

La Lira Colectiva: memoria y pervivencia de los pliegos de cordel

The Collective Lira: memory and survival of the sheets of twine

MAGDALENA VIGNEAUX

Magíster Universidad de Chile
magdalenavigneaux@gmail.com
msvigneaux@uc.cl

RESUMEN

Durante el estallido social, nació La Lira Colectiva, una publicación periódica que circuló en formato de hoja volante, cuyo propósito era dejar registro de lo que estaba aconteciendo en el país. Su nombre se debe a que sus autores pretendían revitalizar la Lira Popular, es decir, los pliegos sueltos que se imprimieron entre los años 1870 y 1940, aproximadamente. Así pues, La Lira Colectiva constituye memoria en dos sentidos: por un lado, se inserta en la tradición de la literatura de cordel, un fenómeno con raíces tardomedievales; por otro, pretende dejar testimonio de los acontecimientos políticos y sociales desde el punto de vista de los sujetos populares. Ambos aspectos, por supuesto, están interconectados, ya que, en Chile, los pliegos de cordel fueron un medio de expresión popular con un fuerte contenido político.

ABSTRACT

During the Chilean social outburst, La Lira Colectiva was born, a periodical publication that circulated in flyleaf format, whose purpose was to record what was taking place in the country. Its name is due to the fact that its authors aimed to revitalize the Lira Popular, that is to say, the Chilean broadsheets that were printed between 1870 and 1940, approximately. Thus, La Lira Colectiva constitutes memory in two senses: on the one hand, it is part of the tradition of cordel literature, a phenomenon with late medieval roots; on the other hand, it aims to bear witness to political and social events from the point of view of popular subjects. Both aspects, of course, interconnected, since, in Chile, cordel literature was a means of popular expression with a strong political content.

Palabras Clave: *memoria - literatura de cordel - testimonio - estallido social*

Keywords: *memory - cordel literature - testimony - Chilean social outburst*

A partir del estallido social del 18 de octubre de 2019, hubo algunas agrupaciones que empezaron a difundir hojas sueltas que relataban, en décimas, lo que estaba aconteciendo en el país. Una de ellas es el colectivo anarquista LibertariA, que creó La Lira de Octubre, cuyos pliegos fueron publicados en el sitio web LibertariA Fanzine. Otra, la de varios grabadores y escritores chilenos que, organizados por el xilógrafo Tomás Anguita, elaboraron La Lira Colectiva. Ambas iniciativas corresponden a una actualización y revitalización de la Lira Popular, es decir, de las hojas volantes que circularon entre los años 1870 y 1940, aproximadamente. En este sentido, estas expresiones se insertarían dentro de una tradición, respecto de la cual presentan elementos de continuidad y de cambio.

En este artículo, se pretende indagar cómo las iniciativas surgidas en octubre constituyen memoria, al menos, en dos sentidos. Por un lado, son una evocación de un fenómeno con raíces

tardomedievales. Por otro, tienen la intención de dejar testimonio. El análisis de estos dos aspectos se centrará en las hojas de La Lira Colectiva, aunque se hará algunas menciones –que serán claramente señaladas– a La Lira de Octubre en los casos en que parezca pertinente. En primer lugar, se revisará la tradición de la literatura de cordel y, especialmente, de la Lira Popular, de manera de establecer qué elementos se conservan y cuáles se modifican en las hojas actuales. A medida que se presenten las características de las manifestaciones clásicas de los pliegos de cordel, se establecerá cómo esto permanece o no en las manifestaciones contemporáneas. En segundo lugar, se repasarán algunas definiciones de testimonio para comprender cómo La Lira Colectiva, al igual que otrora ciertos versos de la Lira Popular, representa tanto una voz no oficial como la resistencia del pueblo.

I. La Lira Colectiva y la tradición

Como se señala en la página web de Villa Grimaldi, lugar en que están disponibles digitalmente los pliegos de La Lira Colectiva, estas hojas se acercan al formato de la Lira Popular. Este último, a su vez, se aproxima a formatos que llegaron al continente americano a través de los colonizadores. En consecuencia, podríamos decir que tanto la Lira Popular como La Lira Colectiva se insertan dentro de un género mayor: la literatura de cordel, con la que no tiene solo relaciones formales, sino también temáticas.

Asimismo, La Lira Colectiva se suma a una serie de proyectos que han querido dar nueva vida y actualidad a la Lira Popular, que se repasará brevemente, porque es importante comprender que este resurgimiento no ha sido el único o un hecho aislado. Sin embargo, es preciso señalar que no todas las revitalizaciones de la Lira han tenido los mismos propósitos. En algunos casos, se encontrará el espíritu de denuncia de La Lira Colectiva, pero, en otros, tendrá un fin meramente pedagógico.

Literatura de cordel

Diego Muñoz (1968), en su edición facsimilar de quince pliegos de la Lira Popular, remonta los orígenes de la poesía popular a la juglaría medieval. De hecho, es a fines de la Edad Media, en los preludios de la tipografía, cuando nace también la literatura de cordel en España, que es de donde provendría la Lira como fenómeno impreso, ya que es preciso diferenciar entre los pliegos¹ y la tradición oral a la que están ligados. Eso no implica, no obstante, ignorar los rasgos de la oralidad que se reflejan en la escritura. Por ejemplo, en el caso de la Lira Popular, es común encontrarse con expresiones como “voi a hablar a mis lectores”, “lo que hablo lector querido”, “voi a empezar a contarles mis lectores”, “hablando más claramente”, en que se difuminan los límites entre lo oral y lo escrito. En el de La Lira Colectiva, la hoja n°29 está destinada a un contrapunto entre el Covid-19 y la salud, que hace referencia a los duelos y juegos de personificación de los payadores².

El término *literatura de cordel*, entonces, hace referencia a la literatura popular española surgida a fines de la Edad Media y difundida primero por los ciegos cantores³. Se ha privilegiado esta denominación frente a otras, como la de *literatura vulgar*, *plebeya*, *subliteratura* o *literatura marginada*, por carecer de connotaciones peyorativas. Además, como señala Francisco Mendoza Díaz-Maroto, esta denominación “resulta gráfica y descriptiva del modo de exponerse estos humildes impresos a la contemplación de las gentes y estimular a su compra: en efecto, colgaban de cordeles en los puestos callejeros, primitivamente con unas *cañitas* y en tiempos más recientes con pinzas de tender la ropa” (Mendoza 2000 25). Se trataba de pliegos que se doblaban una, dos o cuatro veces, de modo que se obtenía un cuadernillo de 2 a 16 hojas. Si bien estos impresos no correspondían exclusivamente a composiciones poéticas, gran parte de ellos sí las fueron.

La literatura de cordel estaba dirigida, principalmente, a las clases populares y, además, era barata y asequible para ellas. Pues bien, su baratura llevaba aparejada una serie de características: (1)

papel de mala calidad, (2) impresión descuidada y (3) “siempre que es posible llevan grabados, para atraer a los compradores, pero son toscos o reutilizados, y en muchos casos su relación con el tema del impreso es más bien remota” (Mendoza 2000 27). El punto (1) explica que se haya perdido la inmensa mayoría de los pliegos, puesto que su soporte era sumamente frágil. Tanto la precariedad de las hojas como el reciclaje de grabados e imágenes también fueron características de la Lira Popular.

