

Imágenes de lo monstruoso: *La batalla de Placilla* de Marcelo Mellado y la *Lira popular*. Un estudio comparado¹

Constanza Ternicier

Universidad Autónoma de Barcelona
contiternicier@gmail.com

*La guerra de uno no es la guerra de los otros,
aunque las batallas sean las mismas o muy parecidas.*

(Marcelo Mellado, *La Batalla de Placilla*)

Discusiones en torno a lo popular

El objetivo del presente artículo será establecer un diálogo entre la *Lira popular* producida en Chile a fines del siglo XIX y un texto actual de Marcelo Mellado, con el fin de comprender la compleja figura de José Manuel Balmaceda, Presidente de Chile entre 1886 y 1891, y la Batalla de Placilla que puso fin a su gobierno. A partir de aquí, entonces, abordaremos las imágenes de lo monstruoso que en ambos textos, aunque de distintas formas, aparecen sugeridas.

La lira que acogeremos se titula "El Gran Fantasma de Placilla"² y se identifica a su autor con Adolfo Reyes, uno de las más representativas voces de las liras populares recopiladas por el filólogo Rodolfo Lenz. En ella se propone una estructura mítica, pues se alude a un hecho histórico, a saber, la Batalla de Placilla, que el hablante poético –y suponemos también los lectores– ya conoce. Sin embargo, es anunciado como si se tratara de un augurio, al mismo tiempo que cierra como algo ya ocurrido, que tiene una fecha de aniversario asignada y cuyos muertos –convertidos en fantasmas en pena– seguirán deambulando por el lugar del suceso año tras año como intentando rememorar lo ocurrido. Es por esto un poema que temporalmente opera dentro de una circularidad, pues no termina de entenderse si se trata de un acontecimiento ya ocurrido o si, más bien, tendrá un lugar en el futuro. Se habla de un "caso verdadero" que prácticamente se asume como un hecho histórico verificable. Lo que está en duda es la aparición de la monstruosidad que lo representa: la imagen de un Balmaceda con cabeza de pantera y un cuerpo gigantesco. Tal monstruosidad viene a rememorar, desde la superstición, la efeméride histórica señalada con el fin de fijarla en la memoria y que no se olvide. Es dicha aparición la que se repite regularmente, pero siempre hay

¹ El artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt Regular 1130680 "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* chilenas (siglos XIX y XX)", dirigido por Rocío Rodríguez Ferrer.

² En pliego 185 T153f caja 9, colección Raúl Amunátegui, Archivo Central Andrés Bello.

una duda acerca de la posibilidad de su próximo avistamiento: "Para el año venidero / Veremos si es cierto o no".

El otro texto guía que orientará nuestra lectura será *La Batalla de Placilla* (Hueders, 2012) de Marcelo Mellado. Su protagonista, Cancino, un nihilista sobreviviente de los años dictatoriales correspondientes a los 70 y 80, coordina un proyecto sobre el acontecimiento bélico, encargado por la universidad donde trabaja. Un evento de base académica en el que deben confluír intereses del turismo local, patrimoniales y "culturosos", aunque él quisiera ir más allá y darle una vuelta de tuerca a la imagen "con olor a hongos" que ha fijado la historiografía. Su objetivo será confeccionar una maqueta. La encarga a un modelista militar quien, a su vez, le pide a un sobrino *hacker* recrearla en una representación digital, utilizando la técnica de los videojuegos de guerra. En paralelo, dos estudiantes de arte vinculados a un mafioso poeta del puerto especulan con la existencia de unos bocetos de época tomados por Juan Francisco González. Lo que intenta el autor, según una entrevista publicada en *La Tercera* el 29 de septiembre del 2012, es hacer un retrato de la mafia de los poetas porteños y los laberintos de la burocracia pública. A Mellado la Guerra Civil de 1891 le interesa como origen: "Hay un gesto fundacional del país. Se instalan los viejos de mierda frente, tal vez, a la arrogancia del proyecto balmacedista, que trae todos esos siúuticos. Hay un sablazo, un machetazo brutal que define el peso de la noche en que hemos vivido hasta el día de hoy".

