

## Literaturas monstruosas: apuntes sobre la legitimidad estética de la *Lira popular* chilena (siglos XIX-XX) y la literatura de cordel española (siglos XVI-XVII)<sup>1</sup>

**Rodrigo González Dinamarca**

Pontificia Universidad Católica de Chile

rigonza2@uc.cl

### Valor estético y literario de las literaturas populares

El valor estético de la literatura de cordel y la *Lira popular* es puesto constantemente en entredicho por quienes se han ocupado de su estudio. Hablamos de textualidades populares que son marginadas de lo que es considerado de buen gusto y que, por tanto, son ajenas a cualquier prestigio estético o literario, al menos en un sentido oficial, debido a que estas son categorías apropiadas por el discurso culto.

La *Lira popular* y la literatura de cordel no gozan, pues, de la legitimidad estética que confieren aquellos que detentan el poder del gusto. Por ejemplo, un conocido contemporáneo de la literatura de cordel del siglo XVII, Lope de Vega, considera a esta una aberración, ya que produce "versos tan desatinados, palabras tan indecentes y mentiras tan descubiertas" (en García de Enterría 87) y, por tanto, cree que ella merece el repudio y la censura de las autoridades<sup>2</sup>. Por su parte, acerca de las obras de la *Lira popular*, señala Rodolfo Lenz que no son "propiamente poesía popular, sino más bien una poesía culta, vulgarizada i dejenerada [sic]" (576), y que "es una literatura de alta alcurnia que ha caído al barro" (618). Esta alcurnia correspondería a su "fidelidad a la tradición [culta] hispánica" (Subercaseaux 458), que se ha manchado y degradado. Algo similar cabría señalar de la literatura de cordel, que se apropia de formas poéticas cultas, llegando por ejemplo a la "vulgarización del soneto" (García de Enterría 154), vulgarización que es siempre entendida en sentido negativo, pues en el vulgo "lo popular campesino, lo rural, se transforma [...] en ciudadano, en callejero, y llega así a hacerse plebeyo, conservando solo lo malo de las viejas concepciones campesinas sobre la vida, la religión, etc. [...]" (García de Enterría 208). El vulgo es el reverso maldito del pueblo, categoría, esta última, constantemente idealizada por los estudiosos de la llamada cultura popular. Peter Burke caracteriza el estereotipo sobre la base de los acercamientos de los intelectuales del siglo XVIII al fenómeno: "el pueblo era natural, sencillo,

<sup>1</sup> El artículo es fruto de la Tesis de Magíster en Letras (mención Literatura), titulada "Del monstruo de virtud al criminal monstruoso: tensiones y representaciones teratológicas en la *Lira popular* y en la literatura de cordel española". Finalizada en el año 2014, dicha tesis se vinculó al proyecto Fondecyt Regular 1130680, dirigido por Rocío Rodríguez Ferrer, denominado "De monstruosidades y prodigios en la lírica popular: superstición y devoción en la poesía de cordel española (siglos XVI y XVII) y en la *Lira popular* chilena (siglos XIX y XX)".

<sup>2</sup> Vid. "Que no se vendan coplas por las calles", reproducido íntegramente en García de Enterría.

iletrado, instintivo, irracional, anclado en la tradición y en la propia tierra, y carente de cualquier sentido de individualidad (lo individual se había perdido en lo colectivo) [...] el pueblo era interesante desde el punto de vista de lo exótico" (43). Por su parte, Michel de Certeau apunta que en los acercamientos eruditos franceses a la cultura popular prevalece una cierta "rusticofilia" (49) que realza los valores de lo rural, en oposición al sórdido medio urbano del presente. Al colarse en la vida ciudadana, el pueblo deviene vulgo, una entidad social infecciosa que amenaza con ensuciar la vida y las producciones culturales de las élites. En este sentido, hemos de situar el estudio de las relaciones entre la cultura popular y la alta cultura en un paradigma que, más que concebirlas como dos sistemas cerrados y homogéneos, considere que "una cultura es un sistema con unas líneas divisorias muy imprecisas" (Burke 24) a la vez que observe

los empleos diferenciados, las apropiaciones plurales de los mismos bienes, las mismas ideas, los mismos gestos [...] ya no se trata de calificar socialmente los corpus tomados en su conjunto [...] sino de caracterizar las prácticas que se apropian diferencialmente de los materiales que circulan en una sociedad dada (Chartier 11).

