

LIRA POPULAR: UN DISCURSO ENTRE LA ORALIDAD Y LA ESCRITURA

Marcela Orellana
Departamento de Idiomas
Universidad de Santiago

Nuestro propósito es abordar las relaciones entre la poesía tradicional oral del medio rural chileno y la poesía popular impresa en hojas sueltas de fines de siglo XIX y principios del XX. Esta última, conocida como "Lira Popular" por una de las múltiples publicaciones de poesía popular impresa, se desprende de la poesía tradicional y adquiere rasgos propios debido a cambios en las condiciones de producción y difusión de la poesía. Nuestro corpus estará por tanto constituido por versiones de poesía oral y por las hojas de Lira Popular que conserva la Biblioteca Nacional. Para facilitar el reconocimiento de una y otra adaptaremos una impresión normal para los ejemplos de poesía tradicional y letra cursiva para los ejemplos provenientes de la Lira Popular.

Las primeras publicaciones de poesía popular impresa en Chile, alrededor de 1860, coinciden con un desarrollo económico y un poblamiento de la ciudades, principalmente Santiago que, "al promediar el siglo XIX había afirmado en forma concluyente su primacía sobre el resto del país¹".

Una población nueva², venida de zonas rurales, confiere a la ciudad³ un cariz diferente dando a su crecimiento una característica que se irá acentuando con los años: la separación entre los barrios ricos y los barrios pobres⁴. El inicio de la Lira Popular está marcado por la llegada de esta nueva población que se acerca a las ciudades buscando nuevos medios de subsistencia⁵. En ella hay quienes cultivan además la poesía oral.

¹Armando de Ramón, *Santiago de Chile (1541-1991)*, Madrid, Editorial MAPFRE, colección ciudades de América, 1992, p. 158.

²Esta llegada de una población rural a las ciudades es común al desarrollo de Latinoamérica para los años posteriores a la Independencia. José Luis Romero subraya el papel fundamental que ésta tiene en la constitución de las sociedades independientes "Frente a las burguesías criollas se insinuó algunas veces la plebe urbana, pero lo que alteró sustancialmente el cuadro fue la aparición de aquella sociedad rural que había asomado a fines del siglo 18", en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Editorial siglo XXI, tercera edición, 1984, p. 176.

³Una ola migratoria aumenta significativamente la población urbana del país que pasa de un 10% en 1813 a un 42,8% en 1913, siendo éste uno de los porcentajes más altos de América Latina, en: Gabriel Salazar; *Labradores, peones y proletarios*, Santiago, Ediciones Sur, 1985, p. 228.

⁴Armando de Ramón, *op. cit.*, p. 171.

⁵"No debemos olvidar que los poetas populares del siglo pasado fueron de extracción campesina en su mayor parte", Juan Uribe Echevarría *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*, Santiago, Editorial Universitaria, 1962, p. 17.

La llegada del poeta-campesino a la ciudad implica cambios fundamentales para la poesía de tradición oral que él acostumbraba a cantar en zonas rurales. La poesía oral se expresaba frente a un público conocedor de los grandes temas de la poesía tradicional que participaba en el arte del poeta, quien guiaba sus improvisaciones de acuerdo a las reacciones del público, haciendo de esta práctica poética un acto dinámico de creación conjunta. La ciudad, en cambio, le impone al poeta oral la escritura como la vía de transmisión propia de su quehacer. El paso de la oralidad a la escritura supone un nuevo público: lector, desconocido, que le exige temas nuevos con respecto a los grandes temas tradicionales.

Este nuevo contexto en que debe desarrollar su arte oral lleva al poeta a replantear su posición y su función como poeta en la sociedad. Es así como él va definiendo, en un proceso gradual a través de los versos de la Lira Popular, una nueva intencionalidad. Ésta se aleja de lo que era el poeta oral en su medio rural, memoria y custodio de creencias y costumbres a través de la recreación de los temas tradicionales: el autor de la Lira Popular se va definiendo como un poeta que pretende contar la realidad, los sucesos de la vida diaria, propios del medio urbano. Esto permite describir a la Lira Popular como un discurso que, de sus inicios a su término, traza un recorrido que va de las transcripciones de la poesía tradicional a un relato de lo real.

