto* y el *huaso*, entre otros. Estos “tipos” están presentes también en los discursos que emergieron desde los sectores populares, en la prensa popular y en la producción de los poetas que plasmaron sus creaciones en la llamada Lira Popular. En ellas podemos leer la configuración de sujetos como rotos, costinos, huasos, entre otros, que, por otro lado, se configu-

---

<sup>1</sup> Licenciada en Historia y Ciencias Sociales, Licenciada en Educación y Profesora de Historia y Ciencias Sociales por la Universidad de Valparaíso; candidata a Magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile.

raron también en la propia vida de los sectores populares, en el cotidiano y como parte de su sociabilidad, formando parte de sus heterogéneas identidades. Como resultado de esta dinámica, las representaciones acerca de los “tipos populares” van tomando formas más o menos estandarizadas hacia principios del siglo XX y se proyectan a lo largo del mismo: perviven elementos de ese canon en el posterior desarrollo tanto del folklor como de la cultura de masas, integrando parte del imaginario nacional acerca de lo popular-nacional, pasando a formar parte de nuestras ideas sobre identidad nacional, las que aun hoy son de uso corriente, parte integral y poco cuestionada de nuestro imaginario.

La poesía popular puede ser leída como un texto donde cantores y/o poetas populares construyeron una visión de la sociedad nacional con lenguaje y perspectivas propias, desde una dinámica tanto de resistencia como de adaptación a la cultura hegemónica: esta visión, que se proyectó sobre la sociedad, la caracterizó en gran medida por el abismo social, económico y cultural, pero a la vez no impidió que se desarrollara un patriotismo popular, que utilizó las propias categorías identitarias populares, para conectarse o responder al discurso hegemónico. Esta problemática implica que en la lira popular se pueden rastrear discursos que están expresando una forma particular de percibir la estructura social y de expresar y significar la experiencia de los sujetos populares respecto de esta estructura. Así, elementos como patria, justicia, o personificaciones como el roto o el futre, son expresadas conflictivamente respecto del significado que les otorga la cultura hegemónica.

### **Cantores y poetas populares en la modernidad urbana**

Entre fines del siglo XIX y principios del XX llegan a Santiago de Chile gran cantidad de migrante provenientes de las zonas rurales del país, quienes buscaron nuevas posibilidades

de subsistencia en las ciudades.<sup>2</sup> Salidos de un ámbito de precariedad, se insertaron en otro, tanto o más precario, que además impulsaba procesos de modernización que implicaban disciplinar, marginar o eliminar formas de vida y conocimientos populares. Con esta población llegaron también los cantores populares o payadores, quienes debieron reconvertir sus conocimientos en el ámbito de la improvisación poética tradicional<sup>3</sup> a este nuevo contexto, desarrollando la Lira Popular. El cantor popular, como lo dice su nombre, era quien cantaba décimas (y otras formas poéticas como cuecas, brindis, romances, entre otras) acompañado del guitarrón y usando por lo general tres o cuatro melodías tradicionales de la cultura campesina, y que varía según la región y grupo social donde circula. Gran parte de su canto era improvisado en el momento (práctica similar a la de los repentistas ibéricos y latinoamericanos), por ejemplo usando temas (fundamentos) o “pies forzados” sugeridos por los oyentes o haciendo contrapunto con otro poeta, por lo que era algo en constante construcción y diálogo, tanto con lo actual como con las personas que los escuchaban.

La llamada Lira Popular consistió en la impresión de décimas y otras formas métricas tradicionales del canto campesino en grandes hojas, encabezadas generalmente por un grabado, con las que cantores y poetas pudieron hacerse de sustento, incorporando los nuevos temas que la vida de la ciudad de Santiago les proponía, adaptándose a las necesidades de los

---

<sup>2</sup> Fundamentalmente la migración se produce debido a la saturación poblacional del valle central, la racionalización de la mano de obra agrícola, la descampesinización y consecuente expulsión del agro. Frente a este panorama, las principales ciudades del país fueron un importante polo de atracción.

<sup>3</sup> Dentro de la poesía popular se cultivan, hasta la actualidad, dos vertientes diferentes: los versos a lo humano y los versos a lo divino, los que nos abren un camino tanto al mundo de los poetas populares como a la mirada que ellos construyeron sobre su entorno social, pues narran para sus oídos, temas de la vida cotidiana, políticos, de guerra, históricos, sociales, religiosos o festivos, en los que se encuentran muy presentes tanto los temas tradicionales de la cultura campesina como la crítica social y la contingencia nacional.

sectores populares urbanos. No se puede establecer tajantemente que haya un paso o transición de cantor a poeta, pues ambas categorías no son excluyentes y además encontramos en diferentes fuentes del periodo que indistintamente se le llamó cantor o poeta, tanto a quienes publicaban sus versos impresos como a quienes los cantaban. La distinción poco clara que los primeros folcloristas hicieron entre el poeta y el cantor popular surge de la consideración de la relación fluida entre estas dos categorías: si bien hay poetas de entonces que fueron primero cantores que poco a poco se dedicaron a la impresión y venta de sus versos para ganarse la vida, muchos se desempeñaban como cantores y poetas a la vez; y además existía una relación entre ambos que complejizaba una categorización rígida, pues compartieron repertorios, espacios y prácticas:

“Estos *puetas*, casi todos anónimos, han dejado sus versos impresos solamente en la memoria de sus admiradores y oyentes, a excepción de aquellos que han hecho de su arte una profesión o medio de ganar la vida, como ha sucedido con los que hasta ahora venden sus producciones en las calles y plazas...” (Lizana 9)

“El *poeta*, que es a la vez *músico* y *cantor*, que sepa más de tres o cuatro *entonaciones* en el guitarrón i tenga habilidad para improvisar interesantes ‘dedicatorias’ i ‘despedidas’ (*cogollos*) es, por su rareza, un objeto de la admiración de su clientela artística.” (Lenz, 522)