Los pliegos de la Lira Popular no son cuadernillos, sino hojas extendidas de 38 55 cm., aproximadamente, e ilustradas con grabados y *clichés*⁴. Cada una de ellas, tiene un promedio de seis versos⁵, los que, a su vez, están conformados por una cuarteta y cinco décimas espinelas⁶. Esta estructura se conoce como *cuarteta glosada*, pues cada uno de los cuatro versos de la cuarteta es comentado en las cuatro décimas siguientes, a las que le agrega última de despedida. Sin embargo, algunas veces se le llama también décima glosada, pues, en su forma oral, la composición parece no abrirse con una cuarteta, sino con una (sexta) décima: “Como la melodía y el acompañamiento exigen la décima completa, los cuatro versos del tema se completan con seis versos más que constituyen una especie de exordio improvisado por el cantor, i que no se agrega cuando se imprime la poesía” (Lenz 1919 529). En La Lira Colectiva, si bien se conserva el uso de la décima, no se trata ya de cuartetas glosadas –salvo en contadas excepciones–, sino de composiciones con un número variable de décimas. Aunque sus hojas también se disponen de manera extendida, sus dimensiones son diferentes: 70 centímetros de largo y 30 de ancho.

A pesar de que los grabados en madera se consideran típicos de la Lira, solo eran algunos de sus pliegos los que contenían xilografías. “El resto de la iconografía corresponde a reutilizaciones de materiales destinados a otros fines: caricaturas de publicaciones satíricas, ilustraciones de corte romántico de magazines, retratos aparecidos antes en libros y en periódicos, así como un sinnúmero de imágenes cuyo origen es imposible de determinar” (Cornejo 2016 185). Además, cuando se trata de xilografías,

solo una parte de ellas estaban elaboradas *exprofeso* para los versos que ilustraba:

[Que el grabado ilustrara o reforzara el contenido] sucedía en una situación particular, cuando la xilografía era hecha a pedido y para una ocasión puntual. Como bien notó Lenz, los puetas no desechaban los tacos de madera con la matriz de la imagen, sino que los reutilizaban una y otra vez, haciéndoles en ocasiones pequeñas modificaciones para adaptarlos a la contingencia y las necesidades del momento. Así, muchos de los crímenes relatados llevan un mismo grabado, pese a que este no corresponda a las características, los oficios o el sexo de los personajes involucrados. Algo parecido ocurre con los demás temas objeto de los versos, pues se observa una alta repetición de imágenes con textos referidos a fusilamientos. (Cornejo 2016 190).

En el caso de La Lira Colectiva, en cambio, todas las hojas contienen grabados y cada uno de estos está hecho especialmente para los versos que acompañan. Es relevante que las xilografías de La Lira Colectiva recuperan el sistema iconográfico de la Lira Popular. Por ejemplo, en la hoja n°4, Tomás Anguita usa la banda terciada para representar al Presidente, que es la manera como ya se le caracterizaba en los pliegos de la Lira: “el factor decisivo en la construcción visual de la figura [del Presidente de Chile] es la banda que lleva terciada, la que, a pesar de ser monocromática, alude certeramente a la enseña presidencial tricolor” (Cornejo 2016 197). Este ícono tiene la virtud de ser fácilmente decodificable, lo que era especialmente importante en el período clásico de la Lira, pues en ese entonces la población era mayoritariamente analfabeta. Aunque hoy la tasa de alfabetización supere el 96%, la decodificación de la imagen sigue siendo más rápida. Es más, actualmente, las redes sociales dan cada vez mayor prioridad a las imágenes, en desmedro de los textos escritos, porque la multiplicidad de estímulos y la aceleración contemporánea exigen que los mensajes sean transmitidos velozmente.

Es interesante, asimismo, que el factor monetario, tan importante para las hojas volantes españolas como para la lira clásica⁷,

no tenga mayor relevancia en La Lira Colectiva o La Lira de Octubre. Tanto los pliegos de cordel como la Lira Popular pretendían ser rentables, por lo que era necesario que su costo fuera lo más económico posible. De hecho, los tirajes de la Lira eran bastante grandes, como se puede desprender de las palabras de Lenz, quien estudió y recopiló varios de los pliegos de manera coetánea a su circulación:

Uno de los poetas populares, el ciego José Hipólito Corde-ro, me dijo que poetas aplicados publican más o menos cada quince días una hoja, i que la edición comúnmente es de 3.000 ejemplares; pero que «la Rosa Araneda» sacaba a veces hasta 8 i aún 10 mil de una vez. Supongo que estas noticias sean exajeradas en todo sentido. (1919 570).

Aunque haya cierta exageración, igualmente las tiradas superan con creces a las que hicieron de La Lira Colectiva, pues imprimieron solo quinientos ejemplares para cada una de las primeras dieciocho hojas⁸. Además, en este caso, no se imprimieron con un fin comercial, sino simplemente para difundirlas. En efecto, las llevaron a cabildos, al Museo de la Memoria, la Fiesta del Roto Chileno y al Carnaval de la Challa, donde las ofrecieron a cambio de un aporte voluntario que les permitiera recuperar los costos, pero sin percibir utilidades.

Vale la pena mencionar que, en el caso de La Lira de Octubre, no se tiene noticia sobre cuántos pliegos se imprimieron, debido a que cualquier persona podía descargarlos desde internet y distribuirlos en las marchas. Esto da cuenta, por lo demás, de que se imprimió en papel corriente y, en consecuencia, barato. Aunque la impresión de las hojas de La Lira Colectiva se hizo en una imprenta, también se usó papel común. Sus xilografías fueron hechas en una prensa, pero se les sacaron fotos digitales y estas últimas las unieron a los textos –que ya estaban en formato digital– mediante un programa de edición. Por lo tanto, podríamos afirmar que, tal como en la Lira Popular, los artistas se sirvieron de las técnicas de reproducción con que se contaba en el momento. Aproximadamente, la mitad de los pliegos de la

Lira Popular cuenta con pie de imprenta y, a partir de su análisis, Simoné Malacchinni concluye que la Lira no habría sido un fenómeno marginal, como comúnmente se piensa, puesto que sus hojas fueron impresas en algunas de las más grandes e importantes imprentas de la época.

Es en el formato de pliego suelto que se publicaron muchas de las *relaciones de sucesos*. Pena Sueiro define estas de la siguiente manera:

[S]on textos, en su mayoría anónimos, que narran un suceso ocasional. Surgen en el siglo XV, pero se desarrollan sobre todo en el XVII y XVIII, perdurando hasta los primeros años del siglo XX. Presentan gran variedad en el contenido, de modalidad del discurso (en prosa, verso o ambas) y formal (breves-extensas). Se trata de relatos circunstanciales con fines informativos y por ello pueden ser considerados como los antecedentes de la prensa periódica actual. (2001 3).

Son las *relaciones breves*, específicamente, las que tienen las características de ser impresas, en una hoja de tamaño 4° o Folio y en papel de poca calidad. Por consiguiente, estas son un antecedente desde el punto de vista formal y, también, desde el punto de vista temático, pues en las hojas de lira queda registro no solo de los acontecimientos políticos y sociales de ese entonces, sino también de las catástrofes naturales que ocurrieron en ese tiempo. A su vez, La Lira Colectiva, además de recoger los sucesos relacionados con el estallido, relata la situación de pandemia. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en las relaciones, solo una minoría de los versos de la Lira Popular y La Lira Colectiva son anónimos. La mayor parte de ellos están firmados. En La Lira Colectiva, hay dos composiciones poéticas de “Aporte Voluntarix” y otra de “Aporte Anónimx”; las restantes llevan nombre o seudónimo.