Siguiendo a Street, entre la cultura popular y la política se da lo que podríamos interpretar como un campo de fuerzas: "Dentro de la política, de la cultura popular, o entre ambas, se produce una lucha constante por articular esas identidades que compiten entre sí, una de cuyas facetas es la pretensión de representar ambas" (36). Hay quienes tienen una opinión negativa de la cultura popular en tanto populismo conservador que tiende a mantener el *statu quo* –posiblemente sea esta la opinión de Cancino, el protagonista de la novela de Mellado–. El elogio de lo popular vendría dado, según esta postura crítica, por la perspectiva de un "consumidor corriente" pero homogéneo: normalmente refiere a habitantes de las urbanizaciones suburbanas, pertenecientes a la clase media, heterosexuales y no emigrantes: "Sin embargo, aunque esta tendencia se presenta como un populismo democrático legitimado por el mercado, es, como cualquier otra, una interpretación que, lejos de reflejar el gusto popular, lo crea" (189). En efecto, el pueblo no existe como una realidad objetiva y su cultura podría ser concebida por este grupo desde un impulso en cierta medida homogeneizador.

No obstante, la cultura popular también se puede medir en términos de cuán transgresora puede llegar a ser: "El radicalismo de la cultura popular se mide por su capacidad para desconcertar; para plantear preguntas, no para contestarlas; para descubrir sentimientos más que reflexiones racionales" (Street 236). Desde la ley de valores que propone la novela de Mellado, el populismo se vincularía con ese conservadurismo y cierta tiranía cultural. Sin embargo, en las lirás populares el valor de lo afectivo y la fuerza de las representaciones monstruosas con que se interpela un determinado conflicto político ponen de relevancia esta capacidad de transgresión de lo popular.

Lo monstruoso

Entenderemos tres maneras de representar lo monstruoso. Primero, como asombro o prodigio, que anuncia males y alimenta superstición. Segundo, como documento científico que anima la curiosidad por descifrar a esta criatura escapada de las reglas de creación. Tercero, como problema de los signos y de su capacidad para nombrar lo diferente, raro o insólito (Del Río Parra 17-18). "El Fantasma de Balmaceda", *Lira popular* que acogemos aquí, estaría tal vez a medio camino entre el primer y el tercer punto. El tercero se relaciona con la tesis de Benjamin y Adorno que intenta ser recuperada en el texto de Mellado: la imposibilidad de hablar después de la guerra.

Definimos lo monstruoso en términos de una desproporción, ya sea en lo físico o en lo moral. Ahora bien, la ética de lo monstruoso siempre implica atribuir a una característica física el sentido de un castigo o un sino maldito. La anormalidad que nos plantean las monstruosidades nos permite llevar el lenguaje hasta su máximo límite de expresión, gesto por nombrar la realidad inefable o innombrable desde una estética que podríamos identificar con lo barroco: "Lo monstruoso actúa por contradicción: sabemos que algo es monstruoso porque sabemos que ha dejado la norma. Esa excepción, en efecto, pertenece a la figura poética barroca, a la metáfora, a la hipérbole y a la alegoría" (Del Río Parra 25).

La aparición del monstruo nos anuncia una crisis. Su sola presencia constituye en este sentido una suerte de advertencia: "En la Placilla, señores / Un gran fantasma terrible / Apareció muy horrible / Que vieron dos leñadores". Se le describe como un ser de proporciones desbordantes: 31,5 brazadas de altura y ocho varas de anchura, cabeza de pantera y cuerpo de dragón.

