

**LITERATURA MIRABLE: LA *LIRA POPULAR* CHILENA COMO
ESCOPO ¹
SEEABLE LITERATURE: THE CHILEAN *LIRA POPULAR* AS
SCOPE**

Rocío Rodríguez Ferrer
Pontificia Universidad Católica de Chile
rcrodri@uc.cl

RESUMEN:

Las siguientes páginas exponen una lectura de la Lira Popular chilena desde su particular configuración como escopo, es decir, como un singular objeto gráfico al que se observa y se atiende al constituir toda una experiencia visual. Literatura que salta a la vista, provoca y demanda la mirada del público (lector, espectador) desde una doble visualidad: en tanto imagen (tipo)gráfica e imagen encarnada en el lenguaje. Se propone, en definitiva, aportar una nueva arista a la comprensión de los mecanismos texto visuales de la Lira, examinando no solo sus reconocibles estampas, sino, y muy especialmente, relevando la palabra plástica y la inventiva visual como clave retórica.

PALABRAS CLAVE: *Lira Popular chilena, escopo, visualidad*

ABSTRACT: *The following pages present a reading of the Chilean Lira Popular from its particular configuration as a scope, meaning, a singular graphic object that can be observed as constituting a visual experience. This is a literature that jumps into view, provoking and demanding a public gaze (reader and viewer) from a double visuality: it is a (typo)graphic image and an image incarnated in language. This article seeks to contribute a new angle to understanding the textual-visual mechanisms of the Lira, by examining not only its recognizable features, but rather, by revealing the plastic word and the visual invention as rhetorical essentials.*

KEY-WORDS: *Chilean Lira Popular, scope, visuality*

Recibido: 01 de junio de 2020

Aprobado: 30 de junio de 2020

En clara afinidad con los requerimientos de una sociedad post Revolución Industrial que demandará “...la aparición de un material tipográfico más vistoso” (Corbeto y Garone 154), la *Lira Popular* chilena emergió con una notable capacidad: golpear visualmente a un público no del todo alfabetizado o no tan habituado a la lectura, hasta el punto de convertirse en un fenómeno editorial-impresor en el Chile del siglo XIX. Respondiendo a una poética oculocéntrica (Jay 2007), las hojas de poesía popular impresa hicieron del reclamo óptico, en su reiteración multiforme, una seña de identidad en su inscripción urbana; artificio escópico el de la *Lira Popular* que nos permite hablar, como veremos, de una notoria -siempre el ver- vocación exhibicionista, en sintonía con la cultura decimonónica. Voluntad y deseo de ser vistos que los pliegos de *Lira* evidencian y conquistan más allá de la materialidad tipográfica, en un completo y coherente mecanismo iconográfico.²

La de la *Lira Popular* fue una propuesta icónica doble: la de las estampas (clichés y grabados populares) que vuelven los pliegos reconocibles por su fijación óptica y la de una inventiva visual como marca retórica.³ Estas hojas volantes de poesía popular impresa se erigieron (desde 1865 aprox.) como una suerte de poesía mural -efímeramente mural-⁴ asentada en diversos espacios de encuentro y tránsito: fondas, chinganas, estaciones de ferrocarriles, calles, plazas, mercados y puestos callejeros. Con su peculiar modo de

² Una primera y restringida aproximación al tema la abordé en el artículo “Codificaciones visuales de la Lira Popular chilena del siglo XIX: sobre la retórica monstruosa y su reclamo óptico” (2017). En dicha publicación me centro, desde un ejemplo concreto, en el modo en que los discursos teratológicos se valen del requerimiento visual, al definirse y reconocerse el sujeto monstruoso, muy especialmente, por el sentido de la vista. Otras cuestiones relativas a la configuración material de la *Lira* las he abordado, desde una perspectiva trasatlántica, en el artículo “Poesía de cordel española y Lira Popular chilena: una lectura desde la materialidad y su apropiación popular” (2014).

³ Con respecto a las estampas de la *Lira*, es deseable contar algún día con un repertorio digital de sus materiales iconográficos y tipográficos, en la línea del trabajo realizado por Mercedes Fernández Valladares desde la biblioiconografía en torno a pliegos sueltos españoles. Ello facilitaría lecturas más fundamentadas, pienso, sobre las características de dichos clichés y grabados populares, así como de sus formas de utilización por parte de los *puetas* populares; lecturas, por ejemplo, como la realizada por Tomás Cornejo en sus “Notas para comprender las imágenes de la Lira Popular”, donde ahonda en el carácter referencial de las imágenes, a modo de íconos, y, de modo muy preciso, en el vínculo entre las xilografías populares y ciertas imágenes de la cultura oficial (los retratos presidenciales).

⁴ Sigo aquí a José Simón Díaz y los trabajos posteriores de Rosario Consuelo Gonzalo García, quienes subrayan que “...lo que va a definir a la *poesía mural* es su condición de *poesía orlada*” (Gonzalo 754). Estampas y juegos tipográficos son parte de esos recursos ornamentales característicos de la poesía mural. Pero si la poesía mural del Siglo de Oro se hacía mural en el entramado arquitectónico (758), la *Lira* lo hará, en sentido amplio, en el entramado urbano.

Artículo. Rocío Rodríguez Ferrer. “La literatura mirable: La *Lira Popular* chilena como escopo”

instalación urbana, entonces, la *Lira Popular* saltaba a la vista, al empapelar la ciudad de versos que, en efectiva sinestesia performática, convocaban tipos impresos, imágenes, canto y voceo.

En su especial querencia por la vista, la *Lira Popular* obliga a suspender los criterios eminentemente textualistas. Desde su condición de particular objeto tipográfico promueve un primer contacto visual marcado por la simultaneidad: las habituales estampas cobijadas en una sola plana difieren el recorrido de la lectura, al que se accedería tras la sucesión propia de la representación verbal. También al no haber paginación (un pliego extendido, sin doblez alguno), se ve favorecida la simultaneidad característica de la percepción visual.⁵ Pero los requerimientos ópticos van más allá y emergen desde la propia tipografía: titulares y textos llamativos, con letras grandes y variadas. Una tipografía apropiada para impresos de grandes dimensiones, como puede admirarse también en periódicos y carteles de la época. Tipos modernos propiciados por la Revolución Industrial (Corbete y Garone 155) y que, en su afán de incorporación, hacen de la *Lira* una suerte de muestrario de la variedad de letras surgidas en el siglo XIX.⁶

Tomemos como ejemplo el siguiente pliego de José Hipólito Cordero (figura 1). Podremos admitir fácilmente que los titulares, con su variedad de fuentes, también deben ser comprendidos a modo de imagen; forman parte del decorado, tal como los filetes entre columna y columna que hacen de la hoja volante atomizada en su puesta en página (y similar a la vista a un periódico). Un área considerable dentro del pliego da cobijo a la xilografía -tallada a punta de navaja en madera de raulí- y al titular de la hoja volante, con lo que este pareciera desempeñar un rol llamativo antes que informativo, “...primero ‘visto’ e incorporado como imagen y luego leído” (Malacchini 98). La querencia por la vista emerge otra vez.

⁵ Suscribimos aquí a Michael Baxandall, de la mano de Guiseppina Ledda: “Remito y hago propio cuanto señala Michael Baxandall cuando, a propósito de la *simultaneidad del acceso* al objeto visual y de la *linealidad* y *sucesión* de su representación verbal, distingue en el proceso perceptivo un primer momento de *fijación óptica*, en el que el objeto se ofrece *in toto*, y quien lo mira recibe el bosquejo de un conjunto, de una escena, de un cuadro que, a continuación, en la sucesiva observación de los detalles, se precisa con gradual nitidez” (240).