Ambos subsistemas culturales se influyen entre sí, a la vez que van dotando de significado a los elementos compartidos de los que se apropian. Así, lo popular asume elementos de lo culto "en un proceso que, visto desde arriba, se asemeja a un malentendido o una distorsión, pero que, observado desde abajo, se ve como una adaptación a unas necesidades específicas" (Burke 108). De esta percepción culta de lo popular como una deformación dan buena cuenta los comentarios de los estudiosos de la *Lira popular* y de la literatura de cordel recién citados.

Por otra parte, respecto de la *Lira popular*, la frase de Rosa Araneda –que da título al estudio y antología preparada por Micaela Navarrete–, "aunque no soy literaria", apunta a que el calificativo de lo literario es algo lejano, propio de las élites y del buen gusto legitimado por ellas. Los *populares* no son concebidos como *literarios*: esta es una categoría apropiada por la llamada alta cultura. En el contexto del siglo XIX existe un discurso sobre lo literario que deja fuera a esta práctica cultural: "lo literario estaba ligado a la construcción de la nación, contexto en el cual el pueblo aparecía como un ente pasivo al que había que educar" (Orellana 11). En este sentido,

fácil es entender que la *Lira popular* quede fuera de todas las referencias a las actividades de letras. No responde a la idea de hombre de letras el poeta popular de origen campesino que publica sus versos en pliegos de papel de mala calidad y los vende en los mercados [...] No es un hombre público. Sus hojas exponen, entre otros temas, crímenes que ponen en escena personajes y costumbres oscuras de la sociedad que Blest Gana [escritor comentado por la autora, ya que exige una presencia de lo moral] sitúa fuera de la literatura (*Ibíd.* 70).

Sin embargo, no podríamos afirmar que los poetas populares se hallaran divorciados de los acontecimientos de interés nacional. Nada más lejos de la verdad, pues la *Lira popular* se tomaba de la contingencia. De hecho, vinculada al contexto de la guerra contra España en 1865-1866, “desde sus inicios aparece ligada a cierta conciencia de ciudadanía” (Rodríguez Ferrer 137). A pesar de ello, la *Lira popular* se constituye como una práctica textual al margen de lo validado como literatura por las élites, aunque no podamos afirmar, como Bernardo Subercaseaux, que se trate de una práctica carente de visibilidad social. Para este autor, lo popular fue, con excepción de un par de momentos, “una subcultura sin presencia ni proyección en la cultura nacional” (455). Si bien se puede hablar de cierta invisibilidad, esta opera más que nada en un sentido metafórico, para designar el rechazo que despierta en los sectores dominantes, pues el fenómeno social de la *Lira*, en términos físicos, era plenamente visible: los textos se vendían en lugares públicos, como plazas, mercados, etc.<sup>3</sup> Más precisamente, podría decirse que esta literatura goza/adolesce de una visibilidad invisible, pues, como indica Zorobabel Rodríguez, la *Lira popular* “existe en todas partes, con abundancia portentosa, i si en ocasiones se nos imagina que calla, es porque no hai nadie que se tome el trabajo de [...] poner el oído para sorprender sus gratos, aunque humildes y toscos acordes” (524). Los afectados comentarios de Zorobabel Rodríguez reflejan cómo, a pesar del interés por la *Lira*, no se la valida desde un punto de vista estético, sino que es esencialmente marginada, vista como algo grato, pero “humilde” y “tosco”: esto es, diferente e ilegítimo.