En el amplio complejo semántico que rodea el concepto de monstruosidad, alusivo a prodigios, portentos y ostentos, destaca el monstruo como clara materialización del prodigio en su doble vertiente significante: es decir, ya sea positivamente, como maravilla admirable por su extrañeza, o ya sea como agente provocador de espanto. Nosotros nos quedamos aquí con la segunda acepción, pues los textos revisados no poseen un sentido celebratorio, sino, como ya hemos indicado, una postura de crítica social. Si bien abrimos el acápite señalando que utilizaremos esta representación tanto para anunciar supersticiones como para poder dar cuenta de lo inefable, también es posible vincularlo, desde el texto de Mellado, con ese valor "comercial" y de exhibición que adquirieron los monstruos en el siglo XVII; en tanto la mercantilización del patrimonio porteño que es criticada por Mellado desde la ley de valores propuesta en *La Batalla de Placilla*. El afán por exhibir las curiosidades de lo monstruoso se perpetúa hasta aquel siglo XIX en que veremos brillar la *Lira* en todas las ferias, fondas, exposiciones y espacios públicos de tránsito de la ciudad. Allí se ubicará el germen de la mercancía moderna transada en las ciudades y que exige atrapar la mirada de los transeúntes para poder asegurar su circulación en el mercado. La necesidad de captar la atención de los otros producirá el progresivo paso desde la exhibición al exhibicionismo:

[S]i la exhibición es el género decimonónico preferido, entonces el exhibicionismo es el género dominante del siglo XX y quizás también del XXI. La exhibición requiere de objetos exhibibles, aunque se trate de cuerpos, personas enfermas, órganos, etc; el exhibicionismo, por el contrario, implica la voluntad de mostrarse, de mostrar el propio cuerpo (Javier Guerrero 49)

Es dicho exhibicionismo, cuyo énfasis está puesto en la impostación del sujeto antes que en el objeto exhibido, el que acaba siendo seriamente cuestionado en la novela de Mellado, donde la denuncia se inscribe en un contexto de capitalismo tardío vuelto cada vez más salvaje.

Por otra parte, entendemos la aparición del monstruo también como la representación de un fantasma. El texto histórico que subyace a este tipo de liras y que es la fuente documental en el libro de Mellado nos remite a lo fantasmagórico: "Eso es lo extraño del texto histórico, que se busca al otro en el pasado pero este solo adviene en forma de ausencia, en los huecos abiertos de los textos, entre las palabras y las imágenes, entre las palabras mismas. El otro no es más que ausencia (...) Desde esta ausencia, el monstruo tiene que comparecer en el presente, no para respetarlo o aceptarlo, ya que ello significaría mantenerlo lejos, a distancia, sino para salir a su encuentro" (Del Río Parra 221). Así como en la lira de Reyes escogida Balmaceda solo puede ser materializado como un fantasma, para Cancino la única forma de intentar reconstruir el sangriento hecho es por medio de la memoria de lo ausente.

Lo fantasmático se cuele, por lo demás, en esa modernidad a medias o problemática que es la Placilla actual. Benjamin refiere en *El libro de los pasajes* a aquella "objetividad fantasmagórica" que revisten los objetos de la ciudad moderna. Susan Buck Morss, en su acuciosa lectura del filósofo alemán, nos recuerda que fueron los pasajes el templo original del capitalismo de las mercancías; allí donde acabaron generándose las fantasmagorías urbanas, por ejemplo, de la exhibición. Controlados por el mercado, abandonan la subjetividad que les hubiese brindado una intervención humana y entran en una vorágine de transformación de significados –piénsese en los cambios de los precios de la mercancía– que va dejando siempre tras de sí una existencia fantasmática.