⁶ Una documentada e iluminadora investigación sobre la *Lira Popular* desde el diseño gráfico la lleva a cabo Simoné Malacchini. Coincidimos con ella en que la tipografía en estos pliegos es utilizada también como imagen (146).



366

CÓMPRENME BELLAS DAMAS

SANGRIENTO DRAMA EN LAS CONDES
DORALISA DESTROZADA POR UN ASESINO

<p>Sangriento drama EN LAS CONDES. DORALISA DESTROZADA POR UN ASESINO.</p> <p>A una mujer distraída La hallaron en un camino; Por el mas cruel asesino Dicen que ha sido anulado.</p> <p>Por el interés de un peso Que esta traja en dinero, Sucedió el crimen grosero De tan horrendo asesino;</p> <p>Por la explicación por eso, Con exactitud formada; La noche estaba cerrada Cuando un gran cañon se oyó, I al poco más se halló A una mujer destrozada.</p> <p>Terrible es la compasión Que ha tenido el vecindario, Así nos ha dado el diario Verdadera explicación; Cuando sorrió la razón I la pluma vuyó.</p> <p>El bondadero sin fino, Luego se habo de fugar, I a esta misera, sin fallar La hallaron en un camino.</p> <p>La muchedumbre admirable, Ocurrió al instante a ver, I fue por reconocer A aquel cuerpo miserable;</p> <p>Es ese sído notable Aparció un pafal fino, Desde esta cumplió el destino, En clamores, angustia, Publicamente estafada, Por el mas cruel asesino.</p> <p>Del crimen con precisión Yo con verdad lo aseguro, Que hasta el comun mas duro Se llevo de ensañación;</p> <p>Aquí doi cuenta i razón De la infeliz desgracia, Que a casullo fin pasada Desde recibió la muerte; Por un fatal delincuente Dicen que ha sido anulado.</p> <p>Al fin, Chileto Aquiles Fue el criminal que horroza, Quien víctima a Doralisa Con mas valor que una fiera, La justicia de manera Lo busca con ambición;</p> <p>Yo salió una constancia Perseguido a este tirano; Que hecho tan infamano No se ha visto en la nación.</p>	<p>La mujer hechicera QUE VOLVÓ JOTE AL MARIDO I A SUS NIÑITOS EN LO GA- MARDO.</p> <p>Se heró de su marido Esta mujer vejada; El Señor la castigó Por infante i caprichoso.</p> <p>Esta malvada hechicera Llanada Paconala Duarte, Como enseñaba en el arte, Abuso de esta manera;</p> <p>Por un onjo esta fiera Cometió un error terrible; Encuentro al varón dormido I lo principio a enlutar; La horroza en ese lugar Se burrió de su marido.</p> <p>La ramera se enojó Porque ésta le dió un oneto, I lo transformó en un jote Ocultando la cuestión legít;</p> <p>Mi luego lo quemé Desde aquella hora pensó; Le hizo el mal un onta rosa Que un día le pensó; Pero pronto la pagó Esta mujer vejada.</p> <p>Quando se interesó volver El pajaro varón, I una como era juvenil Volvió a su casa a parar; En aquel triste lugar Tan raro ejemplo se vió, Del mal que la cruzó causó, No así cumplió, decía, I sin enlutar en su día El Señor la castigó.</p> <p>Yo dei esta aplicación, Atribuida al que no sabe, Que al ver de cosa esta ave Causó mucha admiración;</p> <p>Varios dicen; maldición Habrá sido de su onpaso; Como siempre venimos Se arrojó en aquel momento, Después recibió el tormento Por infante i caprichoso.</p> <p>Al fin, ya les di a saber De esta tirana la defensa, Publicada por la prensa Para mejor comprender; El Creador con su poder, La dejó muy desgracia, Por haber hecho este mal Que a su marido no suya; Hoy se encuentra esta maldada Con tipo de irracional.</p>	<p>El coohero apasionado DE LA CONDUCTORA</p> <p>Día i noche me lo llevo, Pensando, preciosa, en tí Esperando, bello cielo, De que me ames solo a mí.</p> <p>En tan entusmo el amor Chinita que te profeso, Que me lo pase por eso En un acorbo dolor;</p> <p>A veces mucho lloro Por tan grande pena hebo, I en decirlo yo me atrevo Que mucho te quiero i hijita,</p> <p>I llorando por tí alivia, Día i noche me lo llevo.</p> <p>Pues, amada, es muy sabido Que el hombre que sabe amar, Sufre mucho al ver que Su amor desperdicia;</p> <p>Tal le pasa a un querido Que si ama con frenesí, Desde el día en que te vi Crechélo bella palmas, Que me lo paso sin culpa, Pensando, preciosa, en tí.</p> <p>Es inmensamente o digo Lo tanto que te quiero, Sin embargo id, loco, No me das un hermano abrigio,</p> <p>El mundo ha sido testigo, De mi amor con tanto anhelo; Dulce pose algún contento Porque tanto me entretiene, Hago tiempo a que me tienes Esperado, bello cielo.</p> <p>Ya sabes perla querida Que yo no dejo de esperar, I que atrepto por renunciar Pensamiento hasta mi vista, Esta mi fatal medida, La he tomado desde allí Cuando me dijiste sí, De la esperanza no a ligo, Por eso te hago el encargo De que me ames solo a mí.</p> <p>Al fin, hermosa arrojada Me despidió en ese instante, Me dejó en un silencio Que me mató en el alma; Con gran dolor mi alma lleva Se encuentra en todo momento, Con un grave sufrimiento, Aunque muera en estos casos, Hasta fuertes en sus brazos No podrá tener contento.</p>	<p>Espantoso crimen DE LOS NIÑOS PUELMAN, ACOSADOS POR EL MAMBRE, EN LA CALLE DE MAYO.</p> <p>Un horrendo criminal Se encuentra de prisionero; Por interés del dinero Cometió este grave mal.</p> <p>Se uno ha hecho necesario De hablar las verdades para De esas tristes criaturas, Que nos dió a saber el diario, Su hermano es el visitario, Le dió la capital, Un tratamiento brutal Les dió sin mayor derecho; Por esta causa se ha hecho Un horrendo criminal.</p> <p>Manoel Puelman fue el tutor Que mostró estas evidencias; Por lograr estas beneficencias Les dió a los niños rigor, Lo pasaban en clamor Con angustia i desespero Muertos de hambre, el caballero, Los tenía transparentes, Por eso que el delincuente Se encuentra de prisionero.</p> <p>Los niños se mantenían, Según tenemos noticia, Con casaca i bombachina Que por la usucapa corria; También lo sé que dormían En un lecho de pajero; El detalle es verdadero Que aquí, llorando, les dió; Palmas de oro está bol Por interés del dinero.</p> <p>Quando ya fue denunciado Fue por primera vez, De la policía al juez Mandó llevarlo anarrado, De su esposa acompañado Fue por el hecho fatal; Por jugar el capital, Se halla en ca cel de los presos; Por visitación mi peso Cometió este grave mal.</p> <p>Al fin, don Santiago Prado Se ha movido a compasión I con su buen onsonio Nos tiene en muy buen estado, De sentimiento conativo Que el mundo es desgracia, El silencio a los pesos Quitaban como inocente I ahora toda la jente Desean ver los tratos.</p>	<p>Ejemplo visible</p> <p>El viejo que es albahete, Tengalo por entendido, Al último de su muerte Tendrá que verse afligido.</p> <p>Les voi a dar a saber, Sobre el punto de ese arjen; Para que todos se fijen, Ya los dió a comprender, Me avanzo por representar Al que a peligro se mata; Suavidad, su gabinete, Lo da como buen amigo; Tiene el infante con temor El viejo que es albahete.</p> <p>El vialdo que es tomador Y lo pasa en sus placeres, Mas si tiene hijas mujeres, Las vende hasta por loro, Como es el rei pedro Esta en el vicio perdidó; Oza i es bien aludido, Por estos vicios traidores, Al fin se ven en boboreros, Tengalo por entendido.</p> <p>Mucha el mismo delito Cometen de día en día, I con la albahetería Toman bien su negocio, Le dicen al jovenito, Con un niño quiero verte; Le hacen sonera de tal arte, Haciéndolo matrinaje, Tendrá que hacer el demonio Al último de su muerte.</p> <p>Las viejas sin compasión, Borrachas i aguarrienteras, Por malicias crueles Van con su hija a perdición, También se confunden Para aguit galas queridas; Escudo lo han ofrecido En un Diabolico en la pampa, Como raton en la trampa Tendrá que verse afligido.</p> <p>Al fin, en este ejemplar, Les pido que no se tachen; Pero que no se emborachen Teniendo hijas que cuidar, No se pueden cuidar Por la salvación tan para; Con esto tendría cordura Las niñas en lo presente; Que se casen civilmente, I en seguida por el entra.</p>	<p>Moises Libertado DE LAS AGUAS DEL NILO</p> <p>En las barquillas de amor En el mar de tu devoto, Navega el corazón mio Al puerto de tu favor.</p> <p>De Jacobel fue nacido Moisés, el feliz varón; Se libro de Paron Porque no fue sumido. Al Nilo, hizo tendido, El rei mandó con furor Que arrojase sin temor A los niños esa vez, I se liberto Moisés, En las barquillas de amor.</p> <p>La tierra madre oculto Por tres meses a un hijo; De la lei que el rei pedro De este modo le sabo; Un canavillo formó I llorando lo ohi al río, De mi seras despedido Lo dijo la Protectora; Navegare desde ahora En el mar de tu devoto.</p> <p>Quando un día se bañaba Agüda hermosa prisiona, Dició aquella belleza Que en la ribera flotaba, Tornaría se necrosa Ya cuando al varón lo vió; Dio cuenta a su padre injajo Del niño que había en tornaculo; Dijo, desde ese momento Navegá el corazón mio.</p> <p>Jacobel fue la nodriza Que cedió a aquel llamado, Viendo que era su hijo amado, Descedió con mucha prisa, Quando Dios después le avia Al infante superior Que fuese libertado, Le dijo i hará conquistada, Lleva a los prisionas Al puerto de tu favor.</p> <p>Al fin, en este ejemplar, Les pido que no se tachen; Pero que no se emborachen Teniendo hijas que cuidar, No se pueden cuidar Por la salvación tan para; Con esto tendría cordura Las niñas en lo presente; Que se casen civilmente, I en seguida por el entra.</p>
---	---	--	--	---	--