“...los poetas a veces saben cantar y tocar, pero rara vez con la perfección de los cantores, y éstos a veces también componen sus versos, cuando no los encargan a un poeta pagando con tres a cinco pesos el manuscrito de la glosa décima. En tal caso el cantor adquiere la propiedad literaria y el derecho exclusivo de cantar la poesía y el poeta renuncia al derecho de hacer imprimir su composición.” (Lenz, 577)

En sus publicaciones, los poetas conservaron fundamentalmente el carácter dialógico de la poesía cantada, los fundamentos poéticos del canto a lo divino y el canto a lo humano y una concepción particular del saber y de la expresión de ese saber. Según esto, en la Lira Popular está implicada la oralidad: la creación de la poesía se hace en el ámbito de lo oral y con las herramientas de lo oral. Su misma composición e interpretación implicaba un sentido musical, aún cuando primaba la palabra y el formulismo por sobre la música. Es así como el poeta popular utilizaba las mismas formas de composición que los cantores, como son las décimas, cuartetos, romances, brindis, cuecas y otros.<sup>4</sup> La décima proviene de la tradición oral de los copleros ibéricos, y aún siendo escrita conserva la función y propiedades de su origen, las que permiten la fácil composición y memorización. Muchos poetas no sabían leer ni escribir y dictaban sus versos a quien supiera, luego de haberlos creado, corregido y aprendido, gracias a una extraordinaria memoria forjada con la práctica.

Respecto de su campo social, la Lira Popular tenía presencia en fondas, chinganas, calles y otros lugares de los barrios marginales del Santiago de ese entonces, teniendo algunos espacios predilectos como la Estación Central, que recogía la afluencia de los miles de hombres y mujeres del campo recién llegados a la capital, los que se sumaban a los artesanos y trabajadores más establecidos. Además de leída, la Lira Popular era cantada o voceada en público, lo que unido a la gran cantidad de impresiones que se hacían, la convirtió en un im-

---

<sup>4</sup> Existió cierta reticencia entre los primeros estudiosos de la Lira, frente a llamar poeta popular a los creadores de la Lira, en virtud de la adopción de la distinción establecida por la folklorología europea entre lo popular y lo vulgar. De este modo, los folcloristas prefirieron asimilar al cantor de décimas como poeta popular, y al creador de la Lira como poeta vulgar, siendo el segundo una “degeneración” del primero (Vicuña Cifuentes 55, 26; Lenz 576, 617-618; Nolasco, 390-391).

portante medio de comunicación popular.<sup>5</sup> Además de este medio, los poetas, en conjunto con imprenteros, publicaban periódicamente pequeños cuadernillos de canciones donde, además de sus propias composiciones, incorporaban letras de temas musicales en boga. Así, la poesía popular resultó ser una forma privilegiada de transmisión de saberes, imaginarios y visiones de mundo, a través de prácticas musicales y poéticas, para un ámbito de circulación o campo social que no había dejado de ser principalmente una cultura basada, reproducida y creada a través de la oralidad:

“La clientela a la que se dirigían los cantores era por lo común analfabeta, de modo que se hacía mucho uso de la música, y las décimas, leídas, declamadas o cantadas en la calle, junto a la estación de ferrocarril y en la puerta del mercado, eran una forma de comunicación entre los humildes, que parecía llamada a cobrar singular importancia social.” (Silva Castro 50)

Para Antonio Acevedo Hernández, al momento de aparición de las primeras hojas de Lira, el cantor popular era central en la vida del pueblo, tanto en el ámbito rural como urbano (35). De cierta forma el poeta participa esa posición privilegiada del cantor en la cultura popular rural y urbana, lo que le permitió ser fuente de conocimiento, de información, de opinión y crítica sin recurrir al lenguaje periodístico, científico o político propio de la racionalidad ilustrada<sup>6</sup>. Por otro lado, los poetas tomaron algunos elementos de la prensa decimonónica, como

---

<sup>5</sup> Por ejemplo Rosa Araneda llegó a imprimir 10.000 ejemplares de sus versos. Por otro lado, las hojas de décimas llegaban a través del tren y de los propios poetas “andantes” a otras ciudades y pueblos del país, donde también se hacían publicaciones locales. (Lenz)

<sup>6</sup> Para Rodolfo Lenz, los poetas ocuparon un nivel social un poco inferior al de los cantores (Lenz, 523)

características formales de las hojas y elementos informativos. Esta relación le otorga una posición privilegiada como hablante en la cultura popular urbana.

La poesía popular puede ser leída como un texto donde poetas y cantores populares construyeron una visión de la sociedad nacional con lenguaje y perspectivas propias, desde una dinámica tanto de resistencia como de adaptación a la cultura hegemónica: esta visión, que se proyectó sobre la sociedad, la caracterizó en gran medida por el abismo social, económico y cultural, pero a la vez no impidió que se desarrollara un patriotismo popular, que utilizó las propias categorías identitarias populares, para conectarse o responder al discurso hegemónico. Esta problemática implica que en la lira popular se pueden rastrear discursos que están expresando una forma particular de percibir la estructura social y de expresar y significar la experiencia de los sujetos populares respecto de esta estructura. Así, elementos como patria, justicia, o personificaciones como el roto o el futre, son expresados conflictivamente respecto del significado que les otorga la cultura hegemónica.

A través de la identificación de las diferentes matrices culturales con las que se configuró la práctica de los poetas populares, podemos dilucidar un diálogo con la realidad, surgido a raíz de la llegada de grandes contingentes de migrantes provenientes de áreas rurales a la ciudad de Santiago, quienes se enfrentaron a los procesos modernizadores en su propio centro de expansión. Los diferentes elementos que toman y transforman configurando su práctica, y el campo social donde se insertaron, definen un espacio discursivo propio. De esta forma, el grupo de poetas populares elegido para trabajar construyen una nueva subjetividad, a partir de la vivencia de la modernidad latinoamericana, experiencia que emerge en su escritura/canto.