Dicho conflicto se expresa por medio de la relación con ese pasado perdido, con esa ruina dejada por la historia, con esos muertos que deambulan como almas en pena. La lira los reinstala con su estructura casi mítica, pero yendo más allá de aquel gesto mecanicista con que juega el patrimonio rescatado sin convicción alguna por el personaje de Cancino. La presencia de aquellas almas en pena continúan determinando y condenarán todo lo que en ese espacio pueda llegar a suceder, pues el gesto de rescate patrimonial no resuelve ninguna problemática arrastrada por la historia:

La zona, al menos en un radio de cinco kilómetros debiera estar plagada de fantasmas de la batalla. Además de los moteles, el transporte, el complejo inmobiliario y

el incipiente barrio industrial, también cabe el negocio forestal, aunque también hay una zona protegida de flora nativa junto al Lago Peñuelas, un gran tranque que provee de agua a Valparaíso. Los muertos de la batalla fertilizaron estos campos que ahora estarían amenazados por la desertificación y por otros males peores (Mellado 187).

El ambiente queda así cargado por el peso del mal y lo ominoso. Será, por ejemplo, un escenario susceptible a la amenaza de los locos. En la novela se hace referencia al psicópata de Placilla, quien se dice ha comenzado a cometer crímenes en la zona correspondiente a uno de los cerros más pobres del puerto. Y es tal contexto oscuro y, dentro del campo de referencias de la *Lira popular*, cercano a lo diabólico, lo que da pie al desarrollo de una sexualidad profusa. Allí surgirán los encuentros más fogosos entre Cancino y su enamorada de origen popular, la morena voluptuosa con quien explora el sexo hasta límites insospechados.

En la lira "Las ánimas de Placilla"³, de Rómulo Larrañaga (Rolak), se acentúa el hecho de que allí vive gente cristiana y sencilla, "vendedores de tortilla y chocolate", tal como lo sugerirá luego Mellado dos siglos después. Sin embargo, al anochecer las almas en pena emergen con sables y cadenas mostrando esa otra cara del lugar no indiferente a la historia. Y la presencia de los fantasmas de Alcérreca y Barbosa opera, al igual como observamos en nuestra lira guía, bajo la forma de una amenaza. La memoria histórica tiene la función de prevenir futuras atrocidades y mantenernos alertados de ello: "...si a la población / bajan estos campeones / unidos con mil bribones / formarán conspiración". En efecto, se cree que los secuaces de Balmaceda podrían cobrar venganza.

El rol del pueblo en La Batalla de Placilla

Los hechos de Placilla tienen una doble cara en la imaginaria religiosa-popular: "Así surge, por una parte, la imagen gloriosa de Concón y Placilla como un hecho sacralizado por la presencia de la Virgen del Carmen, símbolo nacional y popular liberador, y, por otra, la imagen terrible del suicidio del Presidente, como un hecho maldito en virtud de la presencia capital del Diablo" (Navarrete Araya 56). Todo queda resuelto por medio de los símbolos cristianos de lo infernal y lo celestial. Estas batallas se atribuyen, entonces, a hechos liberadores y festivos. Se le asocia incluso a un milagro divino, en relación con lo duro que fue Balmaceda con la Iglesia y una subsiguiente recomposición o venganza. Se aprecia el conflicto civil como un castigo de Dios por la laicización de la sociedad chilena. Rosa Araneda considera, por ejemplo, a Balmaceda un loco. Y los saqueos que siguieron a la Batalla de Placilla, donde el pueblo pretende despojar a todos los balmacedistas de sus bienes, son considerados positivos por la poeta: un estado carnavalesco necesario.

³ En pliego 797 R774d caja 7a, colección Raúl Amunátegui, Archivo Central Andrés Bello.