JOSÉ HIPÓLITO CORDERO
CALLE ECHÁURREN, N° 105

[FIGURA 1]

José Hipólito Cordero, colección Raúl Amunátegui, 366, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile (366 C794b Caja N°4b, Tomo II).

Tan peculiar estética parece responder también, una vez más, a una realidad común al horizonte tipográfico decimonónico a nivel internacional:

. . . los diversos diseños de los que disponía un impresor eran empleados muchas veces de manera simultánea, generando un verdadero *collage* tipográfico, una combinación que hoy tal vez nos parecería poco ortodoxa pero que gustaba mucho en el siglo XIX. Esta tendencia al exceso y al barroquismo visual empezó a decaer a partir de la segunda mitad del siglo, aunque los tipos de gran anchura y peso no dejaron de ser usados por los diseñadores e incluso los artistas de vanguardia recurrieron a ellos para elaborar muchos de los carteles y pinturas que se realizaron en las primeras décadas del siglo siguiente (Corbeto y Garone 159)

Horror vacui y *collage*, como veremos líneas abajo, son modos de referir la estética de la *Lira* por parte de algunos críticos (Alamiro Ávila 6), una estética de carácter acumulativo que, en su exceso, genera la sorpresa. Y con una fascinación por la imagen afín a la de las vanguardias artísticas. Pero detengámonos, por ahora, en la mención a los carteles. Porque de ellos parece profitar la *Lira*, tanto en lo que a visualizaciones escenográficas como a representaciones estereotipadas se refiere. O, como señala Eduardo Castillo, puede que estemos, más bien, ante un anuncio de dicho arte, si se consideran los distintos niveles de lectura e impacto visual sugeridos por la totalidad: “. . . pueden ser aproximaciones importantes para señalar a las liras como uno de los precedentes del cartel en Chile, cuando el letrero dominaba las fachadas del naciente comercio urbano, y mucho antes de que la publicidad impresa se hiciera extensiva al espacio público en forma masiva” (32-3).⁷ De cualquier modo, está claro que *Lira* y cartel coinciden en el tiempo de la civilización de la imagen, “. . .cuyos primeros pasos para su consecución se dieron en el cambio decisivo en la relación del sujeto respecto al campo visual social que se produjo a finales del siglo XIX, cuando masas urbanas e imágenes entraron en un estado de mutua fruición”; una época en la que la imagen ostenta una ubicuidad tal que explica su capacidad colectiva de atención (Rodríguez de la Flor 26-7).

⁷ En la misma línea, afirma Malacchini: “Quizás la *Lira Popular* bien pudo ser un antecesor al ‘cartel’, dado el protagonismo de la imagen en una gran parte de las hojas. En relación a esto, los pliegos que poseen grandes imágenes de cuadros antiguos, perfectamente podrían haber sido una equivalencia y un ‘acercamiento popular’ a los libros ilustrados que en la época eran muy costosos, y a los cuales este público mayoritariamente no tenía acceso” (71).

Pero en la *Lira Popular* también la palabra es imagen. Y es que de tanto insistirse, el mirar se reviste de expresividad.⁸ No sorprende entonces que en la primera décima encuartetada (“Sangriento drama en Las Condes. Doralisa destrozada por un asesino”) aparezcan ya claras menciones al ver: “La muchedumbre admirable, / Ocurrió al instante a ver, /I fué por reconocer /A aquel cuerpo miserable”.⁹ Nuevamente será una ponderación incitadora de asombro la que comparezca en la composición siguiente, el verso titulado “La mujer hechicera que volvió jote al marido i a sus niñitos en Lo Gallardo”: “Que al ver de casera esta ave /Causó mucha admiración”. Y ante el “Espantoso crimen de los niños Puelmas, acosados por el hambre, en la calle de Maipú”, “... ahora toda la jente /Desean ver los retratos”: lo escabroso del acontecer agujonea el sentido de la vista.