Aunque no fue validada por el discurso culto, la *Lira* sí tiene una vasta importancia en el circuito cultural popular, pues expresa a un grupo social que “no tenía otro espacio de representación” (Orellana 65). Como señala Micaela Navarrete, “resulta difícil fijar los límites de la expansión de los pliegos de cordel [chilenos]. Gozaron de una tremenda aceptación en el pueblo. Corrían de mano en mano y de boca en boca: era el destino de la literatura popular” (5). Esa presencia es, por cierto, indisociable del desarrollo de la imprenta, que hace posible la divulgación y consolidación de un discurso literario popular escrito.

Por otra parte, el problema del carácter literario y la validez estética de la literatura de cordel española ha sido tratado por García de Enterría, quien señala que “los nombres prodigados de ‘subliteratura’ e ‘infraliteratura’ nos parecen, tal vez, excesivamente peyorativos e injustos” (41), en la medida que no se hacen cargo de la importancia de estas manifestaciones

---

<sup>3</sup> El tema de la proyección de la cultura popular es bastante discutible. A comienzos del siglo XX, lo popular es recogido y reapropiado en la construcción de un alma nacional. Se desarrollan así ciertos imaginarios de lo popular, que incluyen figuras como la del “roto chileno”, tan importante en el establecimiento de una identidad colectiva y de la chilenidad (ver Rinke 125-6). Se trata nuevamente de un caso de idealización de lo popular y lo rural desde la sensibilidad de las élites. No obstante, el vínculo entre la cultura popular y el nacionalismo no es nada nuevo ni particular de Chile: ya en la Europa del siglo XVIII también el interés intelectual sobre lo popular “se asoció íntimamente al surgimiento del nacionalismo [ ]” (Burke 46). Así, tiene lugar la construcción de un relato de lo popular, visto desde arriba, y que obedece a intereses políticos y sociales particulares.

en la Historia de la Literatura y que supone concebirlos *a priori* desde su inferioridad estética. Sin embargo, si nos situamos desde esta escala de valores, notaremos que la oposición dada entre términos como subliteratura o infraliteratura y literatura como tal, opera en términos de prestigio más que de textualidad. En otras palabras, para García de Enterría el hecho de atribuirle a estos textos la etiqueta de "literatura" les confiere un valor en sí, los legitima dentro de la historia cultural como un objeto valioso, cuestión que es ampliamente discutible en la medida que el concepto mismo de literatura –que nosotros entendemos desde una concepción moderna, vinculada a su vez a categorías como la ficción o el goce estético (Culler 32)–, al ser aplicado sin más a esta práctica textual, descuida aspectos que son problemáticos. Por ejemplo, acerca de los *ocassionels* franceses, Chartier señala que "su fuerza persuasiva depende de la credibilidad que le otorgarán los lectores" (154), para lo cual se despliega una serie de recursos para presentar los hechos como auténticos. Ocurre lo mismo en el caso de la literatura de cordel española: como señala Mariela Insúa, "otra de las convenciones genéricas de las relaciones de monstruos y de sucesos extraordinarios en general, consiste en dar apariencia de veracidad al relato [...]" (153). Es evidente, pues, que el carácter ficticio de lo literario, como se lo entiende modernamente, no es una condición del todo asumida en la recepción –ni en la producción– de estas obras, muy cercanas en este sentido a la prensa escrita, que fija una manera de leer particular. Decir "literatura" hoy no es, por cierto, lo mismo que haberlo dicho hace tres o cuatro siglos.