El suicidio de Balmaceda es visto como fruto de sus remordimientos y sus miedos. La justicia de Dios sería en este sentido implacable y el ex-Presidente acabaría siendo justamente conducido al Infierno. Incluso se le asoció a la figura legendaria y bíblica de un Judas, en tanto el responsable directo de la muerte de Jesús y que, al igual que Balmaceda, acaba suicidándose horrorizado por el crimen que cometió: "Así, en este esquema religioso de interpretación histórica, que opera en la conciencia poético-popular, las víctimas de la dictadura serían la re-actualización de la propia pasión y muerte de Jesús" (Navarrete Araya 68). No obstante, al mismo tiempo este controversial personaje llegó a ser el Presidente más admirado por el pueblo. Se elucubran posibles razones: su trágico suicidio, que produce una especie de indulgencia colectiva hacia el romántico personaje; la apropiación de su figura por parte de conciencias marxistas que lo ven como un símbolo contra el capitalismo internacional; y porque hacia 1920, cuando la clase media alcanza el poder, Balmaceda es convertido en su precursor e ídolo. Ahora bien, la reacción inmediata a cinco años de la guerra no lleva un indirecto trasunto ideológico sino la urgencia por enfrentar la vida real y las miserias de los pobres. Por lo demás, el gobierno de Jorge Montt (1891-1896) que reemplazó a Balmaceda reprimió a las clases populares, lo que fue resentido por sus poetas. Con el tiempo, también se repudian las matanzas y saqueos ocurridos durante la batalla. Los poetas se van apartando progresivamente de la visión heroico-triunfalista o festivo-carnavalesca de estos hechos. Acaban reconociendo su carácter trágico y mortal.

Se considera que la Revolución de 1891 fue solo una victoria para los ricos, pues las crisis económicas afectan siempre a los más pobres. El poema de Adolfo Reyes rescatado aquí, "Fantasma de Placilla", surge precisamente de todo este contexto. Entrega mensaje de opresión y muerte dirigido a unos leñadores. La monstruosidad descrita (cabeza de pantera) alude, más que a Balmaceda, a la tiranía a la que Chile se veía sumido: "la dictadura de los ricos como dioses". Todos acaban oprimiendo al pueblo. Se plantea una situación circular sin salida. La aristocracia explotadora ha vuelto a tiranizar al país, silenciando a todos sus opositores. Pero la tiranía de Montt es aún peor: la del "ricacho impertinente". No es ya solo de una persona, sino de un sujeto colectivo que son los ricos.

Monstruosidades postmodernas: *La Batalla de Placilla de Marcelo Mellado*

La Batalla de Placilla pone fin a la guerra civil librada entre el ejército revolucionario congresista, al mando de Estanislao del Canto, y las tropas fieles al gobierno de José Manuel Balmaceda, lideradas por Orozimbo Barbosa y José Miguel Alcérreca. Balmaceda, tras sus conflictos con las fuerzas parlamentarias y al ver frustrado su deseo de unir a los liberales en una sola gran fuerza, asumió una postura dictatorial pasando por encima del Congreso y atacando a cualquier revolucionario que osara levantarse sobre él. La novela de Mellado, así como señalamos al comienzo, trata acerca de un profesor universitario que inicia una investigación concerniente a este hecho histórico. Hacemos un gesto de crítica metatextual al acoger aquí esta escritura, pues el protagonista de la novela se enfrenta a documentos antiguos con el mismo afán con que nosotros estudiamos la *Lira popular* chilena del siglo XIX, bajo

el alero de "un rescate patrimonial" que es flanco de ácidas burlas por parte del narrador de la novela. Así también, por medio de esta voz ficcional nos burlamos de nosotros mismos y nuestro ejercicio. Y es que trabajar sobre este tipo de materiales resulta académicamente rentable y es, por lo mismo, más fácil de financiar. El protagonista de Mellado tiene en claro su estrategia en este sentido: "El tema histórico lo elige porque su jefe se lo recomienda, por esta basura del bicentenario, cree, o porque las historias locales están culturalmente en boga y porque al parecer la comunidad de Placilla está interesada en patrimonializar la batalla" (Mellado 171). Son hechos que salen de lo polémico o de la contingencia inmediata, por tanto, se vuelve más fácil lidiar con los distintos agentes y colaboradores implicados sin entrar en mayores conflictos. Se trata, además, del rescate de "ese olorcito identitario" que es difícil de captar por la historiografía tradicional. No se trata de la historia oficial escrita en mayúscula y que alude a los poderosos, sino aquella viva entre la gente que padece la guerra: ese sustrato alojado en sus costumbres e imaginarios. Su referencia es el mundo popular, cuyo rescate despierta ese acalorado debate que hemos resumido al comienzo de este artículo.