## Un campo de lucha

Antes de pasar a una revisión de contrapuntos, describiremos brevemente los lineamientos teóricos que guían esta exposición. La presente reflexión se plantea a partir del ejercicio de retomar algunos conceptos desarrollados en el marco de la llamada Escuela de Birmingham, especialmente por Raymond Williams y Stuart Hall, para iluminar la problemática planteada. En primer lugar, este trabajo tiene como base la conceptualización de la cultura como campo de lucha, en cuyo marco los símbolos, las prácticas y sus significados son puestos en tensión permanente y disputados desde diferentes ámbitos. En la propuesta de Stuart Hall respecto de las culturas populares, “durante la larga transición hacia el capitalismo agrario y luego en la formación y evolución del capitalismo hay una lucha más o menos continua en torno a la cultura del pueblo trabajador, las clases obreras y los pobres.” (93) Se trata de una lucha en torno a las formas de la cultura, las tradiciones y los estilos de vida, que se expresa en el interés del capital por la cultura del pueblo, pues habría sido necesario “reeducarlo” para establecer un orden social. En este campo, como anteriormente mencioné, no intervienen solamente elite y grupos medios, sino también sectores populares, y donde además hay una amplia circulación de elementos y discursos.

A partir de éste campo, Stuart Hall propone una conceptualización de lo popular como surgido de una dialéctica cultural, donde la distinción analítica, surge de la oposición clave entre lo del pueblo / no del pueblo: “es decir, el principio estructurador de ‘lo popular’ en este sentido son las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de élite o dominante y la cultura de la “periferia”. Es esta oposición la que constantemente estructura el sentido de la cultura en lo ‘popular’ y lo ‘no popular’”. (102-103) Dicha oposición no se puede construir en base solo a descripciones, puesto que su contenido, así como las



formas y actividades culturales constituyen un campo que cambia constantemente. Pero Hall rescata que lo esencial es “las relaciones que definen a la ‘cultura popular’ en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante”, y en esta dialéctica, hay dinámicas de lucha y resistencia, apropiación y expropiación. (94) Dentro de la cultura popular hay siempre un doble juego para mantener ciertas prácticas y elaborar o reelaborar otras como resistencia a la dominación. Así, “... no hay ninguna ‘cultura popular’ autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación.” (100) No hay ni autonomía pura ni encapsulamiento total: “esta es la dialéctica de la lucha cultural. En nuestro tiempo esta lucha se libra continuamente, en las complejas líneas de resistencia y aceptación, rechazo y capitulación, que hacen de la cultura una especie de campo de batalla constante. Un campo de batalla donde no se obtienen victorias definitivas, pero donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden” (101).

En relación a lo anterior, y tomando los planteamientos de Gisela Cánepa K., consideramos que las prácticas culturales pueden ser abordadas en dos dimensiones: la poética, es decir, de construcción de sentido, y la política, “que compromete la disputa por los significados y por los medios para su producción y administración” (Cánepa, 15), con el objetivo de relevar una dimensión política de las representaciones y discursos que emergen de la práctica de cantores y poetas populares. De esta forma, las prácticas en torno a la música pueden ser vistas como mecanismos representacionales y simbólicos que como tales inciden o incluso constituyen lo político, así como constituyen la realidad social

Por último, tomo el concepto de “estructura de sentimiento”, propuesto por Raymond Williams, orientado a abordar cómo los sujetos crean y transmiten significados, lo que apunta al modo en que las relaciones y estructuras sociales son realmente vividas y significadas, es

decir, experimentadas por ellos. Esta categoría ofrece la oportunidad de construir la historicidad de lo que fue experimentado o sentido, dando cuenta de las dinámicas de cambio en las prácticas culturales hegemónicas y contrahegemónicas. Esta estructura constituye un “horizonte de posibilidades imaginarias”, constituido por ideas, formas literarias, experiencias sociales, que son presionadas desde fuera por las transformaciones sociales, cuyos cambios se expresan a su vez en cambios en diversas expresiones culturales. (Williams, *El campo* 294) En el arte, la literatura, la música, etc., residen significados y valores, que remiten a las vivencias y sentires de una generación en un período determinado. Estos pueden constituir valores hegemónicos o contrahegemónicos, elementos residuales o emergentes, cuya “historicidad” puede ser construida con ayuda del concepto que propone el R. Williams. El objetivo es reconocer las formas y convenciones que evidencian la formación de una determinada “estructura de sentimiento”, lo que implica abordar las “formas” y “medios” propios de esa expresión artística, sin aislarlas del propósito de esa obra y del resto de las prácticas sociales, de su contexto de producción. De esta forma, a través de las construcciones estéticas se pueden abordar las subjetividades e imaginarios en relación a las transformaciones sociales y culturales que implicaron el desarrollo de la modernidad y el capitalismo. Metodológicamente: “una ‘estructura del sentir’ es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o un periodo, con permanente necesidad de retornar interactivamente a tal evidencia.” (Williams, *Marxismo* 155)

### **Gran contrapunto: la crítica social en la poesía popular**

Más allá de la heterogeneidad y complejidad del mundo popular que encontramos expresadas en la poesía popular, ésta proyectó sobre el conjunto de la sociedad una visión de ella escindida entre ricos y pobres, entre futres o patrones por un lado, y huasos, gañanes o rotos

por otro, marcada por el roce constante y violento, y por la resistencia frente a la mirada autoritaria y represiva de las elites. Estos sectores sociales quedan graficados como polos opuestos que dialogan y se enfrentan gracias a los contrapuntos, versos donde el poeta los pone frente a frente dándole voz a cada uno, por lo que se pueden leer en éstos tanto su visión de los sectores populares, como su forma de concebir a la elite a través de un género poético que se configura dialécticamente. El género de los contrapuntos consiste en abordar dos tópicos o polos opuestos y enfrentarlos en un juego de ataques y respuestas, juego que se funda en, y a la vez construye, la oposición de las características fundamentales de cada tópico, características que el poeta va perfilando en los versos. El contrapunto es el género donde más claramente se grafica el sentido dialógico de la práctica de cantores y poetas populares: un diálogo entre dos oposiciones que se construye a su vez en una dinámica dialógica con su entorno social: Para el dramaturgo e investigador de la cultura popular Antonio Acevedo Hernández:

“[El] contrapunto es un perfecto diálogo teatral improvisado, y como los *contrapunteantes* estaban rodeados de espectadores que comentaban dando sus ideas, censurando o aplaudiendo, resulta que el total constituía francamente una comedia improvisada, de la que el guión era el acuerdo sobre el tema tratarse, y actuaban de personajes los cantores y el pueblo.” (34)

Los contrapuntos no solo enfrentan a “tipos” de diferentes sectores sociales, también a políticos de partidos opuestos, a elementos de la naturaleza, a personajes bíblicos o históricos, o a los propios poetas.<sup>7</sup> En los contrapuntos, aparte de ser tema importante la multiplicidad

---

<sup>7</sup> Cuando se trata de un contrapunto entre dos cantores, también llamada “verso de dos razones o palla” (Lenz), la controversia poética apunta a confrontar la sabiduría, conocimientos y experticia en la improvisación poética de ambos. En la lira popular los desafíos y contestaciones entre poetas que se consideraban oponentes, podían

de oficios u ocupaciones de los sectores populares, también se habló desde categorizaciones más amplias que podían encerrar varias ocupaciones cada una, con las que se hacía referencia a una identidad común, a una procedencia geográfica y a lenguajes particulares: huasos, rotos, costinos y gañanes, fueron categorías perfiladas a través de sus características y virtudes en contraposición a futres y ricos.<sup>8</sup>

Sobre todo huasos y rotos (además de los diversos oficios y ocupaciones del campo y la ciudad) fueron personajes estereotipados por la cultura de elite y grupos medios a fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, cuando ésta comienza a tomar como tema para la literatura y la ensayística el mundo rural, indígena o urbano marginal, casi siempre bajo una óptica naturalista,<sup>9</sup> a partir de la influencia de la literatura europea. Esta literatura era parte de una tendencia que buscaba resaltar particularidades culturales y el componente de tradición vernácula para reinsertarlas en la cultura nacional: “Son personajes permeados, salvo excepciones, por una mirada afín a los sectores medios (la necesidad de preservar la vida rural o indígena pero también de ‘educarla’) o de elite (la nostalgia por el campo y por los antiguos valores de la sangre y de la tierra).” (Subercaseaux 132-133) En este sentido, como señala Bernardo Subercaseaux, esta literatura fue escrita bajo una perspectiva de integración de nuevos sectores a la imagen de la nación, buscando congregarse (aunque no fusionarse) la diversidad social del país.

---

ser seguidos por sus lectores de hoja en hoja.

<sup>8</sup> Los contrapuntos también fueron usados para abordar la política nacional, por ejemplo enfrentando a dos candidatos.

<sup>9</sup> En la literatura llamada naturalista el carácter y comportamiento de los personajes estaba determinado por el medio ambiente, el paisaje y la herencia.

Los poetas populares tomaron estos mismos tópicos que estaban en boga para construir sus contrapuntos, pero en ellos se vislumbra una perspectiva un tanto diferente a la antes señalada. La apreciación de las identidades de los sujetos populares en la Lira se opone al discurso modernizador adoptado por la oligarquía y por parte de los grupos medios, donde la jerarquía social ordenaba las profesiones y oficios en una escala en la cual peones-gañanes y las más diversas ocupaciones de los estratos socioeconómicos más bajos, quedaban en el último escalón, careciendo para la elite de prestigio y consideración social, y siendo además la antítesis de los ideales de progreso de la modernidad. Al contrario, la poesía popular expresó orgullo a través de una identificación positiva con sus oficios. Gran parte de las construcciones identitarias que se hicieron a través de los versos en la Lira Popular tienen como fundamento las ocupaciones y trabajos, lícitos o ilícitos, que tenían un amplio abanico de posibilidades en los sectores populares. Así, la forma en que éstos se ganaban la vida y los conocimientos que poseían en razón de sus múltiples oficios, fueron fuente de orgullo y no implicaban representar al roto como menos que un futre u otra persona con un trabajo mejor remunerado o más estable. Así, en los contrapuntos la caracterización del rico o futre queda asociada con una serie de valores negativos: avaricia, robo, usura, egoísmo, altivez, desprecio y sinvergüenzura. Lo opuesto a esto son los valores atribuidos a los personajes populares enfrentados al futre: valentía, orgullo, generosidad, solidaridad, trabajo y astucia.

A través de estos contrapuntos que enfrentaron sectores socioculturales, se pueden leer las elaboraciones de la experiencia de los cantores y poetas acerca de la sociedad. La vivencia de la fuerte desigualdad económica que, como mencionamos, era abismante en el Santiago del periodo que estudiamos, no dejó indiferentes a los poetas. Usaron sus hojas para criticar abiertamente la situación de precariedad y miseria en que se encontraba el pueblo en relación

a la opulencia de la aristocracia. En la denuncia que hacen los poetas de las condiciones precarias de vida de los sectores populares, el “rico avaro” aparece como el responsable del sufrimiento y miseria de los pobres, tanto por sus acciones como por su indiferencia. Podemos distinguir una caracterización de Santiago como el lugar donde la elite ejerce el poder en todo ámbito, siendo la ciudad del lujo y la “distinción”. La perspectiva de desigualdad se proyecta incluso más allá del abismo económico y social, denunciando abiertamente al Estado y a la oligarquía como poderes asociados trabajando por enriquecerse a costa de la explotación del pobre:

“Pretenden los millonarios,  
 Les diré yo en mi entender,  
 Como dueño del poder  
 Quitarnos nuestros salarios.  
 Fíjense pues, perdularios  
 Que el pueblo es soberano;  
 Ya verán su fin cercano  
 Los de infame impiedad;  
 Reclamemos libertad  
 Compatriota ciudadano.