Respecto del conocimiento o desconocimiento de los autores, es pertinente agregar que los *puetas* de la Lira no siempre firmaban con su nombre, sino que a veces lo hacían con seudónimos. Algunos firmaron todos sus pliegos –al menos todos los

conservados— con seudónimos, como, por ejemplo, Juan Rafael Allende, quien se apoda El Pequén. Otros, alternan su nombre y uno o varios seudónimos a la hora de firmar sus publicaciones, cuyo caso más ilustrativo es el de Rómulo Larrañaga, quien “[u]tilizó varios seudónimos: ‘El Negro Peluca’, ‘Rolak’ y ‘Pepa Aravena’” (Uribe 1974 33). En la Lira Colectiva, también algunos de los decimistas firman con seudónimos. Aquellos que únicamente usan apodos son: NK (iniciales de Nesko Kuzmicic), 1985 Gramos (Gonzalo Ramos), Luchango Chaucha Chaucha (Luciano Fuentes), Orizona (Juan Cristóbal Castro), “La Perdiz Isidora” (Isidora Sánchez), Mariana Zeta (Mariana Zegers) e “Isaías Flautaro” (Isaías Lautaro Guerra). Hilda Carrera Gamonal alterna su nombre con el seudónimo “La Sirenita”. Asimismo, hay quienes usan sus nombres de pila y omiten su apellido: Karen Esther (Karen Esther Donoso), Valentina Isidora (Valentina Isidora Reyes) y Valeria Anaís (Valeria Anaís Cofré). Cabe mencionar que tanto “María Antonieta. Puente Alto” como “María Antonieta Payadora” refieren a María Antonieta Contreras.

Situar el origen de la Lira Popular en España se condice con el hecho de que este es un fenómeno que no se dio solo en Chile, sino también en otros lugares de Latinoamérica:

Los pliegos sueltos fueron difundidos en varios países del continente americano, evidenciando una influencia más bien peninsular, en donde se incluye a España y Portugal juntos. En Argentina, fueron conocidos como hojas o pliegos sueltos; en Nicaragua y Perú como folletos populares; en México, hojas volanderas, pliegos sueltos o literatura popular, entre otras denominaciones. (Malacchini 2015 16).

Y, por supuesto, las *folhas soltas* del nordeste brasileño. En Brasil, la literatura de cordel alcanza especial profusión: no solo se producen pliegos hasta el día de hoy, sino también se da gran importancia al estudio de estos. De ahí que este país cuente con la Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABCL) y con diecinueve *cordeltecás* distribuidas a lo largo y ancho de su territorio⁹. A pesar de que en Chile no se cuente con una institución

especializada en el estudio de los pliegos sueltos, en 1992 se creó el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional, que es donde están alojadas dos de las tres colecciones de Lira Popular que se conservan: la Colección Alamiro de Ávila y la Colección Rodolfo Lenz¹⁰. De hecho, las dieciocho hojas impresas de La Lira Colectiva también fueron donadas a este archivo.

Los pliegos sueltos llegan a América casi junto con los conquistadores y colonizadores y apenas dos años después de la llegada de la imprenta al continente¹¹:

Las primeras hojas volantes que se conservan en América datan del siglo XVI y narran dos de los acontecimientos más sonados de la nueva sociedad americana: un terremoto que asoló la ciudad de Guatemala en 1541, en el que perecieron entre otros la esposa de Pedro de Alvarado, y la prisión de uno de los piratas ingleses más temidos en las costas del Pacífico, Richard Hawkins, capturado por una flotilla limeña capitaneada por Beltrán de Castro en 1594. (Sanchis 2017 157).

Esto da cuenta de que el tipo de acontecimientos que se narran en las hojas son similares a los que se relatarán tres siglos más tarde. Estos pliegos ya contaban con toscos grabados. Además, las hojas volantes sirvieron para eludir la censura que por entonces la Corona española tenía sobre la impresión de libros, por lo que en un primer momento no fueron vehículo de la voz del pueblo, sino medio de expresión de autores cultos. Algo similar ocurre con la décima glosada en Chile, cuyo uso puede remontarse con seguridad a comienzos del siglo XVII (Pereira 1962), pero recién en el siglo XIX llega a ser vehículo de expresión para los sectores populares (Uribe 1974).

Solo en los siglos XIX y XX las hojas volanderas se transforman en un canal popular en México. Este período estuvo marcado por las hojas editadas por Antonio Vanegas Arroyo e ilustradas por los grabados de Posada. En ellas, los acontecimientos eran relatados en prosa y los vendedores ambulantes leían el texto en público (Malacchini 2015 86). Tanto los vendedores ambulantes

en México como los cantores ciegos en España¹² recitaban todo el contenido del pliego, en cambio, en el caso de la Lira Popular, los suplementeros solo anunciaban los títulos de las noticias:

Los suplementeros que venden las hojas, gritan en voz alta estos títulos [sensacionalistas y llamativos], a veces precediendo su letanía por una introducción: «*Vamos comprando, vamos pagando, vamos leyendo, vamos vendiendo...*» sigue el título en voz monótona sin pausa hasta concluir la enumeración de las materias i se termina repitiendo en tono agudo: «¡Los versos! ¡Los versos!». (Lenz 1919 573).

Estos gritos eran proferidos en lugares públicos, como los mercados y las estaciones de ferrocarril. En el caso chileno, además, se distingue entre el autor de los versos y la persona que los presenta al público cantándolos. El autor es el *poeta*, *pueta popular* o *versero* y la persona que los presenta, el *cantor* o *músico*. No obstante, hay que tener presente que, debido a su carácter impreso, “en general, estas hojas ya no son destinadas al canto, sino a la simple lectura” (Lenz 1919 524).

Otro caso sumamente representativo, como ya se anunció, es el de Brasil. En este país, en sus inicios la literatura de cordel fue manuscrita. “Luego habría evolucionado a los denominados *folhos sem capa* (folletos sin tapa o sin portada), los que habrían pertenecido al período más antiguo de la poesía popular en Brasil” (Malacchini 2015 17). Como se puede suponer, no se trataba de una sola hoja, sino de cuadernillos, al igual que en la Península. Más tarde, estos llevaron como portada una xilografía o cincografía. Antonio Avelino de Costa fue considerado el mayor dibujante de portadas. Tanto en el caso mexicano como en el brasileño, los grabadores tuvieron más protagonismo que en Chile, donde no se sabe mucho más que el hecho de que el poeta Adolfo Reyes grabó sus propias composiciones¹³. No obstante, esto es diferente para La Lira Colectiva, pues, de hecho, esta es una iniciativa del xilógrafo Tomás Anguita, quien invitó a otros artistas visuales y a varios escritores a participar del proyecto. Frente al anonimato de los grabadores de la Lira Popular, los de

La Lira Colectiva siempre están identificados. Estos son, además de Anguita, Raúl Molina, Andrea Rojas, Manuelístico Rojas y Mauricio Zuñiga.