Sin embargo, el recorrido entre una y otra de estas etapas no es sencillo. El nuevo propósito de contar la realidad se enfrenta a un tipo de composición enraizada en la creatividad del poeta que se revela difícil de superar. Es el discurso oral, de anclaje secular, y su manera específica de composición conocida como estilo formulario. Pretendemos ahondar en este conflicto que determina a la Lira Popular como un discurso híbrido, caracterizado por una inadecuación entre la intención del poeta (contar sucesos propios del acontecer ciudadano) y un discurso poético que no siempre es capaz de adaptarse plenamente a los nuevos designios del poeta en su nuevo medio.

La lectura de los "versos"⁶ que componen la Lira Popular dan cuenta de una contradicción. Se relatan sucesos insistiendo en la veracidad de éstos. Sin embargo, y contrariamente a lo esperado, leemos sobre acontecimientos que el sentido común nos revela alejados de lo posible. Títulos como "El culebrón que se comió a la niña a los pies del volcán", "El hombre pegado a la escalera por maldición de la mujer" que tienen asidero en creencias y supersticiones populares frecuentes en la poesía tradicional, o versos que son claramente temas tradicionales, como "El mundo al revés", "Fin de mundo", etc., aparecen como coherentes con la tradición poética oral. No así cuando el poeta se propone dar cuenta de un acontecimiento real, por ejemplo de un accidente, y su lectura nos revela lo lejos que estamos de un suceso de esa naturaleza.

Esta inadecuación puede, sin embargo, ser explicada por la utilización de una técnica discursiva propia de la oralidad que pasa igualmente a la poesía escrita en hojas sueltas: la fórmula.

La fórmula, base fundamental del estilo de composición propio a la oralidad, mantiene su presencia en las hojas impresas. Como elemento común es un vínculo entre los dos tipos de poesía permitiéndonos por tanto encontrar rasgos comunes entre ellos. Al mismo tiempo aparece, sin embargo, como una marca que evidencia diferencias entre la poesía tradicional y la poesía impresa según la forma como se

⁶Un verso es una composición poética en la terminología propia de la poesía popular. Un verso de Lira Popular está compuesto, siguiendo a la poesía oral, idealmente de una cuarteta y cinco décimas.

inserta en cada uno de estos discursos. Su estudio permite por tanto desentrañar el proceso de diferenciación entre la poesía oral, de raigambre rural y la Lira Popular, propia de la ciudad.

1.

ESTILO FORMULARIO

A partir de la constatación de que la poesía épica oral tiene una gran variabilidad para un mismo tema, es decir que no hay una versión correcta y sus variables, sino distintas versiones, todas únicas, para un mismo tópico, Milman Parry y Albert Lord se plantearon en los años 30 el problema del funcionamiento de los textos desde el punto de vista de la técnica de la producción oral. Luego de un trabajo en terreno con cantores de poemas homéricos que transmitían lo que habían heredado oralmente por generaciones en la entonces Yugoslavia, establecieron la técnica que estaría en la base de la composición oral.

Describen entonces a la fórmula como “un grupo de palabras usado regularmente bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada”⁷. Es por tanto, una estrategia discursiva e intertextual por medio de la cual el estilo formulario aísla en el discurso fragmentos rítmicos y lingüístico sacados de enunciados preexistentes en principio perteneciendo a un mismo género y aludiendo a un universo semántico familiar al auditor, y los integra dándoles una función⁸. Es una unidad dinámica que puede reutilizarse indefinidamente.

Las fórmulas existen al interior de una tradición, lo que puede entenderse en un sentido amplio, como un territorio o un período, o en un sentido más restringido y ser propias sólo a un poeta.

En situación de oralidad, los temas se piensan de manera de no olvidarlos fácilmente. Al no haber nada fuera de la mente para registrar este pensamiento, debido a que la emisión oral se desvanece al pronunciarse, existe la necesidad de establecer un tipo de discurso altamente conservador o tradicionalista que permita reproducirlo⁹.

2.