El rico con el Estado  
 En media están trabajando,  
 Casas i haciendas comprando  
 Con lo que tienen robado...”<sup>10</sup>

Esta crítica al Estado se profundiza en los versos donde se reprocha a la justicia el trato preferente a la oligarquía.<sup>11</sup> Para estos poetas populares, las leyes, el poder judicial, la policía y las cárceles, fueron parte de un mismo sistema que protegía a los ricos y perseguía a los po-

---

<sup>10</sup> Daniel Meneses: “Contrapunto entre un obrero pobre i un rico millonario”, Col. Lenz, 7, 21, mic. 41

<sup>11</sup> Esto es más claro en los contrapuntos que enfrentan a policías con algún personaje popular. Por ejemplo, de Daniel Meneses: “Contrapunto de un policial con un borracho” y “Contesta el roto borracho” (Cit. Navarrete y Palma 410-411)

bres.<sup>12</sup> Se denuncia, de esta manera, el abuso de poder de los órganos del Estado, asociados al poder económico, y la impunidad de que gozan sus funcionarios: en esa sociedad desigual, no hay justicia para los pobres:

“Gañán

Por fin, esa es la verdad,  
no quiero el tiempo perder  
porque me da a conocer  
como es la sociedad;  
al pobre con riguridad  
en todo el tiempo lo tratan,  
al que es rico lo rescatan  
i en libertad lo dejan  
i al pobre lo despellejan  
con rigor, i lo maltratan.

Futre

Por fin, así son las leyes  
por todito el mundo entero,  
que aquel que tiene dinero  
deja al pobre que se estrelle;  
no importa de lo que se melle  
sus manos al ir trabajando  
el rico va gobernando  
al pobre en todo lugar  
siempre lo hace trabajar  
i el rico sigue gozando.”

Por otro lado, en sintonía con la religiosidad popular, se hace una condena ética a la elite, pues la injusticia humana es compensada con la justicia divina, donde Dios será el juez que castigará su avaricia, sin que los bienes materiales del futre puedan salvarlo de tal condena: “Al fin, amigo banquero / La hablo de mi propuesta sobre / Usted a costillas del pobre / Quiere hacerse de dinero; / No sea tan usurero. / Mire su salvación / Ponga un poco de atencion / I déjese de amolar, / No se valla a condenar / Como el avaro opulon.”<sup>13</sup> De esta forma, el pobre

---

<sup>12</sup> “Hai una desigualdad / En el código Penal, / Porque el rico criminal / Lo miran con mas piedad / Al pobre digno en verdad / No le tiene compasion; / Las leyes de la nacion / Digo al fijar la partida, / Peor es pagar con la vida / Los ricos ¿por qué razón? Daniel Meneses: “Verso de la desigualdad entre el rico i el pobre”, Col. Lenz, 7, 24, mic. 42. Otro ejemplo es el “Contrapunto de un gañán con un futre”, de José R. Espinoza, Col. Lenz, 8, 25, mic. 52.

<sup>13</sup> Daniel Meneses: “Contrapunto entre un obrero pobre i un rico millonario”, Col. Lenz, 7, 21, mic. 41.

sufre en vida mientras que el rico goza, pero esta situación tiene su inversión en el momento de la muerte<sup>14</sup>; o bien la justicia divina se manifiesta dando consuelo en el presente, expresada contrapuntos que dan en vida al patrón, al futre o al rico, un castigo por su altivez.<sup>15</sup>

La desigualdad socioeconómica que deja al roto a la merced del poder del rico, es compensada por la “choreza” para enfrentársele, rompiendo su marginalidad al hacerla explícita, contestataria y orgullosa. Esto se expresa en múltiples contrapuntos donde el futre puede despreciar con palabras, miradas y amenazas (referentes a la policía y la cárcel) al roto o al huaso, pero donde éste no tardará en ofrecer pelea, para medirse de igual a igual con el ofensor, como en estas décimas de Daniel Meneses:

“El futre  
Policial, venga usted acá,  
lléveme preso a este odioso,  
Porque es un facineroso,  
I mucho me ha odiado ya,  
Mui bien, policial verá  
Que éste con su violencia  
Me reta, por consecuencia,  
Ya casi aquí me pegó.

“El huaso  
Ni al paco ni al yatagán  
Le temo con mi potencia,  
Si me sacas de paciencia  
Estallo como un volcán.  
Soi fuerte más que huracán  
I por eso no le aflojo;  
Cuando te saque al rastrojo  
En medio de dos quebradas,

---

<sup>14</sup> Un buen ejemplo es el “Verso de la desigualdad entre el rico i el pobre”, de Daniel Meneses: “Por fin, pues la mala suerte / No es ofensa ninguna, / El pobre hace su fortuna / Cuando se encuentra la muerte; / El rico opulento i fuerte / En nuestra nacion chilena, / Jamás nunca siente pena / Con los bienes que atesora; / Pero llegando la hora / Se muere y se condena.” Col. Lenz, 7,24, mic. 42.

<sup>15</sup> Esta visión de la justicia es llevada a la polémica por la pena capital, la cual tuvo un gran rechazo en el mundo popular por ser considerada parte de un sistema que negaba la misericordia cristiana y que era la máxima expresión de una justicia desequilibrada hacia los ricos. La pena de muerte, muy utilizada por los jueces durante este periodo, fue vista como un castigo que sólo reservaba la vida para los adinerados. (Palma)



De balde le dije yo  
No me friegues la pacien-  
cia.”<sup>16</sup>

Te pego cuatro patadas  
I te estiro como piojo.”<sup>17</sup>

Y es la calle, el espacio de lo público, pero también el espacio fundamental de la sociabilidad popular, el escogido como escenario para representar estos encuentros, haciendo confluir los extremos sociales en un contexto habitado por estos dos mundos, en el que el encuentro y el roce rápidamente se transforman en desencuentro y violencia, expresando la permanente tensión social surgida de la vivencia de la desigualdad, donde se enfrentan simbólicamente puños y poder económico y político.