Por otro lado, el “Ejemplo visible” -el título lo dice todo- será el modo hallado por el *pueta* para advertir al viejo alcahuete de las aflicciones que le esperan llegado el momento de morir. El contar, entonces, significa mostrar. El discurso poético procura poner ante los ojos, hacer ver, los diversos motivos o fundamentos. Y para ello, es crucial el énfasis en la percepción sensorial. El de la *Lira* -sobre todo aquella referida a crímenes, monstruosidades y prodigios, calificada en su retórica como tremendista- suele ser un discurso marcado por el desbordamiento de los sentidos, confiriéndole al texto una recreación realista y un dramatismo patético: “Por el interes de un peso/ Que ésta traia en dinero/Sucedió el crimen grosero./De tan horrendo suceso;/Doi la esplicacion por eso,/Con exactitud formada;/La noche estaba cerrada/Cuando un gran clamor se oyó/I al poco rato se halló/A una mujer destrozada” (“Sangriento drama...”).¹⁰ La insistencia en los sentidos corporales (vista, oído) dispensa a la palabra una nítida visualidad que, sumada a la iterativa deixis demostrativa (“a aquel cuerpo miserable”, “en este sitio notable”, “donde ésta cumplió el destino” ...), sugiere una demostración visual, un relato teatralizado, con un decorado específico delineado por estas suertes de didascalias o indicaciones verbales para

⁸ Aunque referido a la creación áurea española, destaco la contribución de la lectura del artículo de Ignacio Arellano “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”. Entre otros mecanismos de visualidad implícita en la palabra, Arellano menciona, entre otros, los verbos *videndi*, la deixis demostrativa y los valores cromáticos de un texto (411).

⁹ Tanto en esta como en las demás transcripciones mantengo la ortografía original.

¹⁰ En el ya referido artículo sobre las codificaciones visuales, me refería al tremendismo como estética reconocible en la *Lira*, tal como se vislumbra también en la literatura de cordel española y que, entre otros, ha trabajado María Sánchez Pérez. Aunque lo dejo para futuras investigaciones, creo que este afán crudelista cabría leerse a su vez en sintonía con la estética decadentista, tan del gusto finisecular y contemporáneo, pues, a la *Lira*.

Artículo. Rocío Rodríguez Ferrer. "La literatura mirable: La Lira Popular chilena como escopo"

el montaje.¹¹ Pero también en la estampa o grabado popular podemos reconocer esa conformación didascálica: es una impresión detenida de la puesta en escena, una impresión instantánea y congelada en un siglo fascinado precisamente con la fotografía. ¿O no nos sugiere también la xilografía de este otro pliego de José Hipólito Cordero (figura 2) la visualización escenográfica idónea para el contrapunto entre el despachero y el tomador?



[FIGURA 2]

José Hipólito Cordero, colección Raúl Amunátegui, 370, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile (370 C794c Caja N°4b, Tomo II)

¹¹ Sobre las didascalias implícitas dirá Arellano que "...más que describir, ponderan los aspectos visuales de la escenografía..." (415). Y más adelante: "...estas didascalias exigen, implican una puesta en escena, una visualización material, y provocan en la lectura la visualización imaginativa" (427).

La presentación de esa escena en sus rasgos fundamentales (qué, quiénes y dónde) permite ya una lectura rápida, sintética, concentrada y acotada del hecho narrado-poetizado. Una imagen fija, un esquema o bosquejo de la anécdota, suerte de fotografía noticiosa cobijada en la portada de un diario, que aproxima el discurso literario de la *Lira* al registro periodístico. Si además atendemos al hecho de que la *Lira* coincide temporalmente con la irrupción en Chile del mundo de la ilustración, resulta evidente que en la puesta en página el grabado refuerza la exhibición, al facilitar el avistamiento del motivo poético, con el valor de vivacidad y efecto de presencia considerado inherente a las imágenes, que acaban por integrarse al entorno como un objeto más (Freedberg 50; Rodríguez de la Flor 34).

A través de la palabra poética se genera una visualidad reforzada por la representación de los detalles materiales en los grabados populares realizados *ex profeso* para la hoja volante.¹² Si tanto en el caso del descuartizamiento de Doralisa como en el de la mujer hechicera (figura 1) el desenlace implica una apoteosis visual (“Que hasta el corazon más duro /Se lleno de sensacion”, “Que a cuchillo fué pasada”, “Otro hecho tan inhumano/No se ha visto en la nacion” --- “El Creador con su poder,/ La dejó mui desigual,/Por haber hecho este mal/Que a su marido no sana;/ Hoi se encuentra esta mundana/Con tipo de irracional.”), esta [la apoteosis visual] emerge ponderada en el pliego al ofrecer detalles más concretos y de mayor precisión visual: la mujer de mirada triste, carente de un brazo y presentada junto a su pierna mutilada, en un gesto casi surrealista, se nos revela, inequívocamente, como Doralisa. Pájaros rodean la composición, como aquellos jotes en los que han sido convertidos el marido y los hijos de la hechicera de la segunda décima glosada. Y de ellos pareciera escapar -según sugiere la dirección de su cuerpo, su línea visual- ese ser híbrido, mitad equino mitad hembra, hechicera veleidosa que, por castigo divino, se halla “con tipo de irracional”: la locura y maldad reflejada en una

¹² No desconozco las particularidades que supone la imagen realizada *ex profeso* si se la compara con el empleo de un cliché reciclado. Pero me aboco a la primera no solo por su importancia gráfica para la identificación de la *Lira* como un específico género editorial. También lo hago siguiendo criterios cuantitativos: “En relación a la presencia de la imagen en los pliegos de la *Lira*, se constata tanto en la Colección Lenz como en la Colección Alamiro de Ávila que en la mayoría aparecen grabados xilográficos. En una segunda jerarquía están los grabados en metal o clichés. Finalmente, en pliegos posteriores, se incorporará con mayor frecuencia el uso de fotograbado. La presencia de algún tipo específico de imágenes dependería, además de las posibilidades técnicas del lugar de impresión, de la decisión del autor del pliego (el poeta), como también de aquellas tomadas por el tipógrafo e impresor según el material que hubiese a disposición” (Malacchini 111).

Artículo. Rocío Rodríguez Ferrer. “La literatura mirable: La *Lira Popular* chilena como escopo”

fisonomía animalesca que es, al mismo tiempo, castigo y aviso, es decir, otro *exemplum* visible, uno que lleva a pensar, aunque sea superficialmente, en alguna huella trazada desde la frenología o la fisiognomía, tan en boga en aquellos años en Chile y que, desde el imaginario médico, nos hablan también de la importancia de la imagen. Como fuere, la impresión de inmediatez es innegable y, gracias además a la enunciación interpelante (“Yo doi esta esplicacion/Advirtiendole al que no sabe”), perfilando en nosotros receptores casi una postura y una voz del hablante, se nos impele y orienta la mirada.

Con un lenguaje que glosa el grabado con abundantes notificaciones escópicas, la *Lira Popular*, de uno u otro modo, se liga a una espectacularidad. Podríamos decir que somos convocados a recepcionar la *Lira* en condición de observadores, de fisgones de un discurso dramático que se actualiza en un montaje. ¿Cómo leer, si no, esa xilografía (figura 1) que sitúa en escena a “El cochero apasionado de la conductora” con la leyenda “Voi a ver los versos del amor fino”? Formulación lingüística de futuro que pone ante nuestros ojos, en una suerte de juego metaficcional o metavisual, a la voz poética de la tercera décima como proyección del *pueta* que exhibe para la venta su hoja de versos. El texto poético, entonces, se vuelve acontecimiento visual tanto por el componente iconográfico como por el lenguaje apelativo propio del mundo dramático. La virtualidad teatral se hace patente además en la súplica del cochero apasionado y dado al alcohol y al llanto (en clave melodramática), todo un diálogo potencial que leemos en la cuarteta: “Dia i noche me lo llevo,/Pensando, preciosa, en tí/Esperando, bello cielo,/De que me ames solo a mí”. Una conductora es su objeto de deseo que, para sumar juegos a la concreción visual, es referida en términos que captamos, otra vez, por la vista: lucero, cielo, perla, azucena...