En Chile, la producción de pliegos sueltos comienza a fines del siglo XIX, cuando, a raíz del proceso de modernización y la emergencia de un nuevo escenario socioeconómico, “se produjeron cambios importantes en la producción, circulación y consumo de bienes artísticos” (Subercaseaux 2011 429). En este sentido, no solo se amplía y diversifica el mercado cultural, sino que también “se inicia una constelación cultural de tipo moderno, con circuitos culturales paralelos, de elite, de masas y popular” (Subercaseaux 2011 429). Junto a la ópera de la aristocracia y los espectáculos de zarzuela de las capas medias, la Lira se sitúa como un circuito claramente diferenciado de cultura popular. La Lira Popular, por tanto, es un fenómeno urbano, estrechamente vinculado a la migración campo-ciudad, cuyos orígenes se encuentran en la poesía tradicional oral, propia del mundo campesino. Con todo, como bien señala Marcela Orellana, “la lira era una forma nueva que no cabía en la poesía culta, pero tampoco en lo popular tradicional” (2005 13-14). En efecto, el paso de la oralidad a la escritura, que implicó adaptarse al nuevo contexto urbano, produjo una modificación en la poesía misma, ya que al existir un soporte menos efímero ya no es necesario que la poesía se limite a actuar como memoria colectiva.

“El paso de la oralidad a la escritura supone, también, un nuevo público: lector desconocido, que le exige argumentos nuevos con respecto a los grandes tópicos tradicionales. El nuevo público urbano se interesa por nuevos asuntos que dicta el contexto urbano” (Orellana 2005 19). Así pues, el poeta escribe sobre el acontecer ciudadano, sobre lo cotidiano, lo que, por añadidura, provoca que vaya apareciendo una primera persona: “el contar sucesos reales y contemporáneos hace que se involucre poco a poco y gradualmente vaya tomando partido, dando opiniones e interpelando al lector a favor de su causa” (Orellana 2005 57). Es decir, va dejando de ser la memoria del pueblo, que recreaba historias y personajes a través del estilo indirecto, y comienza a

asumir una voz propia. Llama la atención que, en La Lira Colectiva, retorne con tanta fuerza la necesidad de actuar como memoria colectiva, dado que prima la transmisión de las vivencias del pueblo en su conjunto sobre la individuación. Los poetas, más que buscar diferenciarse del resto, buscan plasmar una experiencia compartida.

Por último, si bien tanto en Chile como en España y el resto de Latinoamérica, las hojas versaron sobre hechos circunstanciales o acontecimientos noticiosos –en Brasil, incluso, la imprenta fue utilizada, “en un primer momento, para producir *pliegos sueltos* por sobre el diario para propagar noticias” (Malacchini 2015 17)–, algunos de los versos de la Lira Popular no estaban directamente relacionados con lo que sucedía en ese entonces, sino más bien con una tradición de larga data. Un ejemplo de ello es el tema del Juicio Final, cuyo origen Uribe Echeverría remonta a la Edad Media. En la hoja n°25 de La Lira Colectiva, dedicada a la muerte de Mariano Puga, se retoma este motivo con el fin de honrar al cura obrero.

Revitalizaciones de la Lira Popular

En los años cincuenta, hubo una publicación homónima –La Lira Popular–, cuyo primer número apareció el 31 de mayo de 1952 en el diario *Democracia*, sin embargo, ya se había publicado antes en *Noticias Gráficas* sin numeración. Se publicó en *Democracia* hasta el 18 de octubre de 1952 y a partir del 25 de octubre de ese mismo año se continúa imprimiendo semanalmente en el diario *El Siglo*, bajo la dirección de Diego Muñoz e Inés Valenzuela.

En los años setenta, se produce un conjunto de pliegos sueltos en el campo de concentración “Melinka”, a cargo de los marinos en la Quinta Región, y una hoja de lira por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Marcela Orellana da cuenta de ambas creaciones en su artículo “Lira Popular en los setenta: memoria y resistencia cultural”. La Lira Colectiva comparte

con estas expresiones el propósito de denuncia, como detallaré en la segunda parte del presente ensayo.

En los años noventa, además, circula la publicación *Lira Popular* en la sexta región. Esta es una recreación de los pliegos del periodo clásico a cargo de Francisco Astorga, poeta popular y académico de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Se trata de décimas impresas en hojas sueltas de distintos colores (amarillas, verdes, rosadas, celestes) y en tinta negra o azul. A diferencia de la lira clásica, cuyos pliegos contienen versos de un solo autor, estas hojas reúnen versos de varios autores en un mismo pliego, generalmente de cuatro.

En 2011, Carolina Chacana impulsó una publicación que se repartiría en las marchas estudiantiles, como otrora se vendieran los pliegos en los fusilamientos¹⁴, y que se denominó *El versero popular*. En esta, la problemática de la educación toma protagonismo, continuando el espíritu de la Lira, en la que en varios de sus pliegos la contingencia política y social ocupa el lugar central. De algún modo, La Lira Colectiva y La Lira de Octubre continúan en esta línea, pero, a las demandas educacionales, se suman las de salarios, pensiones, viviendas y salud más dignas. Es más, las hojas de La Lira de Octubre, tal como las de *El versero popular*, se distribuyeron en las marchas.

Las hojas de *El versero popular* fueron publicadas en la web, donde hoy aún las podemos encontrar:

Durante el 2011, en el contexto del movimiento estudiantil, nació *El versero ciudadano*, una publicación impulsada por Caro Chacana, en esa época estudiante del Instituto de Estética de la Universidad Católica. Las hojas imitaban el diseño de la lira popular, por utilizar una gráfica que ocupaba el tercio superior de la hoja y la disposición de los versos en columnas, se repartió en las marchas estudiantiles por largo tiempo y actualmente circula por internet, contando con la colaboración de importantes decimistas como Hugo González. (Baeza 2016 16).

No obstante, parecen haberse editado solo diecinueve números, el último con fecha 18 de noviembre de 2011. Al igual que en el

caso de la lira de la sexta región, los versos de estos pliegos no son de autoría de un solo poeta. Lo mismo ocurre en La Lira Colectiva, en que se reúnen décimas de varios escritores en una misma hoja, a excepción de los pliegos n°17 y n°30, constituidos por versos de un solo poeta.

En 2013, año en que la Lira fue reconocida por la UNESCO como parte de la memoria del mundo, la grabadora Claudia Salas, en colaboración con los poetas y cantores Daniela Sepúlveda y Javier Peña –que componen en dúo “El Quiltro y la Charagüilla” –, desarrolla el proyecto “La décima es la vencida: xilografías a lo poeta”, en que rescata la estética de los pliegos del período clásico. Posteriormente, Claudia Salas junto a Daniela Sepúlveda y Myriam Arancibia hacen una lira con temáticas femeninas. Esta última, si bien conserva la simpleza del grabado de la lira clásica, se aleja un poco más de la estética original, ya que, por ejemplo, incorpora tinta de varios colores en un mismo pliego.