ESTILO FORMULARIO Y POESÍA TRADICIONAL CHILENA

La poesía tradicional chilena ofrece una composición basada en la fórmula, corroborando las tesis de Parry y Lord, a pesar de que la extensión limitada de sus versos podría favorecer un aprendizaje de memoria.

A modo de ejemplo utilizaremos los versos por despedida de angelito, propios de la poesía tradicional. Dentro de los múltiples motivos que los componen, puede existir en ellos la idea del “mundo engañoso o engañador”, y expresarse a través de las siguientes fórmulas

adiós mundo tenebroso
te digo en este día temprano

⁷Albert Lord; *The singer of tales*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1960.

⁸Paul Zumthor; *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

⁹Ong, Walter; *Orality and Literacy*, Menthuen, 1983.

con tanto placer y halago
no me engañai veleidoso

adiós mundo tenebroso
ya no quiero estar contigo
porque soy muy mal amigo
y además muy veleidoso

adiós me voy a ir
de este mundo tenebroso
más bien digo veleidoso
porque nos hace sufrir

Estas composiciones de un mismo poeta, David Espinoza Cordero¹⁰, muestran el funcionamiento de la composición oral. Retomando la definición de Parry y Lord, habría aquí claramente un grupo de palabras (adiós mundo tenebroso) para expresar una idea dada: la despedida de un medio inhóspito y lleno de dificultades. Es este fragmento, que conlleva una idea y un ritmo, que será reutilizado en otros versos, en distintas combinaciones, de manera que la idea central será complementada de acuerdo a la disposición y a la unión con otras palabras y versos. De esta manera, al vincular nuestra fórmula “adiós mundo tenebroso” con “veleidoso” el mundo se percibe como tenebroso por el carácter aparentemente inconstante y antojadizo de los eventos. La rima, elemento esencial de la poesía tradicional, que pasa a las hojas impresas, impone también una cierta disposición de los elementos que conforman los versos. Una décima debe seguir el orden ABBAACCDDC por lo que, al situar, por ejemplo, la fórmula en el 1^{er} verso debe hacerla concordar con el 4^o y 5^o, o al situarla en el 2^o verso ésta debe concordar con la 3^a. El esquema rítmico de la décima ofrece distintas posibilidades de desarrollo, y permite apreciar el ejercicio de la improvisación a partir de una fórmula.

Por otra parte, una fórmula puede variar en algunos de sus componentes sin que se altere ni la métrica ni la idea, lo que posibilita un enriquecimiento en sus posibilidades. “Adiós mundo tenebroso” puede entonces pasar a ser “de este mundo tenebroso”. De igual manera el adjetivo tenebroso puede alterarse por “engañoso” y luego derivar a mundo “engañador”, lo que impone también una rima distinta, como se aprecia a continuación.

adiós patria en que vivimos
en este mundo engañoso
adiós padres amorosos
adiós queridos padrinos¹¹

lo que deriva en mundo engañoso:

¹⁰Gentileza de don Manuel Dannemann, quien nos facilitó sus recopilaciones de campo.

¹¹Las citas de poesía oral han sido obtenidas, además de los libros de campo de don M. Dannemann, de las recopilaciones de Miguel Jordá: *La Biblia del Pueblo*, 2 tomos, Instituto Nacional de Pastoral rural y *El Catecismo criollo*, Santiago, Editorial Salesiana, 1976.

adiós mundo engañoso
de los humanos mortales
a los coros celestiales
voy a ir con el Señor.

contaré lo que he oído
en el mundo engañoso
y doy gracias al Señor
que la gloria he merecido

Otra posibilidad de desarrollo de la fórmula tomada como ejemplo la permite el cambio de tenebroso o engañoso por veleidoso.

Adiós mundo vanidoso
te dejo en mi edad temprana
solamente con las ganas
de engañarme veleidoso

La fórmula permite al poeta disponer de estas frases hechas a las que puede recurrir durante el proceso de improvisación al que se enfrenta constantemente. Ello explica una de las características del discurso oral, que es repetitivo y conservador. Una vez que se da forma a una expresión en situación de oralidad, se mantiene para no olvidarla. Ello explica también los estereotipos y epítetos constantes de la poesía oral.

3.