Como hemos planteado, los poetas populares se instalaron críticamente frente a los discursos dominantes a través de los contrapuntos. Esto implicó el uso de estrategias discursivas como humor, ironía o parodia: en la forma de criticar esta sociedad, abundan las situaciones e historias humorísticas. La Lira Popular unió la crítica y el humor pícaro satírico sin anularse el uno a otro, como manifestación de un lenguaje popular, que no fue comprendido bajo la “lógica de la seriedad oligárquica”. Como afirma Maximiliano Salinas, su cultura se contrapone a la de una elite que se incomodaba frente a ella bajo el sino de lo racional: “La mitología de la seriedad dividió, con un racismo y un clasismo soberbios, a la ‘gente de razón’ de los otros” (Salinas et al., 38) La barrera social y económica que separa ambos mundos, ese cercamiento que hace la elite con “su” ciudad, es denunciada y superada a la vez en la poesía popular a través del humor y la sátira, logrando comunicar esos mundos al encontrarse los extremos en situaciones absurdas detonadas por la incomprensión y confusión. Se expresa así,

---

<sup>16</sup> Daniel Meneses: “Contrapunto de un futre con un huaso”. (Cit. Navarrete y Palma 408)

<sup>17</sup> Daniel Meneses: “Contestó al futre”. (Cit. Navarrete y Palma 409)

además de la desigualdad económica y social, el abismo cultural que separa a la elite y sectores populares, encontrados y enfrentados en un mismo espacio gracias a los artilugios del poeta, quien adopta el lenguaje de cada uno para resaltar lo extremo y simbólico del encuentro. Se enfrentan en los siguientes versos la “compostura” o control corporal, altivez y preocupación por el “qué dirán” del futre, con la sociabilidad abierta y naturalidad en el trato del huaso, que invita al futre a compartir de igual a igual:

“En la tienda de un bachicha  
 Estaba parado un huaso  
 [...]
 Pasó un futre de colero,  
 De guantes, leva y junquillo  
 Y levantando el potrillo  
 Dijo el huaso: “Caballero,  
 Perdone que un pobre roto  
 Quiera compartir su plato  
 Con usted; pues aunque indoto  
 Sin escritura, ni ciencia,  
 Ni físicas, ni gramática  
 Puede entablar una plática  
 Con la misma presidencia;  
 Continúe que para un trago  
 No se necesitan leyes  
 Y así aunque no sea hijo e reyes  
 Atránquese que yo pago”

El futre puso una cara  
 De toro bravo cuyano  
 [...]
 Y mirando de reajo  
 Al huaso franco y ladino  
 Exclamó fuera de tino  
 Con grandes muestras de enojo:  
 “Te pensais que un caballero  
 Noble, buen mozo y decente  
 Valla a meterse con jente  
 De tu laya, majadero  
 [...]
 Cuidado con decirme eso  
 Huaso atrevido y bellaco  
 Que voy a llamar un paco  
 Para que te lleve preso”.  
 Esto que el huaso hubo oído  
 Se hace que saca el chicote  
 Y el futre las hecha al trote  
 Todo confuso y corrido”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> J. Francisco Elgueta: “Contrapunto entre el huaso y el futre”, Col. Lenz, 2, 29, mic. 10.

Esto implicó también reelaborar tipos de relatos que estaban en boga en el teatro y la literatura, pero deslizando su propio discurso. Por ejemplo, las zarzuelas del mismo periodo depositaban en los “tipos” populares el humor de la obra, pero generalmente bajo una mirada paternalista que legitimaba el orden social. Fue una forma que tuvieron los poetas de apropiarse y reelaborar los materiales que le ofrecía la incipiente cultura de masas, ejemplo de lo cual son los versos que relatan con humor el tema de la llegada de personas del campo a la capital, donde se encuentran con el desprecio y prepotencia de los futres, mostrando satíricamente la incomprensión y choque violento entre ese mundo y el del huaso o roto que viene del sur.<sup>19</sup>

### **Patriotismo en la poesía popular: una relación conflictiva**

En vista de la elaboración y utilización que se hace en la Lira Popular de ciertas identidades de los sujetos populares para hacer una fuerte crítica a la sociedad, cabe preguntarse cómo se relacionó con las ideas de patria y nación que adquirirían creciente fuerza discursiva en la elite, la que apelaba para construir su imaginario, precisamente a figuras como la del roto. A fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, se da en Chile, a partir del Estado y la intelectualidad, un proceso de reelaboración identitaria que amplía el encuadre de cuño ilustrado que caracterizó al “tiempo fundacional” del siglo XIX, proceso que Bernardo Subercaseaux ha llamado “tiempo de integración”. Éste, dentro de tendencias como el positivismo y el pensamiento biológico y organicista “incorpora discursivamente a los nuevos sectores sociales y étnicos que se han hecho visibles, reformulando la idea de nación hacia un mestizaje de connotaciones biológicas o culturales y confiriéndole al Estado un rol preponderante como agente de integración.” (17) A partir de la Guerra del Pacífico, se venía operando un proceso de miti-

---

<sup>19</sup> Un ejemplo de esto es “Versos del Roto Chileno”, de José Hipólito Cordero, Col. Lenz, tomo 2, pliego 5, mic. 6.

ficación de la figura del roto. Hasta antes de ésta, roto era sinónimo de gañán: hombre pobre, iletrado, díscolo e indócil; resignificándose luego de la guerra su imagen para llegar a transformarse en ícono del “alma” nacional y del patriotismo: heroico, fuerte, aventurero, sufrido y osado.<sup>20</sup>

Fechas como el 18 de Septiembre y el 21 de Mayo, traían la publicación de lirás populares de carácter conmemorativo, además de dedicar versos a las fiestas que se realizaban en esas ocasiones. Con motivo de las festividades patrias se escribieron versos conmemorando la Independencia de Chile, relatando los principales combates y destacando la idea de libertad, los héroes y símbolos como la bandera. Durante la Guerra del Pacífico, los poetas populares publicaron lirás donde se narraban las noticias que llegaban del norte y de Perú, teniendo como tópico desde un principio la combatividad de los soldados chilenos, y por supuesto, del roto.<sup>21</sup> En los versos que conmemoraban la Independencia y la Guerra del Pacífico, se escenifica el tiempo histórico nacional a través del relato en tono heroico de las batallas, destacando la figura del roto guerrero. En estos versos se lo caracterizó como héroe de Chile, otorgándole cualidades de valentía, resistencia, disposición a la lucha, fortaleza física y de espíritu. Además, la lucha del roto se planteaba contra “los cholos”.<sup>22</sup> En una transposición de los

---

<sup>20</sup> Esta reelaboración tuvo incluso connotaciones racistas. Para Nicolás Palacios, autor de *Raza Chilena* (1904), el roto constituía la base étnica de la nación, mezcla de los espíritus patriarcales y guerreros de godos y araucanos (Subercaseaux 35).