En 2014, Claudio Lazcano, poeta oriundo de Rancagua y quien vive en Valparaíso, comienza a publicar pliegos con el fin de rescatar la tradición de la Lira Popular. El propio Lazcano afirma, en una entrevista hecha por Rodrigo Oteiza para *El ciudadano* el 2 de enero 2015, lo siguiente:

La verdad que la idea es rescatar la tradición tal como era, venderlas en los lugares populares con la gente, recitándolas y declamando en la calle, pero además de esto como ya dije, se venden en la Librería Crisis, pero pienso que más gente debe saber de esto. Tomé la decisión de hacer la página www.lavidaenversos.cl¹⁵ la cual tiene poesía popular de actualidad, y no tan solo poesía mía, sino también versos de los poetas que quieren compartir su poesía, pero la idea es que siempre exista una ilustración, solo subiremos ilustraciones que sean grabados o dibujos en blanco y negro, para conservar la unión de los versos con los dibujos.

Estos dibujos eran hechos por el grabador Sebastián Clover. Los pliegos se vendían en la ciudad de Valparaíso por \$300, de manera que fueran asequibles para el pueblo y estuvieran acordes al carácter de la Lira.

Así como en Rancagua y en Valparaíso circularon recreaciones de la Lira Popular, a fines de 2017 y principios de 2018 fue el turno de la región del Bío Bío. Esta vez la iniciativa, empero, no surgió desde los decimistas, sino desde los grabadores. “Décima incisión” nace de un proyecto Fondart coordinado por el grabador tomechino Américo Caamaño, cuyo objetivo era “contribuir al rescate, producción y difusión de una modalidad de poesía popular como, en este caso, es la décima y su correspondiente ilustración en grabado” (Muñoz 2018 25). Lo mismo ocurre, como ya he dicho, con La Lira Colectiva, que nace de la idea de Tomás Anguita.

El propio nombre “Décima incisión” alude a las dos artes –poesía y xilografía– que confluyen en los pliegos de lira. Como expresó el presidente de la Asociación de Grabadores del Bío Bío, Roberto Cartes, a radio Kurruf, se llama así porque, por un lado, la palabra décima refiere al hecho de que las narraciones estén escritas bajo esta modalidad y, por otro, el término incisión apunta al hecho de que al grabar en madera se hacen incisiones o hendiduras. “Décima incisión” se trataba de una muestra itinerante (recorrió las comunas de las provincias de Ñuble y Concepción) de veinticuatro obras en las que participaron nueve poetas y quince grabadores. En ellas, se tocan temas como los incendios forestales de la zona, la violencia de género y la corrupción, según declaró Caamaño al diario *El Sur* de Concepción, por lo que se rescata el carácter noticioso y contingente de la lira.

Por último, en San Vicente de Tagua-Tagua, de donde es oriunda la poeta Rosa Araneda, el gestor cultural Felipe Valdés hace pliegos con el objetivo de difundir y enseñar esta tradición, como él mismo expresa en el documental dirigido por Christian Pino Palominos sobre la Lira Popular¹⁶. En ella, se publican versos de poetas de la misma localidad, quienes comunican su visión de los acontecimientos que ocurren en la zona.

II. La Lira Colectiva y el testimonio

A pesar de la dificultad que supone definir y delimitar el género del testimonio, ya sea por la diversidad de formatos que adopta o por las diferentes disciplinas a las que aparece vinculado, se utilizarán las definiciones de quienes han estudiado previamente los textos testimoniales para el análisis de La Lira Colectiva como discurso-testimonio. Cristina Dupláa señala:

El testimonio o discurso-testimonio es un mensaje, la mayoría de las veces verbal, que pretende verificar unos hechos ocurridos y vividos por un actor o actora-testigo que, por razones ideológicas, no han quedado recogidos en la historia colectiva de la humanidad. La memoria individual de un único sujeto o de varios parte de un referente que, una vez re/definido, desemboca en una interpretación de aquello que ocurrió o se cree que ocurrió. [...] Esa necesidad de redefinir y/o reinterpretar un hecho social previo coloca al emisor y emisora del discurso en una situación de compromiso con el silencio impuesto por la oficialidad del discurso histórico. (1996 26-27).

Si bien Dupláa está pensando en acontecimientos históricos que ocurrieron en el pasado y, específicamente, en los campos de exterminio nazis, su definición podría extenderse a los hechos del presente, porque lo esencial parece ser que el testimonio es un discurso que se contrapone al relato oficial o a la Historia. La Lira Colectiva nace con el propósito de dejar registro histórico del momento desde el punto de vista del pueblo. Se trata de un discurso no oficial en el sentido de que se opone a las noticias transmitidas por los medios autorizados. Elzbieta Sklodovska, incluso, reconoce un subtipo para este tipo de testimonios: “el testimonio noticiero, que es aquel que reacciona frente a las noticias oficiales reproducidas por los medios de comunicación de masas” (Acedo 2017 61). La hoja N°1 es especialmente ilustrativa al respecto, lo que se evidencia ya se desde el mismo título, en que se corrige la información dada por la prensa oficial tachando algunas de sus palabras: “Violentistas y criminales armados se toman las calles del país”. Además, incluye una composición

poética de Nano Stern que se intitula “La televisión nos miente” y comienza del siguiente modo:

La televisión nos miente
de manera descarada,
no es más que una fuerza armada
para cagarnos la mente.
Piñera es un indecente
mentiroso descarado,
que arrastra con el legado
de ensangrentar esta tierra
y declararle la guerra
a un pueblo que ha despertado.

Y en otra, de la misma hoja y del mismo autor, “Día 6”:

¿Qué es la normalidad
de la que hablan en la tele?
Por la mierda, Chile, duele
tanta absurda ingenuidad.
No busquen la realidad
en los medios oficiales
que, siguiendo generales,
imponen una doctrina
que camufla a la asesina
instrucción de los manuales.

La Lira Colectiva intenta, por tanto, proporcionar otras versiones sobre lo que acontece en el país. En palabras de Anna Housková, “[s]e trata de darles la voz a quienes participan en la historia sin participar en su interpretación (Acedo 2017 57).

Para Mabel Moraña, habría tres rasgos caracterizadores del género: 1. su carácter directo o indirecto (mediato); 2. la voluntad documentalista; y 3. la relación ficción/realidad. Noemí Acedo los sintetiza del siguiente modo:

[E]l primero es que todo testimonio está escrito o bien por el/la propio/a testigo de los acontecimientos que se narran, o bien mediante un/a informante que le transmite la información a un/a editor/a o transcriptor/a que los narra (testimonio

mediato, extendido en Centroamérica entre las comunidades indígenas). De aquí se puede extraer otro aspecto que se dará siempre respecto al testimonio: éste parte del contexto histórico convulso que se vive en carne propia. De ahí el segundo rasgo: la voluntad documentalista, que no está reñida con la estética ni con el estilo que emplee el/la autor/a del testimonio. Por último, la relación entre ficción/realidad o, dicho de otro modo, entre literatura e historia, dos vías de conocimiento que no se excluyen, sino que se complementan para revisar el pasado y dejar en herencia al presente su legado. (2017 63-64).

Respecto del primer punto, efectivamente La Lira Colectiva es fruto de un contexto histórico convulso: la crisis social y sanitaria. Frente a este, a través de décimas y grabados, La Lira Colectiva plasma la voz del pueblo. Aunque todos los autores han sido testigos directos del estallido social, no todos ellos son sujetos populares. Podríamos decir que muchas de las composiciones están, en cierto sentido, mediadas, pues dan voz a problemáticas de las que sus autores no son los principales afectados. Sin embargo, lo fundamental es que existe un compromiso con la voz popular: “[l]os y las intelectuales que recogen esta información testimonial y la *transcriben* parten de un compromiso con ese dar voz a los sin voz, que los y las sitúa en los márgenes impuestos por la propia hegemonía” (47). Hablar de intelectuales parece adecuado, visto que la mayoría de los poetas que participaron cuentan con una formación académica. A la vez, puede entenderse como una transcripción el hecho de que las décimas recojan varias de las expresiones que se escuchaban en las calles, como, por ejemplo, “no son treinta pesos, son treinta años”, “renuncia Piñera” o “el modelo no se toca”.