La representación de este diálogo quejumbroso se teatralizaría, además, ya desde la invocación de los suplementeros a cargo de la venta y propagación de la hoja de *Lira* bajo la fórmula “vamos comprando, vamos pagando, vamos leyendo, vamos vendiendo”-tras la que seguiría el pregón en voz alta del título y las materias del pliego, con el grito de cierre “¡Los versos! ¡Los versos!” (Lenz 573). Recurriendo al imperativo verbal, tan caro al teatro (“Cómprame bellas damas”), el versero insiste en la comprensión del pliego como un objeto material, con el lógico ofrecimiento a la vista que supone. El pliego es, en sí, un escopo: un objeto al que se mira y atiende y, como buen objeto eminentemente visual, llena nuestra percepción en un momento (Moxey 130), como si tuviese vida propia. La *Lira*

Popular es, ante todo, una literatura mirable que exhibe un espíritu histriónico, que explica que el pliego acabe convertido en escenario y sus consumidores, obligados a comparecer y situarnos como esa audiencia interpelada.¹³

Que las hojas de *Lira* hagan gala de una pulsión histriónica no resulta extraño en una centuria como la del XIX signada por la ostentación y exhibición en los comportamientos, como es el caso de las tertulias efectuadas incluso en la vía pública. Tal como explica Javier Guerrero: "...si 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." (49); la *Lira* sería pues, ese objeto exhibible. Referido al Chile decimonónico, se ha llegado a hablar de una efervescencia del arte escénico (Subercaseaux, Piña), de una inclinación espectacular manifestada, incluso, en los fusilamientos convertidos en teatros de la muerte, de los que también, por cierto, participaban los poetas populares componiendo pliegos que servían de acompañamiento a dicha "función pública". "Las representaciones escénicas fueron el objeto de consumo cultural por excelencia de las clases dominantes" (Catalán 82), pero también, con sus propias variantes, de las clases populares. Desde esta perspectiva, podríamos llegar a leer la *Lira Popular* como una modalidad afín, en su reclamo por ser vista, a los géneros chicos teatrales. O incluso asemejable en su atomización y serialización material al "teatro de tandas", al "teatro por horas" o por sesiones.¹⁴ No por nada la experiencia de la fragmentación en la percepción es característica de la modernidad (Crary 11).

Refuerza esta propuesta interpretativa el que también en los teatros, como el Teatro Popular levantado por el intendente Benjamín Vicuña Mackenna, se dieran lugar las contiendas entre los *puetas* (Eugenio Pereira, en Piña 71). Y si las astracanadas fueron de las modalidades preferidas del público chileno, no debiese de sorprendernos que uno de los

¹³ Como ha señalado Jonathan Crary al hablar de percepción y espectáculo en la cultura moderna: "En apariencia, hay varias razones por las que la temática de la obra es potencialmente *escénica*: no sólo muestra una actuación casi teatral, sino que sitúa al espectador como parte de una audiencia frente a un espacio parecido a un escenario" (182-3).

¹⁴ "Los públicos populares disfrutaron, desde 1888 hasta el inicio del siglo siguiente, del surgimiento, consolidación y decadencia del género chico, organizado como teatro por secciones" (Piña 87). La gran adhesión de público con que contó la zarzuela, por ejemplo, también se explicaría por el éxito del sistema "por tandas" (Piña 95).

Artículo. Rocío Rodríguez Ferrer. “La literatura mirable: La *Lira Popular* chilena como escopo”

mejores cultores de la *Lira Popular*, a mi juicio, el Rómulo Larrañaga que firma como Rolak entre las diversas identidades literarias que se crea -otra mascarada que suena a teatro-, dé forma a un género único en la poesía popular impresa: las *rolakadas*, es decir, las “bromas de Rolak”, sus invenciones disparatadas y ridículas.¹⁵ Y podríamos seguir identificando proximidades entre la *Lira Popular* y los géneros chicos: la presentación de tipos, más que de personajes complejos; la comicidad del lenguaje, la expresión popular...En definitiva, también los verseros formaron parte del bullicioso ambiente teatral y estuvieron familiarizados con la espectacularización. Que no de otra manera hemos de entender, además, el plano performativo de la difusión (voceada, declamada, cantada...) de sus pliegos sueltos. La imagen es, sin duda, uno de los lenguajes del teatro, y la poesía, al exigir la mirada, al volverse objeto del *spectare*, se arrima al arte escénico (Cancelliere).

Vemos en estos ejemplos que la xilografía ocupa un área considerable dentro del pliego, como suele suceder en la mayoría de las hojas de *Lira* de disposición vertical (Malacchini 109). La factura en madera explica los trazos gruesos de los grabados.¹⁶ Como arte de contornos (Plaza 164), la xilografía origina una estética algo tosca en sus figuras, a la que también contribuye en intensidad el juego contrastivo blanco-negro (y que hace frente, a su vez, con el cromatismo verbal de los versos). Con singulares tamaños y disposiciones corporales, carentes de perspectiva, los grabados populares optan por destacar los elementos más significativos para el reconocimiento del mensaje: la pierna desmembrada, la hibridez desfigurante, el papel en el que el enamorado vierte sus lamentos...El gesto corporal trasluce cierta teatralidad, cierto dinamismo, a pesar del congelamiento de lo gráfico. Y cierta ingenuidad asimilable a la plástica infantil (esquematación, desproporción o proporción significativa...) explica el calificativo de *naif* que muchas veces han merecido estas creaciones. Una gráfica con aire infantil que, como ha señalado Vicente Plaza, suscita un efecto de calcomanías o figuras recortables. El

¹⁵ Véanse, por ejemplo, los pliegos 254 y 783 de la colección Raúl Amunátegui, resguardada por el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.

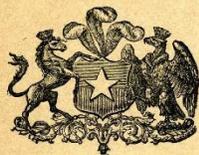
¹⁶ Para profundizar, puede consultarse Carolina Tapia (2012: 86 y ss.). Mientras trabajaba en la redacción de estas páginas, llegó a mis manos un nuevo artículo de Carolina Tapia (2018), centrado en el análisis de la narrativa visual de las estampas de los pliegos de *Lira* como estrategia de difusión y medio de información. En él, Tapia Valenzuela se refiere a la *Lira* como un fenómeno visual (123), pero lo hace desde el específico aporte de las estampas, en clara sintonía con su formación como historiadora del arte, vinculándolo a la cultura emblemática. Como prueba de la necesaria interdisciplinariedad a la hora de estudiar la *Lira*, nuestra mirada releva, muy especialmente, el carácter plástico-teatral del lenguaje de estas hojas impresas. Necesario ejercicio el leer estas y otras investigaciones en términos de complemento y no de carencia.

Artículo. Rocío Rodríguez Ferrer. “La literatura mirable: La *Lira Popular* chilena como escopo”

Sin registro de autor. Colección Raúl Amunátegui, 725, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile (725 S226 Caja N°12ª, Tomo I)

Tres criminales y tres víctimas religiosas se nos presentan de modo expresivo. El detalle del cuchillo y su gestualidad convencional no deja lugar a dudas, como tampoco la decapitación ni las vestimentas de los atacados. Pero quiero ahora direccionar la mirada hacia la primera dupla, destacada en el pliego por el juego de blancos. Vemos, aquí, el aprovechamiento sensible de las posibilidades técnicas que ofrece el arte xilográfico; exagerando las dimensiones del ojo y tiñéndolo de negro, se nos sugiere lo que nos explicita la cuarteta: “Tres bandidos por enojo/Al cura lo degollaron,/A un lego que encontraron/Le sacaron los dos ojos”. Desde las posibilidades rudimentarias que brinda el tallado de la madera, desde sus recursos austeros (Rodríguez-Plaza 2002: 95), la realidad poética es plasmada de modo expresionista, hasta el punto de presentar afinidades iconográficas con grabados vanguardistas, como también ha notado Carolina Tapia (2012). De carácter hipnótico hablará Pedro Millar, en tanto Alamiro de Ávila se referirá a un realismo mágico en los grabados de la *Lira*. No es este, claro está, el momento para juzgar comparativamente el valor estético de ambas producciones, pero sí quisiera dejar constancia de que mientras gran parte de la crítica se ha referido al grabado popular chileno señalando la tosquedad como una debilidad de ellos, en el caso de muchas de las obras del expresionismo alemán se ha reconocido un efecto de singular belleza en la técnica primaria y un elogiado gesto de rechazo al academicismo en esa búsqueda estética esencial. De cualquier modo, está claro que la preponderancia de la función expresiva por sobre la representativa, con esa notoria exageración de las dimensiones -toda una hipérbole visual, en el decir de Carrere y Saborit- y una lógica de la selectividad otorgan un aire de familia a estas producciones.