Asimismo, las cosas se complican cuando, además del relativismo temporal del concepto de literatura, consideramos que las textualidades son también a veces un poco de poesía, o un poco de periodismo, a veces más una cosa que otra: "La poesía [de cordel] no puede permanecer al margen de los sucesos políticos y todavía menos si es poesía popular" (García de Enterría 50), carácter híbrido que es compartido por la *Lira popular* (Orellana 54). De este modo, la aplicación del término de literatura, fuera del ámbito del prestigio que se busque dar a estas prácticas populares en la historia de la cultura, debe pensarse también desde la especificidad textual, desde el valor que se le confiere en el medio social y desde las intenciones. En este sentido, el término literatura aplicado a la literatura de cordel es problemático cuando se piensa, como hace García de Enterría, que sus autores solo "pretendían narrar, contar; todo lo más, atacar, burlarse o divertir. No trataban de deleitar, [...] el [lenguaje] que se empleará en la poesía de cordel será, las más de las veces, anodino y vulgar como sus lectores" (159). Claro está que aquí se está juzgando el lenguaje utilizado –y su consecuente capacidad de deleitar– desde una lente culta. Como no es el lenguaje literario legitimado por la cultura dominante, no se le atribuye la capacidad de deleite estético. De este modo, cuando se están leyendo estas manifestaciones como una versión siempre pobre o monstruosa de la "verdadera" literatura o de la "verdadera" poesía, entendiendo estas categorías desde el discurso de lo culto, queda claro por qué no se les otorga el sello de calidad que solo puede dar la prestigiosa palabra "literatura".

En definitiva, los objetos apropiados por lo popular solo serán legítimos culturalmente cuando sean valorados por la sensibilidad de la cultura dominante, y ello solo ocurre cuando son vaciados de su significado y contexto original. Esta es la acusación que Michel de Certeau hace en "La belleza de lo muerto" a los estudios concernientes a la cultura popular y la literatura de cordel en Francia, específicamente:

La 'cultura popular' supone una operación que no se confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla. Desde entonces, se ha convertido en objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado [...] Los estudios consagrados a esta literatura [de cordel] han sido posibles por el gesto que la ha retirado al pueblo y la ha reservado a los letrados o a los aficionados (47).

De acuerdo con el autor, la cultura popular "viva" representa un peligro, no es legitimada como objeto de estudio; por lo tanto, es necesaria su muerte para que adquiera dicha legitimidad. Algo similar dirá Borges: "Lo popular, siempre que el pueblo ya no lo entienda, siempre que lo hayan anticuado los años, logra la veneración de los eruditos y permite polémicas y glosarios" (XI, párr. 11). Así pues, solo se legitiman las prácticas vinculadas a lo popular una vez que dejan de pertenecer a ese ámbito y pasan a ser apropiadas por la cultura dominante que le impone nuevos sentidos.

## Lo popular y lo monstruoso

A partir de lo anterior, es posible plantear ciertos rasgos comunes entre lo popular y lo monstruoso. No en vano Peter Burke, al dar cuenta del desprecio de los cultos por la cultura popular, refiere la manera en que el pueblo es visto como "ese monstruo de muchas cabezas" (66). Una buena ilustración de esta criatura popular podría ser el texto del poeta Rolak "El hombre de quince caras" (en la ilustración), prácticamente una encarnación del carnaval y lo popular bajtiniano a partir de lo monstruoso: "de alto tiene dos varas / i una mui maciza guata [...] en el baile es mui perito / tiene mui buen apetito / y es bebedor lo bastante / cuando habla es en confusión / de inglés, ruso, turco y chino / i es además el monstrino / de piernas corto i guatón".<sup>4</sup> Cabe detenerse en algunos aspectos de la metáfora referida por Burke. Si la palabra monstruo es usada para despreciar al pueblo, significa que constituye una unidad de sentido de la que el sujeto culto, "normal", se separa para definirse en oposición a ella. Vale decir, el pueblo es *abyectado* (kristevianamente) y, como abyecto, lo popular-vulgar no deja de permear y amenazar la estabilidad de las élites. He ahí un primer paralelo con lo monstruoso.

---

<sup>4</sup> En pliego 215R774c Caja3, Archivo Central Andrés Bello.