<sup>21</sup> La Guerra del Pacífico fue narrada principalmente por los poetas populares Bernardino Guajardo y Ángel Custodio Lillo. Del periodista y poeta Juan Rafael Allende, quien también escribió poesía popular bajo el seudónimo de “El Pequén”, el Ministro de Guerra ordenó imprimir una edición de diez mil ejemplares de sus poesías sobre la Guerra del Pacífico para enviarlos al norte (Uribe Echeverría 121). De esta manera el gobierno pretendió mantener el ardor bélico en las tropas, aprovechando una expresión popular que podía tener resonancia en los soldados.

<sup>22</sup> Daniel Meneses: “Contrapunto entre un argentino i un chileno sobre la valentía”. (Cit. Navarrete y Palma 425)

tiempos históricos, también su figura apareció en los versos luchando en las batallas de la Independencia.<sup>23</sup> Pero el patriotismo popular, aunque basado en la figura del roto, también tomó a los Generales o cabecillas de las tropas como parte importante a la hora de las batallas en la Guerra del Pacífico.

Así, en la Lira Popular se hace una narración propia del tiempo histórico nacional, que se relaciona y convive con la narración hegemónica. Esta última se difunde a través de los aparatos del Estado, la educación, las Fuerzas Armadas, las conmemoraciones y monumentos, la historiografía y la literatura, entre otros, mientras que uno de los soportes del discurso popular sobre lo nacional es la Lira Popular. Los poetas populares leyeron en las reseñas históricas publicadas en periódicos, revistas y libros de la época la narración nacional hegemónica bajo una perspectiva donde el poeta se relaciona con la cultura ilustrada adquiriendo elementos nuevos.<sup>24</sup> Los sistemas simbólicos generados a partir de hitos en la narración histórica son capaces de generar vínculos y lealtades. Luego de la Guerra del Pacífico, los rumores de conflicto bélico con Argentina inspiraron gran cantidad de versos donde se retomaba la figura del roto como héroe nacional, retando a “los cuyanos” a poner a prueba nuevamente sus cualidades guerreras.<sup>25</sup> Así, haciéndose eco de los llamados del gobierno, algunos poetas convocaron

---

<sup>23</sup> Por ejemplo, los versos de Rosa Araneda: “Conmemoracion de la gran batalla de Chacabuco”, Col. Lenz, 5, 10, mic. 25.

<sup>24</sup> Jorge Octavio Atria, obrero que a fines del siglo XIX recopiló información biográfica sobre poetas y cantores populares, tomó nota de las lecturas de algunos de éstos, donde abundaban, libros de historia, devocionarios, literatura y libros de caballería, entre otras (Dannemann); lo que también es declarado en los propios versos.

<sup>25</sup> Algunos de éstos son: de Rosa Araneda: “Amenazas i desafio de la Guerra con la Arjentina”, Col. Lenz, 5, 33, mic. 29; de Daniel Meneses: “Contrapunto entre un chileno y un arjentino sobre la valentía” y “Contrapunto entre una chilena y una cuyana sobre la valentía de las dos naciones” (Cit. Navarrete y Palma 425-426); y de Ruperto Herrera: “El roto chileno y el gaucho arjentino”, Col. Lenz, 9, mic. 54.

a integrar la Guardia Nacional como deber patriótico de los chilenos,<sup>26</sup> significándola como un espacio donde las diferencias sociales eran dejadas de lado en vista de la necesidad de la defensa de la patria.<sup>27</sup>

Según lo analizado hasta el momento, el patriotismo popular se configuró en el periodo abordado sintetizando diferentes elementos. Toma la propia experiencia de la Guerra del Pacífico, a raíz de la cual surge el roto transformado en símbolo de una valentía y espíritu guerrero chileno, idea que entronca con la resignificación de este “personaje” para la elite, pasando de ser la antítesis del ideal del ciudadano ilustrado, a ser símbolo de unidad nacional, encarnando a la “raza” chilena. Por otro lado, toma elementos diversos del relato hegemónico de la historia nacional, de sus hechos y héroes; se nutre además de la vivencia festiva popular, casi carnavalesca, de las conmemoraciones cívicas (las fiestas patrias fundamentalmente). Finalmente, genera un resignificación de la idea de “patria”, donde ésta adquiere valores positivos como libertad, hermandad, sacrificio y lucha, quedando en un mismo plano sus cualidades con la autoconstrucción del roto en la crítica social y en el relato histórico popular.

### **Para concluir**

La heterogeneidad discursiva que planteamos como presente en los contrapuntos, revela las relaciones de poder en que estaba inscrita la práctica de los poetas y cantores populares. Aunque se configura como un espacio discursivo propio, la lira popular expresa la forma en

---

<sup>26</sup> Daniel Meneses: “Aprestos bélicos. Gran Guardia Nacional en Chile”, Col. Lenz, 7, 11, mic. 39.