ESTILO FORMULARIO Y LIRA POPULAR

La necesidad de poner los versos por escrito que se impone en el medio urbano altera el uso tradicional de la fórmula. La escritura impone un nuevo soporte a la voz y fija las palabras en el espacio del papel, de manera que, para recordar un tema, ya no hace falta recurrir a las fórmulas, favoreciendo una mayor independencia con respecto a éstas. A la larga, el registro escrito de su producción libera al poeta de la tradición mantenida oralmente, facultando por otra parte un pensamiento más original.

El contexto urbano exige nuevos temas. El poeta oral miraba el mundo a través de una serie de parámetros que son los grandes fundamentos de la poesía tradicional. De este modo, la incorporación de nuevas realidades del contexto urbano pasa en los primeros años por su adaptación a un lenguaje ya establecido y estructurado. Su incorporación se da en un principio como la integración de una temática nueva dentro de una tradicional.

3.1. La fórmula como vía de incorporación de temas nuevos: Despedida de angelito y el tema de los fusilamientos.

Un tema de gran importancia en el Santiago de aquella época es la pena de muerte. Son muchos los versos escritos que relatan los fusilamientos. La incorporación de este tema, nuevo y propio de la ciudad, al repertorio del poeta se logra asimilándolo a un tema tradicional. Su integración a la poesía tradicional es lograda mediante su incorporación al tema de “la despedida de angelito” y de ahí poco a poco se irá

desprendiendo y tomando un cariz propio. De esta manera, muchos versos que relatan la condena a muerte de un reo se articulan como una despedida del que será fusilado y se desarrolla, por tanto, de acuerdo a los tradicionales versos por despedida. El uso de fórmulas y la estructuración del tema a base del adiós del que se va, nos permiten vincular los dos tópicos. Tomemos como ejemplo este verso de Rosa Araneda del caso del reo Manuel Pozo

DESPEDIDA DEL REO MANUEL POZO

*Adiós mi hermosa nación
se le va un parroquiano
con un señor en las manos,
pidiendo a todos perdón*

*Adiós Chile Patria mía;
Carmela bella patrona,
Por tu preciosa corona
Pido que seas mi guía:
háceme pues compañía
en esta triste aflicción
con tu lindo pabellón
Hoi que ya me voi a ir
primero voy a decir
Adiós mi hermosa nación.*

En este mismo verso se retoma el tema del mundo engañoso, adaptándolo a la situación que afecta al condenado. De esta manera en la cuarta décima tenemos lo siguiente:

*Adiós, mundo engañoso,
que a mí me habéis engañado,
Hasta hacerme desgraciado
Asesino y malhechor*

En muchos otros casos el tema se trata como una despedida del reo a sus familiares bajo la forma de "cartas" en las que se reutilizan fórmulas propias del tema del angelito, como la despedida a la madre. Citemos dos ejemplos de poesía tradicional:

*Adiós pues madre querida
ya se va su hijo amado*

*Adiós mi madre amorosa
ya se va tu hijo querido*

Lo que reencontramos en la lira, en "Carta del reo Ortiz", de Juan B. Peralta:

*Adiós madre idolatrada
ya se va tu hijo amado*

Otra fórmula muy utilizada en los versos por angelito es “a la celestial mansión”, en referencia a la ida del niño muerto.

Pronto voy a despedirme
perfúmenme para irme
a la celestial mansión

desde esta alta posesión
a la celestial mansión
me voy a ir derecho

y la volvemos a encontrar en la Lira Popular. Como ejemplo, citamos, de Rosa Aravena, “Despedida del infeliz Ismael Vergara de su adorada hija”:

*Puesto que pronto me voy
a la celestial mansión
Le envió mi bendición
desde el banco donde estoy*

Es claro que en casos como los citados la composición de un tema tradicional, su estructura y las fórmulas que lo componen, permiten la incorporación al repertorio del poeta popular de temas nuevos, propios del mundo urbano en que ahora se desenvuelve.