Por otro lado, en relación con la “visibilidad invisible” de la que he hablado más arriba, es importante recordar que el monstruo es, de hecho, una categoría eminentemente visual, lo que se muestra (*monstrare*) y, por tanto, dicha tensión entre lo que es plenamente visible pero no se quiere ver –reconocer, legitimar– articula también una particular monstruosidad de lo popular. Incita a la visión, pero la hiere y acaba convirtiéndose en objeto prohibido.

De esta forma, la palabra “monstruo” da cuenta de uno de los aspectos más significativos de la condición social del ser terático. Es lo que se muestra, aparece vinculado a una espectacularidad y una visualidad que interpela al ojo ajeno. De ahí que lo popular, como lo monstruoso, fascine en cierto sentido, pero a la vez produzca rechazo, ya que la clase dominante lo ha abyectado. Es una realidad visible, pero que incomoda, la realidad del que grita en los mercados pregonando sus papeles poéticos de baja calidad. Esta incomodidad deriva en una repulsión o un rechazo por lo popular, más específicamente por lo vulgar, por el “roterío”. Y es que lo popular-vulgar es, en efecto, una cosa monstruosa, el ámbito de la cultura que, aunque es excesivamente visible, el erudito evita mirar, y cuando lo hace, procura conjurar todo lo grotesco que hay en él antes de acercársele. Es lo que, de acuerdo con Michel de Certeau, ocurre en los estudios acerca de la cultura popular: “Así empacado, el dominio popular deja de ser el mundo inquietante que Nisard [estudioso y censor de la literatura de cordel francesa] se esforzaba en exorcizar y recluir” (54). Así es como aparece la imagen idealizada del pueblo, apacible bestia que es empaquetada para su examen por parte de los eruditos. Y, justamente, este aspecto grotesco de la cultura popular-vulgar es conjurado por medio de la risa como herramienta para anular su aspecto macabro. Así lo señala el mismo Michel de Certeau a raíz de lo que ocurre en la recepción del lenguaje de la “canalla” trabajado por los hermanos

Perrault en sus poemas burlescos: "La 'comicidad' y la 'curiosidad' de este hablar van a la par, entre los grandes burgueses amenazados, del triunfo del *orden* [...]. La burla mide el fracaso del pueblo, cuya cultura es tanto más curiosa cuanto menos se teme a sus sujetos" (48). Así, mediante la risa se exorciza lo repugnante y ominoso que representa lo popular vivo, y se lo convierte en un objeto inocente, que solo mueve a una risa desenfadada, que no inquieta ni perturba.

Para entender lo monstruoso de la cultura popular, piénsese, por otra parte, en el rechazo hacia el lenguaje que se utiliza en las literaturas populares. En la *Lira popular*, las "incorrecciones de lenguaje que son debidas a la influencia del dialecto chileno" (Lenz 541) expresan y promueven una versión deformada del castellano culto. Así, el registro lingüístico propio de lo popular chileno es, como lo monstruoso, caracterizado por su mixtura: Zorobabel Rodríguez describe esta variable lingüística como "esa jerga mitad quichua i mitad castellano de cocina, que hablan nuestros peones y en general nuestras clases ignorantes" (Cornejo 525). La apropiación popular de la herramienta cultural que representa el lenguaje es, de hecho, un problema relevante en el área de la lingüística, porque las variables diastráticas articulan algunos usos que son considerados prestigiosos, mientras que otros caen en la estigmatización, en lo que normativamente se califica de uso "incorrecto". Se ejerce de ese modo una violencia para legitimar los usos lingüísticos de un cierto grupo social en desmedro de otros.