La figura de Juan Francisco González, pintor que habría retratado el horror después de la guerra y que interesa particularmente a Cancino en su investigación, puede compararse a la de los poetas populares de fines del siglo XIX: "Él quiere, fiel a su sensibilidad, desatar los demonios de la creatividad, conectándose con el fuego que lo quema en su interior y que hoy, en pleno campo donde se realizó la batalla, siente ese fulgor, ese volcán que emergerá con furia en la pintura de este ensangrentado país. Duda de su propia ficción" (Mellado 134). Son artistas pasionarios y comprometidos con su creación, en tanto están al límite de una realidad que los desborda.

Con todo, Juan Francisco González representaba más bien al artista canónico e institucionalizado como tal. Los poetas populares, en cambio, no eran considerados parte del campo literario oficial y ejercían su función en los márgenes, colándose en las ferias y entre los comerciantes. En la descripción que hace Cancino, de hecho, dentro del panorama cultural de la época no figuran en ningún caso los poetas de las liras: "Recuerda haber leído unas crónicas, tratando de establecer el mapa del campo cultural de la época y se había encontrado con más de alguna queja de que en Valparaíso había demasiado comerciantes y poco lugar para el desarrollo de las artes, solo se veían espectáculos de variedades. Lo que sí había era mucha pobreza y gente desplazada" (130). Y es que es precisamente en dicho escenario de donde surgen los poetas populares que escribieron las liras. Se colaban dentro de esa miseria y ese tráfago de una ciudad que comenzaba tímidamente a ser moderna. Y sucede que, en realidad, es entre estos grupos donde podremos encontrar a los verdaderos protagonistas de la guerra o de cualquier hecho histórico. Al menos, son ellos quienes los resienten.

Todas las grotescas descripciones que se hacen del puerto, despreciable para Cancino, quien odia que toda esa decadencia sea materia de exportación turística, vienen a calzar con esos ambientes chinganeros descritos en las liras y que muchas veces cruzan lo monstruoso o las alusiones diabólicas. Cabe destacar que la representación del puerto de Valparaíso se ha mantenido en el tiempo ligada a la decadencia y la pobreza. Ya en la *Lira*

popular se nos aparece como una zona en conflicto y arrasada, donde se muestra la pobreza más brutal. Por lo mismo, es el escenario más propicio para inundaciones, incendios y otras catástrofes o prodigios naturales; pues es el espacio donde se puede retratar con mayor facilidad el horror que puede llegar a provocar la naturaleza en zonas tan desprotegidas y vulnerables. Dentro de esta fauna, uno de los elementos más distorsionados por lo horroroso en la voz del narrador de la novela de Mellado son los poetas: "Ellos representaban todo el lameculismo del campo cultural porteño, eran simplemente ratas despreciables sin una pizca de dignidad" (Mellado 24). Son distintos, por cierto, a los poetas populares que escribían las lirás y que no eran afectados por ese aspiracionalismo culturoso o de lo exótico, donde incluso la homosexualidad se vuelve una estrategia para entrar a círculos privilegiados del arte y lo exclusivo.