Y ya que hablamos de vanguardia, aunque rastreables desde siglos, parece pertinente sacar a la luz un excepcional ejemplo de *carmina figurata* que hallamos en una de nuestras *Liras* (figura 4). Casi un ejercicio caligramático en la plasmación de esta silueta textual; Arturo Prat elevado a la categoría de poema para mirar. O, en la expresión de Víctor Infantes, “la poesía experimental antes de la poesía experimental” en su disposición plástica y formal (2015: 46):



ACTITUD DE LA PATRIA
RECIBIENDO LAS CENIZAS DE LOS
HEROES

¿Por qué la patria en movimiento se halla?
¿Por qué eleva sus arcos celestes?
Vienen los bravos de la gran batalla.
Viene ya, esa columna de INMORTALES.

La patria se apresura, agradecida
Ese relicio tesoro a conservar,
El corazón del pueblo, que no olvida
Será su continencia su guardia.

Quien lloró, de la patria una vergüenza,
Virjenes, en un día emocionadas,
Aprendan por lección, que no hai quien venza
Al empuje de armas bien templadas.

Que los niños canten lo la leyenda,
Repitan en su coro infantil:
Los atalides de la gran contienda
Son: Riquelme, Serrano, Aldoa i Prat!

EN LA MUERTE DE CONDELL

Prestadme ronco en tus convulsiones
I la voz de tu olas torcaentadas;
¡Máxime aquí llamas mis ansias emocionadas
Que en horas muy hermosas
Hacia el mar a tus ciclones
Métalas grandiosas
Por montañas, dolientes i naciones!

Prestadme oh sol la llama inextinguible
Ejemplo de aquel rayo
Que el 21 día iluminó de Mayo
Con aur solar de luz resplandeciente!
D. Chile en el día de hoy
Con ella quiero iluminar mi mente!

Infatigable pretencion,
Peditos m'jesta, peditos luz
Tambien te sea voticos corazón
I os llena de dolor un atañil

Aquel que en su grandesa,
No halló para su trunfo que le estorbe
Aquel que fuera admiracion del orbe
El héroe feliz de Punta Gruesa,
E valiente guerrero,
Cuyo nombre el cónfor altanero
Pasara a la faz de este planeta,
D. l heroísmo incomparable atleta,
Tipo ejemplar de la pasada guerra,
Ya no adorna la tierra;
Como una débil caña
Ya el gigante cayó;
L. derribó inolemente la guadaña
Que hizo de Prat un hombre semi Dios!

El te llamaba, partícipe de gloria
Indivisible i única a su lado;
En el panteco sagrado de la historia
Verás con él tu nombre entrelazado.

Han de servir ¡oh rayo de la guerra!
Tu gloriosa memoria a eternizar
El átomo mas simple de la tierra,
Las olas gigantesca de la mar.

Ellas serán 'os nobles trovadores
Que narren de tu vida la grandesa,
Retratando con vividos colores
La popoysa inmortal de Punta Gruesa,
(Pasa a la tercera columna)

ARTURO PRAT

¡Oh! noble Prat
¡Oh! héroe Aldoa
¡Oh gloria inmortal
Del Orbe Americano!
Sosten de una idea
Con sublime heroísmo
Que admira la aucha mar
Haciendote ¡oh gran Caille!
Del mundo admirar.
De Iquique en la rada
Tus naves amallas
Están descuidadas
El 21 al rayar.
De el punto
De repente
Dices el gran capitán:
¡A sus puestos mis valientes!
Aprestaros, bravos, a batallar!
Sea el Húsar, cruel, que venga
Con la enroma, cobardo i despen tenida
A castigar con bárbara insolencia
De esa nave gloriosa, la osidia.
¡Mate estos dos leviantas
¡Dichos de poderío
¡Marraron tal desafío
¡Cuidados los espías
¡En mandado sus ideas
¡O bien vencer o morir
¡Corrupen en vivas mil
¡Suponen el fuga animosa
¡Susatando a los celosos
¡Manto arrojo varomí!!!!!!
A. E. m. ralla A. Ovdonga
Hizo eleccion De atrevsaria
El vil e-fion Independancia
Del Húsar Jara con sañit,
Su torpe tiro Per esa nave
Fó su corasa; Sapo domarla
Volvió su jiro Parque Ocella
I el espolon De tanta farsa.
Por un costado Viras ¡oh nave!
Cruel la partió; Por las rocas
Prat munitralo Per las rocas
Dias en coraje; I tu enemigo
Al abordaje Cua vil maña
Triputacion Por lograrle
Solo A des A las vassar,
Lo i gué, Toma fiara
El o leste Mas andar,
Lo perdió Solo halla
I Serrano Sa puñal.
I imitó La nave
I murió Chi lena
Cual leon Si vuelve
Riquelme Ya serena
Ya inorme I lo hace
Se sepuló Replegar
I el buque Bandera.
La mar tragó Es la historia,
Que clase de hombres ¡Ved sus autores!
El destino unió ¡Ved su papel!
PRAT SACRIFICANDOSE EN IQUIQUE
Cuando en combate desigual probastes
Heroico Prat, de Chile los quilates,
No hai pedestal que a tu figura baste
Ni brillante pincel que te retrate
¿Dónde se halla la nacion guerrera
Que sefale otro mar de la guerra
Que sojuzgue tu amor a tu bend era
A osso Francia, asoso la Inglaterra?
Re-corran las naciones sus historias,
Exhibiendo sus hojas mas brillantes,
Dado que puedan encontrar la gloria
Que a mengue tu estatura de gigante.
Pero nó, que el orbe te ha aclamado,
Pretendieron tu gloria universal.
¡Eitan de los titanes, ya no es dado
Continuar tu camino mas allá!
Atenas dió un Tomistocle atrevido
Esparta su Leonidas por campeon,
Quito dió su Anibal decidido,
Roma su Cesar, Mario i Escipion,
Su célebre Churrucua tuvo España,
A Nelson Inglaterra, Francia a Bart;
Te tuvo Chile, por colmar tu hazaña
De todos el mas grande, Arturo Prat!
Cuándo de Iquique en la gloriosa rada
Distes al mundo una leccion hermosa,
La historia te elevó con su mirada
I bautizó a tu patria de grandiosa.
Si el corazón del pueblo solo fuera
Como Dios poderoso, en esa playa
Una estatua de oro te ofreciera
Só pedestal mayor que el Himalaya!

Débil gaviota en enemiga playa
¡Oh Ovdonga, nave lejonaria!
A otra nave mayor que el Himalaya
Consigues a tus pies ver tributaria.