En relación con el segundo aspecto, como ya se ha adelantado, hay una voluntad de dejar registro de los acontecimientos históricos. Esto con el fin no solo de constituir una memoria para la posteridad, sino también de servir como denuncia: “[la mediación que se establece a la hora de plasmar en lenguaje el discurso oral] es utilizada en este tipo de discursos [los testimoniales] con pretensiones ideológicas muy claras. Fundamentalmente, se presenta como una denuncia colectiva, que, a su vez, es capaz de

transmitir un proyecto solidario” (Acedo 2017 36). En La Lira Colectiva, no se denuncian únicamente las desigualdades económicas y las condiciones de vida indignas a las que están obligadas gran parte de la población chilena, sino también los asesinatos perpetrados por las fuerzas policiales. Por un lado, se promulgan los abusos cometidos en el contexto mismo del estallido: contra Gustavo Gatica y Fabiola Campillay, quienes quedaron ciegos por las lacrimógenas y los balines usados por la Policía, y contra Alex Núñez Sandoval, quien fue asesinado por un miembro de Carabineros. Por otro, se exige justicia para los homicidios de los mapuches Camilo Cantrillanca, muerto el año 2018, y Macarena Valdés, asesinada en 2016. Mención especial merece la hoja n°17, titulada “Nuestros caídos alumbran nuestros sueños”, que contiene solo una composición poética: “Weichafe”, de Alexis Donoso, en la que el autor asume la voz de Camilo Cantrillanca para mostrar la resistencia del pueblo mapuche:

Mi nombre es Camilo Cantrillanca
Y diles a tus soldados
Que cuando depredas la tierra insultas a mi madre
Que deberías pagar caro por eso
Porque Yo soy de la tierra
Como Matías Cantrileo Weichafe
Como toda mi gente fotem del dolor y el coraje

Diles que te puedo amar
Pero si haces daño te enfrentarás con mi rabia
Cúdate de mi rabia que ha derrocado imperios y reinos
Diles a tus soldados que junten miedo
Que aquí estamos de pie
Y que aquí nos vamos a quedar.

El proyecto de futuro solidario que señalaba Noemí Acedo, en este caso, consiste en la construcción de un país más justo. Por cierto, uno de los *leitmotiv* de las manifestaciones era el de un Chile que despertó y ya no se volvería a dormir, esto es, que el pueblo no se cansaría hasta que sus demandas fueran escuchadas y cambiaran sus condiciones de vida. La solidaridad se expresaba

en que, por ejemplo, muchos salían a las calles por aquellos que, por diferentes motivos, no podían hacerlo, como los adultos mayores o las personas con discapacidad. Además, no solo marchaban quienes tenían algún tipo de carencia, sino también quienes empatizaban con los que sí las tenían.

En cuanto al tercer aspecto –la relación ficción/realidad–, no hay un consenso respecto de a qué disciplina pertenece el testimonio, pues algunos la consideran como parte de la literatura, mientras otros la consideran parte de la historia política. Esta controversia no es baladí, porque dejarlo relegado exclusivamente al ámbito literario supone quitarle peso a su ánimo de denuncia y resistencia:

De esta forma, concebir la escritura testimonial como un género literario tiene implicaciones importantes en su recepción y en la distribución de los textos considerados testimoniales, en su inclusión (o exclusión) en el canon y en el atenuamiento del propósito que aparentemente los anima: ser una “literatura de resistencia”. (Acedo 2017 42).

Aunque se utilice una forma poética como medio expresión, ello no significa que lo narrado en las décimas sea ficción. Como ya se ha mencionado, se quiere contar la verdad frente a las mentiras de la televisión y otros medios de comunicación oficiales. El pueblo quiere mostrar que el “oasis” del que habla el Presidente es solo para unos pocos y que la mayoría sufre la desigualdad e injusticia del sistema:

Por eso los estudiantes
Y toda la sociedad
Hoy luchan con *su verdad*
Marchando hacia delante
Con mil cánticos vibrantes
Cansados de la codicia
Luchan contra la avaricia
Y como pueblo avanzar
*En caminos de justicia*¹⁷

Estos versos de Claudio Alvarado reflejan el proyecto de futuro solidario al que se ha referido anteriormente. En este sentido, John Beverley sostiene que el testimonio no solo está dirigido “a la memorialización del pasado, sino también a la constitución de estados-nación más heterogéneos, diversos, igualitarios y democráticos, así como de formas de comunidad, solidaridad y afinidad que rebasen las fronteras de los estados-nación” (2010 128). Es en este marco que cobra sentido la petición de una nueva Constitución que sienta las bases para la construcción de un nuevo Chile y la necesidad de que, de aprobarse la Asamblea Constituyente, las minorías queden representadas dentro de sus integrantes.¹⁸

En medio de las protestas y el reclamo de una nueva Carta Fundamental, surgieron los Cabildos Abiertos, que eran instancias para dialogar y reflexionar en torno a las propuestas populares. A ellos podían asistir todas las personas que estuvieran interesadas tanto en hacer sus peticiones como en la búsqueda de una solución concreta a los problemas que aquejan a la ciudadanía en su conjunto. Unidad Social, un grupo de 115 movimientos y organizaciones sociales cuyo propósito común es “la defensa y recuperación de las libertades y derechos fundamentales”¹⁹, sintetizaba las resoluciones de estos cabildos con el fin de hacerlas llegar a oídos de las autoridades. Lo interesante es que algo similar ocurrió desde fines de la década de 1880, cuando los “miembros de las clases trabajadoras organizaron cada vez más mítines para protestar por determinados problemas (los que, significativamente, concluían con la entrega de una carta a la máxima autoridad política de la ciudad o incluso al presidente)” (Cornejo 2013 19). Cornejo indica que las interpelaciones que, en hojas de versos de la Lira Popular, se hacían al presidente de la República eran un correlato de este tipo de estrategias. Los poetas populares, desde posiciones políticas diversas, expresaron sus agravios frente a los mandatarios y, “[d]ando un paso más allá de la sola subsistencia, los *puetas* cantaron el sueño colectivo de la posibilidad de una vida plena” (2013 32), así como hoy los artistas de La Lira Colectiva plasman la esperanza de un Chile más justo.

La Lira Colectiva aúna historia política y literatura –o arte, en general, pues las hojas contienen textos escritos y visuales–, pero, si tuviéramos que optar por una de las dos disciplinas, probablemente habría que privilegiar la primera, porque se trata de una escritura de emergencia, cuyo propósito es recoger la situación sociopolítica del país, antes que alcanzar un gran valor artístico. Jorge Narváez, al estudiar el testimonio entre los años 1972 y 1982 en Chile, sostiene que esta supremacía del aspecto histórico se debe a que se le da mayor importancia a captar la experiencia mientras esta se encuentra íntegra en la memoria:

Por ello la sociedad recurre, intuitiva y espontáneamente, a un tipo de registro fragmentario de los hechos, privilegiando en un comienzo los aspectos históricos empíricos del registro sobre los aspectos técnicos de la representación lingüística imaginaria. Se trata de contar una experiencia histórica conmovedora, extraordinaria aunque común en el sentido de que afecta a toda la sociedad, y hay urgente necesidad de hacerlo mientras existe la plenitud de la memoria de la experiencia. (1983 45).