3.2. La fórmula como ruptura de la coherencia narrativa: la noticia de catástrofe y el “fundamento” del fin del mundo.

Si muchos temas nuevos se desarrollan a partir de los ya tradicionales, sucede por el contrario, que lejos de favorecer la creación de nuevos tópicos propios al medio urbano, el uso de fórmulas puede producir una ruptura en la narración de algún tema nuevo. Esto sucede cuando al narrar un nuevo tema, el poeta acude a fórmulas propias de algún “fundamento”¹² tradicional, de manera que el tema nuevo se ve recuperado por el tradicional.

Ilustraremos esta nueva situación con los temas de accidentes y catástrofes, muy frecuentes en la Lira Popular. La oralidad interfiere y entra en pugna con las intenciones de objetividad y veracidad del poeta al contar un hecho real, produciendo un quiebre en el tema y haciendo por tanto que pierda coherencia.

Al examinar distintos versos que tocan la temática de las catástrofes constatamos que, al contar una catástrofe o un accidente, el poeta recurre frecuentemente al lenguaje que en poesía tradicional se usa para el fundamento del “fin del mundo”, es decir, que emplea las fórmulas propias de este tema.

Este fundamento tiene su corolario obligado, de manera tal que pensar el fin del mundo implica simultáneamente pensar en los signos (temblor, fuego, ruido, oscuri-

¹²Fundamentos son los grandes temas de la poesía tradicional. Dividida en a lo Humano y a lo Divino, cada una de estas partes está compuesta por fundamentos. Ejemplos de fundamentos a lo divino son el nacimiento y la pasión de Cristo, el velorio de angelito, etc.

dad, sentido totalizador de la tragedia, temor a Dios, etc.)¹³, los que se expresan a través de fórmulas recurrentes propias al tema, utilizadas por distintos poetas.

La cita de un verso completo del poeta Daniel Meneses "*Completo detalle de la gran catástrofe de San Francisco de California*" nos permitirá ver cómo un tema real es recuperado por el tema tradicional del fin de mundo:

*Una ciudad floreciente
rodó y cayó al abismo,
por causa de un cataclismo
se arruinó completamente.*

*Un formidable temblor
a los pueblos asoló,
la tierra se remeció
causando espanto y terror.
La gente, con gran dolor,
clamó al omnipotente,
pero el Dios inclemente
sus ayes no escuchó,
por eso es que se incendió
una ciudad floreciente.*

*La tierra se remecía,
desde el palacio al aprisco,
y la gente, en San Francisco,
misericordia pedía;
la gran población ardía
dejando el oscurantismo,
y el pueblo, con gran lirismo,
escapó hacia el desierto,
y el cable dice que el puerto
rodó y cayó al abismo.*

*El gran voraz elemento,
de a poco a poco cundía,
se avivaba y se crecía,
protegido por el viento;
los bomberos, con contento,
mostraban su patriotismo,
y el fuego, con gran cinismo,
todo echaba en olvido,
y la catástrofe ha sido
por causa de un cataclismo.*

*Las casas se desplomaban
causando grandes asombros,*

¹³Uribe Echevarría, Juan; El tema del juicio final en la poesía popular tradicional de Chile. *Separata del Boletín de Filología*, Tomos XXIII-XXIV, 1972-73. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Letras, Editorial Universitaria.

*y en medio de sus escombros
a los hombres sepultaban.
Los pocos que se escapaban
huían hacia el oriente,
si yo quieren que les cuente,
pónganme más atención,
y esa bella población
se arruinó completamente.*

*Al fin del mar se divisa
lo que en tierra sucedió,
y uno que allí se encontró
me aprueba que horroriza.
Todo ha quedado en ceniza,
según se dice y se opina,
el cable que todo atina
cosa por cosa detalla,
y la gente pobre se halla
en una completa ruina.*

Este verso muestra claramente la intención de proporcionar datos reales del suceso: terremoto y el lugar donde sucedió: “*San Francisco de California*”. Estos datos son respaldados por las fuentes: un testigo presencial (“*y uno que allí se encontró*”) y la prensa (“*Y el cable dice que el puerto/rodó y cayó al abismo*”; “*el cable que todo atina/cosa por cosa detalla*”).