Quando bandada del primer momento
Con herida mortal tu circujano,
Quería con engar el firmamento
Los dioses en tu contra, pero en vano,

Tú, de esa nave ¡¡vieron capitán
No abrigado en las alas de la fama!
Hiciste formidable Lviataca
Que remontó a los cielos su oriflama!

No vendrá ni la fábula ni la historia
M. su grandioso episodio a relatar;
El fulgor soberano de tu gloria
Solo lo figura un hombre: Arturo Prat!

¿Esa alma tumbada donde está?
¿Ya pasó de esta vida los humillales
Entrando tu figura de titán
A asustar a los mismos inmortales?

Desde hoy día la historia te contará
E los frutos de tu heroica accion,
Como triunfo inextinguible, lo de S. Agustín
Como el martirolojo, Oo accpcion!

I esa cripta que tu cuerpo encierra
Cual reliquia de un pueblo, venerada,
Por todos los valientes de la tierra
Se ha de ver con ahínco visitada.

Ahí, iran los marinos a aprender
Sus primeras lecciones de heroísmo
Contemplando al apóstol del deber
Sublime encañon del patrio ismo!

Suspen el pueblo tu elejta amarga,
Espasa pure en paz, noble A. mirante,
Tal vez tu tumba en época no larga
El templo han de llamar, de los gigantes!

El ataud que guarda complacido,
De un héroe, las cenizas, de tu talla,
Es el pecho de un pueblo agradecido
Que por tu muerte en sentimiento estalla....

Oh! patria nó no llores
Que en tu dolor profundo!
A purando los mismos sinsabres
Tenlo seguro, te acompaña el mandoll!

Necesitaba el cielo
La talla contemplar del hombre grande
Para quien el coloso de los Andes
No basta a pedestal ni todo el suelo!

AL VENCEDOR DE PUNTA GRUESA

No mas grande que tu, si tan valiente
No mas afortunado fué Leonida
Al dar en las Termópilas su vida
En noble lucha, desigual i ardiente,

No lo fué Napoleon omnipotente
Que hasta hoy el mundo a su pesar no olvida
Ni vendrá una figura parecida
A alzaros mas arriba que tu frente

No ya podrá llamarse la Inglaterra,
La patria de los héroes del mar
Que de Nelson el nombre no te altera

Ni aun su gloria ¡oh Conde! in mortal
Venga, pues, la orgullosa de la tierra
I te llame del orbe, el Capitán!

P. S. S. S.

Imp. de LAS SOCIEDADES, Maqui, 34-A.

[FIGURA 4]

(864 R774a Caja N°9ª, Tomo I)

Ahora bien, en la función iconográfica reconocemos también un sello comercial. No olvidemos ese “Cómprenme bellas damas” que, a modo de pie de foto, releva el carácter de mercancía que conlleva la *Lira*. Indicio de ello es también la dirección que aparece en el extremo derecho inferior de los dos primeros pliegos (“Calle Echáurren, N°105”, figuras 1 y 2), que localiza uno de los centros de venta de la hoja volante: el domicilio del poeta. En sintonía con otro producto gráfico como es el póster o cartel, como hemos dicho, la hoja de *Lira* posee un tamaño lo suficientemente grande para ser avistada a lo lejos, lo que también podríamos leer en tanto guiño publicitario, en la admitida relación moderna entre exhibición y consumo (Crary).

Exhibición y énfasis son las notas características de estas hojas volanderas que, con indiscutible vocación pública, empapan y sonorizan la ciudad con tirajes de hasta 8 mil ejemplares, según dato que aporta Rodolfo Lenz. Tanto es así que, cuando en torno a la década de 1930 decline su producción y no pocos hablen de su desaparición, señalarán que “no se oyen en las calles la publicación de sus versos” (Acevedo Hernández 53). Su silencio en los espacios de sociabilidad urbana es señal de su extinción, tal como su existencia y popularidad se constata en términos de su presencia física. Así, al menos, lo reconocemos en las líneas que Pedro Balmaceda le dedica a modo de homenaje a Bernardino Guajardo, uno de los más renombrados *puetas* populares, a quien da forma desde la contemplación y la escucha (e incluso, desde el olfato):

una mala imprenta daba a luz sus canciones. El anuncio de la nueva poesía de Guajardo circulaba por la mañana, en la plaza de abastos, a la hora de las cocineras, y a la tarde, se podría observar a un grupo de hombres, acurrucados en un rincón cualquiera de una calle o de un edificio en construcción, con el cigarro prendido y leyendo pausadamente, como para saborear hasta la menor idea, el sentimiento más insignificante de su pequeño Homero.

(...)

¿Nunca lo oísteis declamar sus versos? ¿Nunca visteis su cabeza blanca?
Leer una de sus estrofas es leer un pedazo de la vida del pueblo.
Declamaba sus versos, que tenían todo el perfume de un manojito de flores silvestres.

Hoy ha concluido su tarea. Ya no se verán más por las calles los papelitos de colores firmados por Bernardino Guajardo (103).

Verdadero arte urbano, escaparate también de la opinión pública, recepcionada a veces al vapor (Poblete 129-130), con celeridad, como el arte que se inscribe en la calle, la *Lira Popular* propicia una visión de barrido y una especial recepción en estado de distracción, en el decir de Benjamin (Crary 11). Con una topografía que refuerza su peculiar carácter mirable (sitios visibles y de circulación), la *Lira Popular* se yergue cara al público. Los sujetos en la calle estaban expuestos a ella, pues la ciudad, convertida en feria ambulante, es decorada por ella. En su entrega a la exteriorización, las hojas de *Lira* se graban en la urbe, especialmente en lugares de tránsito, en espacios del anonimato, con lo que rompe el monopolio de la élite y la alta cultura sobre los objetos visuales. Poesía a la intemperie que se deja ver: esa es la poesía popular impresa chilena. Como buen escopo, como buena literatura mirable, es *en* el espacio (Rodríguez de la Flor 35). Manifestándose en el ámbito de lo urbano se yergue, en su conjunto, como una suerte de *graffiti* o epigrama no sujeto a los muros.¹⁷ Lo dice Víctor Infantes refiriéndose a pliegos de cordel españoles: “fueron habitantes efímeros de los muros (y en ocasiones compañeros del *graffiti* y del pasquín)” (2006: 356). La *Lira Popular*, así leída, forma parte de la tribu del arte callejero, tal como lo comprende Patricio Rodríguez-Plaza: “...se puede vislumbrar un entendimiento de la pintura callejera en general -el *graffiti*, los picturo-*graffiti*, las pintas, los tags, las plantillas o los estéciles-, así como de todo otro acto que imprime una marca visual en la carnadura de la ciudad, no necesariamente en un muro, aunque sea el soporte de espacio público más evidente” (2011: 86). Me gusta pensar la *Lira*, en su gusto por callejear, como parte de la estirpe de las literaturas *patiperras* (Rodríguez Ferrer 2014: 149), en esa expresión tan típicamente chilena, estampándose en la piel y la médula de la ciudad.