Ciertamente, mientras más próximo se está de los acontecimientos vividos, es menos probable que su recuerdo se difumine. No obstante, la elección de una forma artística y, en concreto, del pliego suelto no es irrelevante, ya que, como se pudo entrever al revisar la tradición en la que se inserta, este formato ya ha sido otrora canal de la voz popular.

El trabajo de Narváez revela, además, que el género testimonial tiene antecedentes en Chile. Su estudio se centra en el testimonio sobre el golpe de estado y durante el régimen militar, que es, probablemente, la época en que este género alcanza mayor fuerza. Sin embargo, el autor reconoce que esta forma había sido ya recurrida en otros períodos de la historia literaria nacional, como en la Reconquista o en la dictadura de Ibáñez (1983). No es casualidad que este tipo de textos adquiera notoriedad en gobiernos dictatoriales o en tiempos de especial represión política, dado que es una manera de dejar constancia de las situaciones abusivas de las que son víctimas. Es más, la propia Lira Popular

fue usada como vehículo de denuncia al registrar, por ejemplo, la Masacre de Lo Cañas y otros abusos cometidos por los subordinados de José Manuel Balmaceda. A este respecto, Micaela Navarrete señala:

Después de la caída de Balmaceda, los poetas populares manifestaron su enérgico repudio a los responsables directos de los atropellos cometidos durante la dictadura, convirtiendo sus versos en elocuentes testimonios de las violaciones a los derechos elementales de las personas. Los poetas escriben cuando estos responsables eran tornados prisioneros, procesados o desterrados bajo el nuevo gobierno, y por, la descripción de los abusos va acompañada por la conciencia de que ellos deben ser castigados por la justicia. (1993 48).

No es de extrañar, entonces, que, ante el decreto de toque de queda y el permiso de intervención de las Fuerzas Armadas emitidos por Sebastián Piñera, el pueblo quisiera oponer resistencia y dejar prueba del atropello a los derechos fundamentales.

Conclusiones

En el contexto del estallido social, nace La Lira Colectiva, que se considera a sí misma como una actualización de la Lira Popular, con la que tiene una serie de similitudes, así como rasgos diferenciadores. Estas semejanzas y desemejanzas se reconocen al analizar las hojas tanto desde el punto de vista formal como del temático.

En cuanto a la forma, lo primero que habría que señalar es que La Lira Colectiva rescata el formato del pliego suelto, sin embargo, las dimensiones de las hojas son diferentes a las de la Lira Popular. En ambos casos, los pliegos fueron impresos en papel corriente, pero únicamente los de la Lira llevan pie de imprenta (en la mitad de los casos). Los pliegos de la Lira Popular no están fechados ni numerados²⁰, mientras que todas las hojas de La Lira Colectiva están fechadas y numeradas. Tal como en el caso de la Lira, las hojas de La Lira Colectiva contienen texto e imagen

y, además, el espacio de la página que ocupa cada uno de estos elementos es más o menos proporcional al que usaba en la Lira. Cada hoja de Lira Popular contenía versos de un solo poeta, en cambio, La Lira Colectiva reúne versos de varios autores en una misma hoja.

Si bien tanto las hojas de La Lira Colectiva como las de la Lira Popular están conformadas por texto e imagen, es preciso hacer algunas distinciones respecto de la naturaleza de estos componentes. En relación con el texto, si bien ambas liras tuvieron como base el uso de la décima, en la Lira Popular predominó el uso de la cuarteta glosada, mientras que, en La Lira Colectiva, esta fue una excepción y “la regla fue la falta de regla”, puesto que los versos están constituidos por cuantas décimas quiso emplear el autor. En relación con la imagen, aunque los grabados de la Lira se han transformado en un ícono, solo una parte (y no la mayor) de sus imágenes correspondían a xilografías y, además, de esas xilografías, solo unas pocas fueron hechas *exprofeso* para los versos que ilustran. Por el contrario, todas las hojas de La Lira Colectiva cuentan con un grabado en madera elaborado para ese número en particular. Asimismo, los nombres de los xilógrafos están consignados en la parte inferior del pliego, mientras que no hay registro de quiénes fueron los grabadores de la Lira Popular.

Respecto del contenido, La Lira Colectiva sigue la línea temática de la Lira Popular, pues, al igual que ella, narra hechos circunstanciales. Por un lado, los versos de ambas narran los acontecimientos sociales y políticos del momento: así como La Lira Colectiva registra lo acontecido durante el estallido, en los pliegos de la Lira, verbigracia, hay relaciones de las contiendas electorales y de la crisis política durante el gobierno de Balma-ceda. Por otro lado, las décimas de La Lira Colectiva muestran cómo la pandemia diezma a la población, tal como los versos de la Lira relataban las pestes. Finalmente, La Lira Colectiva recupera motivos tradicionales como el del Juicio Final.

* * *

Notas

- 1 Los nombres de pliego u hoja suelta, hoja volante, hoja de versos, hoja de poesía y hoja de lira se usan de manera indistinta para referirse a los pliegos de Lira Popular.
- 2 También en las hojas de poesía de la Lira Popular se encuentran contrapuntos. De hecho, Tomás Cornejo, en su artículo “Hablando con su excelencia: diálogos de impugnación política en la Lira Popular”, analiza los contrapuntos entre los *puetas* y el primer mandatario.
- 3 En España, los ciegos tuvieron por disposición real la exclusividad de venta de todo género de gacetas, relaciones, coplas, almanaques y guías en la Corte (García de Enterría 77-78). Es por esto que algunas veces a la literatura de cordel se le denomina literatura de ciego.
En Chile, también algunos de los *puetas* eran ciegos. La carencia del sentido de la vista hace que se agudicen otros sentidos, como el de la audición, lo que explicaría esta afinidad con el canto poético.
- 4 Estampas antiguas que existen en las imprentas, hechas “para servir de ilustración a alguna novela, un almanaque o devocionario. Su variedad no deja nada que desear: paisajes, escenas de combates, buques de guerra, una doncella abandonada, en la playa del mar, escudos de armas, flores, frutas, retratos de personas célebres de la actualidad o de tiempos pasados i cualesquiera otros, etc., etc. Mui a menudo la relación con los argumentos es superficial o nula” (Lenz 573-4).
- 5 Cuando se habla de versos, en el caso de la Lira Popular, no se hace referencia a la línea estrófica que comúnmente se conoce como verso, sino a la composición poética completa.
- 6 Décima octosilábica con la distribución de las rimas abbaaccddc. El nombre se debe a su inventor Vicente Martínez Espinel (1550-1642).
- 7 Con lira clásica, me refiero a los pliegos producidos entre 1870 y 1940, que conforman las tres colecciones que se conservan de la lira popular: la Colección Alamiro de Ávila, la Colección Rodolfo Lenz y la Colección Lira Popular. Las primeras dos son parte del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional y la tercera, del Archivo Andrés Bello de la Universidad de Chile. En consecuencia, lira clásica es equivalente a lo que, en el presente ensayo, denomino ‘Lira Popular’.
- 8 Se publicaron treinta números, pero solo los primeros dieciocho fueron impresos. En abril de 2021, LOM publicó estos versos, aunque ya sin el formato de pliego suelto, en el libro *La lira popular de la revuelta de octubre*.
- 9 <http://www.ablc.com.br/cordeltecas/>
- 10 La tercera, y de mayor tamaño, es la Colección Lira Popular, custodiada en el Archivo Andrés Bello de la Universidad de Chile.
- 11 “En América, la llegada de la imprenta fue consecuencia directa del proceso de conquista y colonización española, siendo el virreinato de Nueva España, en 1539, el primer territorio en el continente que contó con una imprenta concesionada por la Corona al impresor alemán Juan Cromberg [sic] y al oficial italiano Juan Pablos” (Fernández 70).
- 12 Refiriéndose a la literatura de cordel española, Pedro Cátedra señala que “en la puesta en escena de la recitación, previa a la venta, la declamación de la portada,