Fácil es, sin embargo, detectar la imposición, por sobre aquélla, del tema tradicional del fin de mundo. La utilización de fórmulas, o variantes propias al tema se dan en el relato. Citemos como ejemplo “*La gente con gran dolor/clamó al omnipotente*”, fórmula muy frecuente para expresar el temor a Dios que puede tomar diversas modalidades según las necesidades del contexto lingüístico en el que se encuentre (la gente al cielo clamó, al cielo le han de clamar; clamaremos al dios divino; hemos de clamar al cielo...). Otras fórmulas propias a la oralidad se aprecian también como son las de composición binaria de un verso. Así también la destrucción y el temor “*la tierra se remeció/causando espanto y terror*”, encontramos en oralidad variaciones de la misma composición: “*terribles serán los males/ de espanto y confusión*”, o “*terribles serán los males/ la confusión y el espanto*”, o “*se oirán mil alaridos/ de terror y confusión*”.

Otros elementos propios del tema del fin del mundo acercan el relato del terremoto a ese tema. La globalización de la catástrofe: (“*se arruinó completamente*”, “*Todo ha quedado en ceniza*”, “*y el fuego con gran cinismo/ todo echaba en olvido*”) y algunos de los signos que anuncian el término de todo: temblor (“*un formidable temblor, la tierra se remecía*”); fuego (“*la gran población ardía, el gran voraz elemento, y el fuego con gran cinismo/ todo echaba en olvido*”); temor a Dios (“*la gente con gran dolor/ clamó al omnipotente/ pero el Dios inclemente/ sus ayes no escuchó*”).

De esta manera, el relato de la catástrofe de San Francisco es en realidad una ilustración de un fundamento tradicional. La utilización de una fórmula propia del tema del fin del mundo hace que el poeta vuelva a ese tópico y desvíe su atención del que originalmente le ocupaba. De esta manera el terremoto de San Francisco se transforma en un relato propio de los versos a lo divino, según el cual el día del Juicio Final se acabará el mundo.

La utilización de fórmulas propia de un tema tradicional produce también incoherencias cuando éstas no se adaptan perfectamente al tema en que están siendo utilizadas. Así, dentro del relato del terremoto de San Francisco, quedan retazos de oralidad que parecen incomprensibles:

*“la gran población ardía
dejando el oscurantismo
y el pueblo con gran lirismo
escapaba hacia el desierto”*

*“Los pocos que se escapaban
huían hacia el oriente”*

Estos versos pueden explicarse como una interferencia de otro tema, propio de los versos a lo divino, desarrollado principalmente en los versos por Moises, quien guía a los hebreos en su huida a la tierra prometida.

Esta irrupción se explica por la flexibilidad que supone el uso de fórmulas que se insertan en el discurso cuando éste lo requiere. Sin embargo, el problema se suscita en la práctica escrita de su arte. El poeta recurre a fórmulas propias de la oralidad, pero las cambia de contexto, lo que puede crear incoherencias en el tema que pretende desarrollar. Así, en este caso, el relato de un terremoto puntual termina en un relato de una catástrofe global, con una dimensión bíblica. Esto lo aleja completamente de la intención original de contar objetivamente un suceso puntual.

Esta misma interferencia, en que el tema tradicional del fin del mundo quiebra el relato de una catástrofe, se puede detectar en múltiples versos. En ellos se aprecia la incoherencia que adquiere el tema inicial y la incongruencia entre la autoafirmación del poeta como un reportero de la verdad, y lo que su poesía narra.

Una misma inundación en Mendoza da, por ejemplo, origen a versos en las hojas de Rosa Araneda y de Hipólito Cordero. La relación con el tema del fin del mundo es evidente en ambos casos y el suceso puntual de la inundación pasa a ser una ilustración más del fin del mundo, comentado poéticamente a través de fórmulas propias de la poesía oral.

Se nos dan primeramente datos reales, como el lugar (Mendoza de Argentina), la fecha, aunque aproximada (*“el día ocho de Enero”* según Rosa Araneda; *“el seis de este mes presente”* afirma José Hipólito Cordero). Ambos dan cuenta de un movimiento de solidaridad hacia las víctimas y Rosa Araneda entrega también datos sobre el contexto político de problemas diplomáticos con Argentina, (*“Después que les damos plata/ nos quieren declarar la guerra”*). Rosa Araneda da cuenta del origen de su información (*“Según los partes dijeron”*) y afirma la veracidad de lo relatado (*“Les puedo aquí asegurar/ de una verdad hasta mil”*).