Además de la mixtura que le confiere un carácter monstruoso, el lenguaje popular que se expresa en estas literaturas es descrito desde la exacerbación. Como hemos visto con García de Enterría, estos textos expresan "lo grandilocuente, sensacional, sentimental, a veces patético hasta el ridículo" (49). Este rasgo también configura la monstruosidad del lenguaje en su uso popular, pues tiene que ver con una deformación por el exceso. El pueblo es, entonces, una masa deformante de los objetos culturales –la poesía, el lenguaje–, ya que, a partir de su obsesión con ciertas formas, las fuerza hasta volverlas monstruosas. La mirada es, pues, unidireccional: en las apropiaciones que la cultura popular hace de los materiales se percibe una deformación, mientras que los usos de la alta cultura se plantean como prestigiosos y correctos.

En consecuencia, la belleza se erige como un bien cultural de las élites, como un bien de consumo al que no todos tienen acceso. En esa línea, se puede comprender por qué lo feo aparece vinculado a lo popular, ámbito en el que con frecuencia se le rescatará de manera festiva por medio del carnaval, erigiendo muchas veces esto como emblema representativo: piénsese en la extendida y actual práctica del "rey feo". De acuerdo con Bajtín, podemos pensar en que esto obedece a la lógica de inversión propia del carnaval, que no se desarrollaba "sin la intervención de los elementos de una organización cómica; así, para el desarrollo de una fiesta, la elección de reinas y reyes de la 'risa'" (11). De este modo, teniendo en cuenta que el sentido del carnaval era fundamentalmente "invertir *el orden de lo alto y lo bajo*, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo «inferior», material y corporal, donde moría y volvía a renacer" (78), podemos ver que la práctica del rey feo o la exhibición orgullosa de

la fealdad popular tienen que ver con el simulacro que permite sentir que se está del lado cultural legítimo y poderoso: lo feo y monstruoso adquiere así un valor, aunque un valor cómico, que advierte que se trata de un juego y que en realidad es el mundo de lo bello, monopolizado por la cultura dominante, el que prevalece.

Con todo lo anterior, queda planteada una vía de entrada al estudio de las relaciones entre lo popular y lo feo o monstruoso, entendiendo dichas categorías como parte de un mismo entramado semántico, opuesto al integrado por la cultura de las élites y el concepto de belleza que ellas se han apropiado y han legitimado en su propia reafirmación identitaria, convirtiéndose de ese modo lo popular-vulgar en algo que, como lo monstruoso, es abyecto.

### Obras citadas

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1987.
- Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. 1930. Versión digital disponible en [http://www.elortiba.org/pdf/Borges\\_Carriego.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/Borges_Carriego.pdf)
- Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza, 1991.
- Chartier, Roger. *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*. México D.F.: Instituto Mora, 1995.
- Cornejo, Tomás. "Un testimonio temprano de la lira popular chilena: 'Dos poetas de poncho' de Zorobabel Rodríguez". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 2 (2013): 517-548.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.
- García de Enterría, María Cruz. *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*. Madrid: Taurus, 1973.
- De Certeau, Michel. "La belleza del muerto" (en colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel). *La cultura en plural*. Trad. Rogelio Paredes. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999, 47-70.
- Insúa, Mariela. "De asombros, horrores y fatalidades: algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos (siglos XVII y XVIII)". 2009. en Insúa, M. y Pérez, L. (2009). *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno*. Santiago de Chile: Memorias científicas i literarias, 31 de marzo de 1894.
- Maravall, José Antonio. "Una cultura masiva". *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975: 174-223.
- Navarrete, Micaela. *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago de Chile: Colección Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, 1998.
- Orellana, Marcela. *Lira popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago, 2005.
- Rinke, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago de Chile: DIBAM, 2002.

- Rodríguez Ferrer, Rocío. "Poesía de cordel española y *Lira popular* chilena: una lectura desde la materialidad y su apropiación popular". *Revista de Humanidades* 30 (2014): 129-165.
- Rolak. "El hombre con quince caras". s.a. [1836-1930], Santiago, 1h. Colección *Lira popular*, Archivo Central Andrés Bello, 215.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y la cultura en Chile*. Santiago de Chile: Universitaria, 1997.