<sup>27</sup> Esta idea de la “lucha heroica” como punto de acercamiento de los sujetos populares con la idea de unidad nacional, puede complementarse con la idea de patria que surge, para Fidel Sepúlveda, en la Lira a raíz de la centralidad de la figura de la madre en las culturas populares: “patria no es una idea, un constructo jurídico, una abstracción sociológica. La patria es una realidad real y concreta con la que se dialoga, a la que se recrimina, a la que se la da vida gozosa, gloriosamente.” (Sepúlveda 450)

que penetraron en los sectores populares ciertas ideologías funcionales a la construcción del Estado, como el patriotismo. La representación de lo popular, a través de figuras como la del roto y el huaso, fue un tema presente transversalmente en la cultura del periodo abordado, lo que tiene que ver con la configuración de un campo de lucha cultural y sus diversas dinámicas, en torno a la constitución de la nación, el estado y el poder social. Siguiendo a Stuart Hall:

“No solo puede modificarse la combinación de los elementos de la ‘tradición’, de tal manera que se articulen con prácticas y posiciones diferentes y adquieran un significado y pertinencia nuevos. También es frecuente que la lucha cultural se manifieste de la forma más aguda justamente en el punto donde se encuentran, se cruzan, tradiciones distintas, opuestas: tratan de desplegar una forma cultural de su implantación en una tradición y de darle una nueva resonancia o acento cultural.”  
(Hall 106)

La poesía popular no “rescata” la diversidad del mundo rural y popular (en sus versos donde hablan rotos, costinos, huasos y las más diversas ocupaciones y oficios de los sectores populares) en pro de alimentar la construcción de una “chilenidad”, sino que cuestiona la integración bajo el paradigma modernizador, al contraponer críticamente a los sujetos populares con futres, ricos y su poder económico asociado al del Estado. Estos elementos configurantes de la estructura de sentimiento que emerge de su escritura, deben ser tomados en cuenta al momento de adentrarnos en las perspectivas particulares y en la apropiación que los poetas hicieron de los “temas nacionales” y de la contingencia política. En la lira popular el tratamiento que se hace de esos temas no está escrito en clave de integración nacional.

La forma de resignificar al roto de parte de la elite respondió a una estrategia para enfrentar la crisis social y política en la república oligárquica, apuntando a la integración de la

sociedad a partir de un modelo simbólico de chileno, para evitar la disolución de la nación: una raza aguerrida que le da un “carácter” a la nación, pero que no es un modelo de ser para la elite, y por esto ella no deja de lado sus preocupaciones por “educarlo” y “civilizarlo” en favor del progreso. Contrario a esto, la utilización de la figura del roto en el patriotismo popular también es una forma de respuesta a una crisis, pero se trata de la crisis de desarraigo cultural e injusticia social que afecta a los sujetos populares, y apunta a una apropiación de la patria significándola como popular, donde el roto es un modelo de resistencia.

El acercamiento de la figura del roto al concepto de patria en el plano de la narración histórica popular no quita espacio a su figura como símbolo de resistencia a los embates de la elite. Conservó en el ámbito de la crítica social, como vimos anteriormente, sus cualidades de combatividad, rebeldía y orgullo frente al futuro. A pesar de adherir a símbolos como la patria, la bandera, el ejército y los héroes, la denuncia del abismo social que caracterizó su percepción de la ciudad de Santiago no se opacó, criticando abiertamente a la elite y su asociación al poder económico y político. Así, el patriotismo manifestado en la Lira Popular no incluyó una fidelidad o adhesión al Estado, ni tampoco equivalió a la aceptación del proyecto nacional de la elite. Todos estos conflictos son posibles en la medida en que la lira popular abre un espacio de diálogo y conflicto, de negociación y resistencia a la vez, respecto de la modernidad elitista, práctica que permite la vivencia y resignificación de estos procesos, denunciando y posibilitando al mismo tiempo la existencia de nuevos sujetos que configurarían el “mundo popular” de la capital por varias décadas.

### **Bibliografía:**

Acevedo Hernández, Antonio. El libro de la tierra chilena I. Lo que canta y lo que mira el pueblo de Chile. Santiago: Ercilla, 1935.



COLECCIÓN LENZ de Poesía Popular del siglo XIX. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.

Cánepa, Gisela. “Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público”. En: Cánepa y Ulfe (eds.). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima, Perú: CO-NYCET, 2006.

Danneman, Manuel. *Poetas populares en la sociedad del siglo XIX*. Santiago: Universidad de Chile, 2004.

Dannemann, Manuel. *Tipos humanos en la poesía folklórica chilena: ensayo filológico, antropológico y sociológico*. Santiago: Universitaria, 1995.

Hall, Stuart. “Notas sobre la deconstrucción de ‘lo popular’”. En: Samuel, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica, 1984.

Lenz, Rodolfo. “Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile”, *Anales de la Universidad de Chile*. CXLII, 1919: 512-622.

Lizana, Desiderio. “Cómo se canta la poesía popular”, *Revista de Folklore Chileno*, Tomo IV, 1912.

Navarrete, Micaela y Daniel Palma, (compilación y estudio). *Los diablos son los mortales. La obra del poeta popular Daniel Meneses*. Santiago de Chile: DIBAM, 2008.

Nolasco, Pedro. “Los romances tradicionales en Chile”. En: Pedro Nolasco, *Estudios sobre la literatura chilena*. Volumen. II. Santiago: Nascimento, 1940.

Palma, Daniel. “‘La ley pareja no es dura’ Representaciones de la criminalidad y la justicia en la lira popular chilena”. *Historia*. 39, I (2006): 177-229.

Salinas, Maximilano et al. El que ríe último... Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX. Santiago: Universitaria, 2001.

Silva Castro, Raúl. "Nociones históricas sobre la décima glosada". Anales de la Universidad de Chile, CXIII, 93 (1954): 49-59.

Subercaseaux, Bernardo. Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo IV Nacionalismo y cultura. Santiago: Universitaria, 2007.

Sepúlveda, Fidel. "Lira Popular, poética de la identidad". Fidel Sepúlveda (ed.), Arte, identidad y cultura chilena (1900-1930). Santiago: Instituto de Estética, PUC, 2006. 395-489.

Uribe Echeverría, Juan Flor del canto a lo humano. Santiago de Chile: Gabriela Mistral, 1974.

Vicuña Cifuentes, Julio: "'La poesía popular chilena'. Discurso de incorporación a la Academia Chilena correspondiente a la Real Española, pronunciada en la Biblioteca Nacional el 16 de julio de 1916". En: Julio Vicuña Cifuentes, He Dicho. Santiago: Nascimento, 1926.

Williams, Raymond El campo y la ciudad. 1973. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 2001.

Williams, Raymond. Marxismo y Literatura. Barcelona: Península, 1980.