- es decir el encabezamiento de las coplas, e incluso los datos tipográficos, es un hábito generalizado, lo sabemos por testimonios relativamente tardíos, como el citado del Diablo cojuelo” (82).
- 13 Para un estudio de las xilografías mexicanas y brasileñas en relación con las de la Lira Popular, véanse los estudios de Simoné Malachinni (2015; 2017).
 - 14 Así como en la época clásica de la lira popular, los puetas o los suplementeros vendían los pliegos acerca de los fusilamientos en los mismos fusilamientos, en este caso se reparten las hojas sobre la problemática educacional en las mismas marchas estudiantiles.
 - 15 Esta página no está vigente.
 - 16 Se trata del documental *En la huella del canto a lo poeta* (2018). Consúltese la bibliografía final para la referencia completa.
 - 17 Las cursivas son mías.
 - 18 Este artículo fue escrito a mediados de 2020, cuando aún no se votaba el plebiscito de entrada para el proceso constituyente, que tuvo lugar el 25 de octubre de ese mismo año.
 - 19 Palabras citadas del Manifiesto Unidad Social, que se encuentra en el sitio web de la organización.
 - 20 Me refiero a que los mismos poetas o impresores no numeraron las hojas en la medida que iban siendo publicadas. Sin embargo, los pliegos han sido numerados, e incluso se les ha dado más de una numeración, para los propósitos de estudio y archivo.

* * *

Obras citadas

- Acedo, Noemí. “El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en búsqueda de su definición, genealogía y taxonomía. *Latinoamérica* 64, 2017 pp. 39-69. DOI: <https://doi.org/10.22201/ci-alc.24486914e.2017.64.56863>
- Anguita, Tomás. (coord.). *La lira popular de la revuelta de octubre*. Santiago: LOM, 2021.
- Baeza, Ana María. “Mujeres decimistas. Estrategias de instalación el campo cultural”. *Taller de Letras* 58, 2016, pp. 11-27. DOI: <https://doi.org/10.7764/tl5811-27>
- Beverly, John. *Testimonio: sobre la política de la verdad*. Trad. Irene Fenoglio y Rodrigo Mier. México: Bonilla Artigas Editores, 2010.
- Cátedra, Pedro. *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Extremadura: Editora Regional de Extremadura, 2002.
- Cornejo, Tomás. “Hablando con Su Excelencia: diálogos de impugnación política en la Lira Popular”. *Cuadernos de Historia* 39 (2013): 7-32.

- URL: <https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/30782>
- , "Notas para comprender las imágenes de La Lira Popular". *Aisthesis* 59, 2016, pp. 179-202. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812016000100011>
- Dupláa, Christina. *La voz testimonial en Montserrat Roig: estudio cultural de los textos*. Barcelona: Icaria, 1996.
- En la huella del canto a lo poeta*. "Lira Popular. Cap. 6". Dirigido por Christian Pino Palominos [en línea]. *YouTube*, 6 nov. 2018.
- Fernández, Iñigo. "Un recorrido por la historia de la prensa en México. De sus orígenes al año 1857". *Documentación de las Ciencias de la Información* 33 (2010): 69-89. Web. 25 jul. 2020.
- García de Enterría, M^a Cruz. *Sociedad y poesía del cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus, 1973.
- Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*. Santiago: [s.n], 1919.
- Malacchinni, Simoné. *Lira Popular. Identidad gráfica de un medio impreso chileno*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2015.
- , "Lira popular: ¿pliegos sueltos chilenos? Origen y relación visual con pliegos sueltos españoles y vinculación a posteriores pliegos y literatura de cordel de México y Brasil". *Taller de Letras* 61, 2017, pp. 75-89. DOI: <https://doi.org/10.7764/tl6175-89>
- Mendoza Díaz-Moroto, Francisco. *Panorama de la literatura de cordel española*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000.
- Muñoz, Álvaro. "‘Décima incisión’ da un viraje contemporáneo a la lira popular". *El Sur* [Concepción, Chile] 29 abr. 2018.
- Muñoz, Diego. *Lira popular: una joya bibliográfica que revela la supervivencia de la juglaría medieval en Chile, país donde los poetas populares cantan a lo divino y a lo humano en hojas impresas que llevan graciosas ilustraciones de grabadores anónimos. Selección de 15 reproducciones facsimilares con un ensayo del autor y un proemio de Pablo Neruda*. München: Moulinette, 1968.
- Navarrete, Micaela. *Balmaceda en la poesía popular: 1886-1986*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1993.
- Narváez, Jorge. *El testimonio: 1972-1982 (transformaciones en el sistema literario)*. Santiago: Céneca, 1983.
- Orellana, Marcela. *Lira popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 2005.
- , "Lira popular en los setenta: memoria y resistencia cultural". *Anales de Literatura Chilena* 1, 2000, pp. 181-193.
URL: <https://ojs.uc.cl/index.php/alch/article/view/54211>
- Oteiza, Rodrigo. "La Lira Popular y su actualidad. Entrevista a Claudio Lazcano, poeta popular". *El ciudadano*, 2 feb. 2015. Recuperado 12 dic. 2018 de: <https://www.elciudadano.cl/artes/la-lira-popular-y-su-actualidad-entrevista-a-claudio-lazcano-poeta-popular/01/02/>

- Pena Sueiro, Nieves. "Estado de la cuestión sobre el estudio de las Relaciones de sucesos". *Pliegos de bibliofilia* 13, 2001, pp. 43-66. Web. 25 jul. 2020.
- Pereira, Eugenio. "Nota sobre los orígenes del Canto a lo Divino en Chile. *Revista musical chilena* 79, 1962, pp. 41-48. URL: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13112>
- Sanchis, Víctor. "Terremotos y piratas en la literatura virreinal: las hojas volantes del siglo XVI". *Sincronía* 71 (2017): 156-170. URL: <https://www.redalyc.org/journal/5138/513852523008/html/>
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Vol. I. Santiago: Universitaria, 2011.
- Uribe Echeverría, Juan. "El tema del Juicio Final en la poesía popular tradicional de Chile". *Boletín de filología* 23-24 (1972): 316-381. URL: <https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/46913>
- , *Flor de canto a lo humano*. Santiago: Biblioteca Nacional, 1974.