Cancino entiende que cualquier reconstrucción histórica es siempre un artificio. El mapa que construye junto a René, amigo que le presenta su íntima amiga Magda para que le ayude en la parte manual, debe ser entendido como un simulacro. La ficción, le dice Cancino a René, es lo único en lo que se puede confiar. Ahora bien, el arte enmudece ante el horror: "Es como cuando él mismo perdía las ganas de escribir con los brutalidades de la dictadura, como que el artista siente que sobra y solo sirve una especie de crónica histórica o el testimonio" (Mellado 127). En la novela se cita a Adorno y Benjamin con su tajante idea de que ya no es posible escribir después de Auschwitz. O, en su defecto, diríamos nosotros, se buscan formas alternativas de representar la realidad: por medio de los trasuntos de la burla, lo barroco, el uso de todos esos elementos de la imaginería medieval que se actualizan para exaltar lo monstruoso y atroz de una sociedad.

La guerra supone escenas tremendistas en sí misma, como aquella en que se cuenta que tanto a Alcérreca como a Barbosa les cortaron los testículos y el miembro para ponérselos en la boca. ¿Cómo representar una escena así? ¿Cómo se da cuenta de ese horror? Probablemente, la única manera sea mediante estas formas excesivas que deforman la realidad como intentando llegar al fondo del pánico y de lo brutal, aunque en estricto rigor ello sea irreproducible.

Además, por otra parte, se traslada el espectáculo que podrían haberse dado en los tiempos de los poetas populares, aquellos universos que muchas veces inspiraron sus composiciones de la vida nocturna de la ciudad, a escenas postmodernas en el puerto de Valparaíso, esos llamados "espectáculos municipales carnavalescos": "Algo le dice entre risas de una recitación lésbica cerca de la zona de los baños, también hubo unos *drag queen* que declamaron a la Mistral, con una coreografía de vedettos ataviados con una supuesta usanza diaguítá. Hubo cantos, boleros, interpretados a lo Juan Gabriel y escándalo, mucho escándalo poético-cultural" (166). Tales escenas se condicen con ese carácter performativo y oral que caracteriza a las lirás populares, que deberán ser entendidas como manifestaciones literarias híbridas y que cobran vida en el espacio de lo popular desde la materialidad del pliego y la visualidad propuesta en los grabados alusivos. Valparaíso queda pintorescamente definido por su pobreza y su decadencia de puerto, teniendo que ajustarse todos sus habitantes a dicho modelo porque corresponde a "una

expresión de lo popular”: “Valparaíso tiene ese modelo aspiracional, como que hay que dejarse abusar y no tener problema en asumirlo, la pérdida de la dignidad es algo que un porteño debe exhibir, incluso con soberbia, para demostrar ascenso en el escalafón social (...) Luego vendría la alucinación política y la cuestión burocrática y los fondos concursables” (Mellado 168). Habrá que ver si la *lira*, antes de pretender celebrar esta realidad a ratos monstruosa, más bien la expuso con un espíritu crítico estremecedor que Cancino, con su verborrea de resentimiento, parece estar tratando de emular. Le corresponderá a los lectores evaluar si el protagonista de la novela de Mellado será capaz de alcanzar tal fuerza crítica con todo el sutil esplendor con el que lo hizo en su momento la *Lira popular* chilena.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. 1927-1940. Trads. Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero e Isidro Herrera Baquero. Madrid: Akal, 2005.
- Buck Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. 1995. Trad. Nora Robotnikof. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Del Río Parra, Elena. *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Navarra: Iberoamericana-Vervuet, 2003.
- Gorbach, Frida. *El monstruo, objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Ciudad de México: Ítaca /UNAM Xochimilco, 2008.
- Guerrero, Javier. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- Mellado, Marcelo. *La Batalla de Placilla*. Santiago de Chile: Hueders, 2012.
- Navarrete Araya, Micaela. *Balmaceda en la poesía popular. 1886-1896*. Santiago de Chile: DIBAM /Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1993.
- Rodríguez-Velasco, Jesús. “La literatura popular como literatura menor” (“narrativa”). En *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Dir. Pedro M. Cátedra. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006
- Street, John. *Política y cultura popular*. 1997. Trad. Pepa Linares. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