Sin embargo, el tema del fin del mundo surge también. José Hipólito Cordero explicita la relación del suceso con el Juicio Final¹⁴:

¹⁴No haremos en este caso la relación de cada fórmula de la poesía tradicional al tratamiento poético del tema de actualidad por temor a extender innecesariamente este artículo. Mostraremos la utilización de motivos del tema del fin del mundo, lo que supone la articulación de éstos a través de fórmulas.

*Creyéndose que era el juicio
El ser humano viviente
Lloraba a gritos la gente
viendo la turba furiosa.*

El motivo del temor a Dios y de la catástrofe como un castigo divino es recurrente en ambos poetas;

Hipólito Cordero lo explicita:

*Este castigo se vio
En el pueblo de Mendoza*

*I estos cuyanos sin fé
recibieron el tormento*

Lo mismo hace Rosa Araneda:

*La jente con desconsuelo
oraba con devoción
Pidiendo la salvación
Se encomendaba al cielo*

*No hace mucho que un temblor
Dos provincias arruinó,
y de nuevo hoi le mandó
Otro castigo el Señor*

El sentido totalizador de la tragedia se desprende igualmente de la lectura de los versos. Hipólito Cordero hace referencia a la fuerza y a la furia de las aguas (*“Fue el gran azote con vicio”, “la turba furiosa”, “la tempestad sin cesar”, “dos metros en sus alturas / Subió el agua i doi detalles”*), a la cantidad inmensa de víctimas (*“Como río iban las calles/ devorando criaturas”, “Sin amparo se quedaron/ con el granizo i el viento”*), al resultado desolador (*“quedando rasa la tierra/ En escombros reducido”*).

Rosa Araneda por su parte recalca el sentido general que adquieren las lluvias (*“Inundó completamente/ la ciudad de Mendoza”, “Que ese pueblo varonil/ se quiso a agua acabar”, “De ver que una enorme plaga la acaba de visitar”*), la vehemencia de las aguas (*“una lluvia espantosa”, “las cataratas se abrieron/ I principió el aguacero”, “llovió con furia horrorosa, la borrasca tenebrosa”*).

4. CONCLUSIÓN

La poesía de cordel chilena es un discurso que va, en sus puntos de inicio y de fin, de transcripciones escritas de la poesía tradicional a un relato de lo real. Sin embargo, el grueso de su existencia es una poesía compleja, caracterizada por un discurso híbrido entre la oralidad y la escritura.

El contexto urbano donde se desarrolla esta poesía impone nuevas condiciones para la creación del poeta, frente a las cuales éste reacciona con una redefinición de su función en la sociedad: de ser el guardián de la tradición en el medio rural, se

plantea como un reportero de los sucesos diarios, planteamiento que requiere de un ajuste en su lenguaje poético.

El paso de un estilo oral de composición, en que predomina el uso de la fórmula y una manera estereotipada de tratar los temas, a un estilo con un soporte fijo para la palabra, que lo libera gradualmente de su dependencia de la fórmula y de los esquemas prefijados, es complejo y lento. Y como hemos tratado de demostrar en este trabajo, es un proceso en el que si bien un estilo de composición escrito se va imponiendo, éste vuelve una y otra vez a sus orígenes orales. El estilo formulario da a la poesía oral una estructura poética coherente y resistente, de manera que, si bien los poetas de la poesía impresa pretenden que su poesía dé cuenta de hechos reales, imponiéndose, la estructura oral subyacente se impone a través de la fórmula, lo que desvía los temas de la realidad buscada y los acerca al tratamiento oral de estos mismos.

La lectura de estas hojas de Lira Popular ilustra este estado del lenguaje poético que se busca a sí mismo, que se disputa entre un estilo de composición por siglos oral, enraizado en un ritmo y una rima particular con un estilo de composición basado en la fórmula, y un lenguaje escrito que se libera de a poco de las exigencias que le imponía la oralidad, que intenta nuevas formas, que integra nuevos temas, que busca una nueva posición en el contexto que ahora es el suyo.