¹⁷ En referencia a la práctica del mural en Chile, especialmente importante a partir de la década de 1960, Eduardo Castillo afirma: “...los murales visualizan distintas representaciones del mundo popular y sus actores sociales: campesinos, obreros, mineros, empleados. Al predominio de la figura humana y del detalle de rostros y manos, se sumaba el entorno característico de cada grupo. Práctica no menos importante fue la satirización de los grupos hegemónicos, sentados alrededor de mesas abundantes, o recogiendo las ganancias del trabajo. Lo anterior, encuentra alguna cercanía en la mirada sobre las elites que expresaban las ilustraciones de *La Lira Popular*, así también el trabajo de José Guadalupe Posada, destacado grabador mexicano que influyó ampliamente en el muralismo de su país, y en particular sobre la obra de Diego Rivera.” (68)

Artículo. Rocío Rodríguez Ferrer. “La literatura mirable: La *Lira Popular* chilena como escopo”

Inscrita en el campo visual, la *Lira Popular* respondería a lo que Jean- François Botrel ha denominado *imaginatura*, es decir, “...la expresión con imágenes, de manera exclusiva o predominante, de alguna idea o historia en soportes varios, para una lectura e interpretación *sui generis*. Un objeto bastante distinto de la ilustración gráfica, ya que de tener un carácter subalterno o subsidiario, en la imaginatura, la imagen se vuelve el elemento principal y definitorio” (214). Compuesta sobre la base de un lenguaje escriptovisual, su autor, el *pueta*, no es sino un *imaginero* que, siguiendo el principio del decoro, exige un lector sensible a parámetros visuales. Será en ese consumo visual en donde encontremos una de las explicaciones para una hoja de poesía impresa que ha recibido el calificativo de popular y que, de la mano de Fernando Rodríguez de la Flor, podríamos adscribir a aquel discurso *hipermedia* “...en el que el texto continuadamente se abre a dimensiones de imagen y también a paisajes auditivos” (90).

Como el ver suele conducir al deseo, espero que este recorrido orientado a la visualidad actúe al menos como un fogonazo que en algo contribuya al cruce de perspectivas que, por suerte, lleva teniendo lugar en los últimos años en torno al estudio de la *Lira Popular*. Pero como todo, es esta también una cuestión de mirada.

*¹ Estas páginas son fruto de un proyecto del que fui Investigadora Responsable, realizado entre marzo de 2016 y marzo de 2017, y que contó con el financiamiento de la Vicerrectoría de Investigación de la PUC, fondo Cultura y Creación Artística (CCA): “Del *graffiti* no sujeto a muros: la lira popular en su inscripción urbana en el Chile de los siglos XIX y XX”.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Hernández, Antonio. *Los cantores populares chilenos*. Santiago: Ediciones Táchitas. 2015.
- Arellano, Ignacio. “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”. *Revista canadiense de estudios hispánicos*. Vol. 19, No. 3 (primavera 1995): 411-443.
- Ávila Martel, Alamiro de. *Diez grabados populares chilenos*. Santiago: Universitaria, 1973.
- Balmaceda Toro, Pedro. *Estudios y ensayos literarios*. 1889. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de la Frontera-Origo Ediciones. 2013.
- Botrel, Jean-François. “De imaginatura: la adaptación escriptovisual de la narrativa en los pliegos de aleluyas”. En *Simposio sobre la literatura popular*. 2011. Imágenes e ideas: la imaginatura, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, Enero 2012: 213-246.

- Cancelliere, Enrica. "Teatro y teatralidad en las «Soledades» de Góngora". En *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa. Vol. 1, 1998: 317-328.
- Carrere, Alberto y José Saborit. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Castillo Espinoza, Eduardo. *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago: Ocho libros. 2006.
- Catalán, Gonzalo. "Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920". En Brunner, José Joaquín y Gonzalo Catalán. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, 1985: 69-175.
- Corbeto, Albert y Marina Garone. *Historia de la tipografía. La evolución de la letra desde Gutenberg hasta las fundiciones digitales*. Lleida: Milenio Publicaciones. 2015.
- Cornejo, Tomás. "Notas para comprender las imágenes de la Lira Popular". *Aisthesis*, núm. 59, (2016): 179-202.
- Crary, Jonathan. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Trad. Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal. 2008.
- Díaz, José Simón. *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*. Madrid. Ayuntamiento. 1977.
- _____. "La literatura mural". En *Culturas de la Edad de Oro*. Coord. José María Díez Borque. Madrid: Editorial Complutense, 1995: 169-179.
- Fernández Valladares, Mercedes. "Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)". En *Humanista: Journal of Iberian Studies*, Vol. 21, (2012): 87-131.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de las respuestas*. Trad. Purificación Jiménez y Jerónima G^a Bonafé, Madrid: Cátedra. 1992.
- Gonzalo García, Rosario Consuelo. "El ceremonial barroco y la poesía mural: más ejemplos de literatura efímera". En *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa. Vol. 1. 1998: 751-762.
- Guerrero, Javier. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. 2014.
- Infantes, Víctor. "Historia mínima (y desde luego incompleta) de los impresos de una sola hoja. II. Los años áureos". *Edad de oro cantabrigense*. Anthony J. Close (ed.), 2006: 351-356.
- _____. "La poesía experimental antes de la poesía experimental". *Lyra mixta. Silva ejemplar de artificios gráfico-literarios*. España: Turpin Editores, 2015: 43-61.
- Jay, Martin. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Trad. Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2007.
- Ledda, Giuseppina. "Recrear la manifestación festiva «para que la vea quien no la vio y quien la vio la vea segunda vez». Cultura y comunicación visuales a través de las relaciones de fiestas públicas". En *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*. Pedro Cátedra (dir.). Salamanca: SEMYR, 2013: 231-248.
- 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.

Artículo. Rocío Rodríguez Ferrer. “La literatura mirable: La *Lira Popular* chilena como escopo”

- Malacchini, Simoné. *Lira popular. Identidad gráfica de un medio impreso chileno*. Santiago: OchoLibros, 2015.
- Millar, Pedro. “La lira popular y la tradición chilena del grabado en madera”, *Revista de Arte UC*, n° 6, verano 1990: 17-21.
- Moxey, Keth. *El tiempo de lo Visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2015.
- Piña, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile 1890-1940*. Santiago: Ril Editores, 2009.
- Poblete, Juan. *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.
- Plaza, Vicente. “Grabados de la Lira Popular. Estudio del grabado del pliego Ayes i lamentos del poeta Daniel Meneses”. *Mapocho. Revista de Humanidades*, N° 78, 2015: 161-176.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Giro visual. Primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura postmoderna*. Salamanca: Editorial Delirio, 2009.
- Rodríguez Ferrer, Rocío. “Codificaciones visuales de la lira popular chilena del siglo XIX: sobre la retórica monstruosa y su reclamo óptico”. En *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*. Blanca Ballester Morell, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (editores). Palma, José J. de Olañeta Editor (Anejos de Imago 5, Col. «Medio Maravedití» 19), 2017: 593-604.
- _____. “Poesía de cordel española y lira popular chilena: una lectura desde la materialidad y su apropiación popular”. *Revista de Humanidades* N° 30, 2014: 129-165.
- Rodríguez Plaza, Patricio. *Pintura callejera chilena. Manufactura estética y provocación teórica*. Santiago de Chile: OchoLibros Editores, 2011.
- _____. “Imágenes, fotografía e identidad desde la Lira Popular”. *Aisthesis* 35, 2002: 89-100.
- Sánchez Pérez, María. “La retórica de las relaciones tremendistas del siglo XVI”. *Praestans labore Victor: homenaje al profesor Víctor García de La Concha*. Javier San José Lera coord. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005: 217-234.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, vol. i, Santiago: Editorial Universitaria, 2011.
- Tapia Valenzuela, Carolina. “Grabado popular: ¿antecedente o referente en la historia del grabado en Chile?”. *Mapocho* 72, 2012: 79-94.
- _____. “La narrativa visual en las estampas de los pliegos de poesía popular chilena como estrategia de difusión”. En *De la pluma al internet. Literaturas populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX-XXI)*. Christoph Müller y Ricarda Musser (eds.). Medellín: Editorial EAFIT; Ibero-Amerikanisches Institut Stiftung. 2018: 119-145.