

**ANDERSON MORALES VELLOSO**

**LITERATURA E IDENTIDAD: UN ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LA  
LIRA POPULAR CHILENA Y LA LITERATURA DE CORDEL BRASILEÑA**

**PORTO ALEGRE**

**2021**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
Especialidade: LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS  
ÊNFASE: LITERATURAS DE LÍNGUA ESPANHOLA  
Linha de Pesquisa: Sociedade, (inter)textos literários e tradução nas Literaturas  
Estrangeiras Modernas

**LITERATURA E IDENTIDAD: UN ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LA LIRA  
POPULAR CHILENA Y LA LITERATURA DE CORDEL BRASILEÑA**

**ANDERSON MORALES VELLOSO**

**ORIENTADOR: PROF. DR. RUBEN DANIEL MÉNDEZ CASTIGLIONI**

Tese de Doutorado em Literaturas de Línguas Estrangeiras, ênfase Literaturas de Línguas Espanholas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE**

**2021**

**ANDERSON MORALES VELLOSO**

**LITERATURA E IDENTIDAD: UN ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LA LIRA POPULAR CHILENA Y LA LITERATURA DE CORDEL BRASILEÑA**

Tese de Doutorado em Literaturas de Línguas Estrangeiras, ênfase Literaturas de Línguas Espanholas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 11 de março de 2021.

Resultado:

**BANCA EXAMINADORA**

---

Adriana de Borges Gomes

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

---

Janaína de Azevedo Baladão de Aguiar

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

---

Vera Teixeira de Aguiar

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

### CIP - Catalogação na Publicação

Velloso , Anderson Morales

Literatura e identidad : un estudio comparativo  
entre la lira popular chilena y la literatura de  
cordel brasileña / Anderson Morales Velloso . -- 2020.  
223 f.

Orientador: Ruben Daniel Méndez Castiglioni.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Lira popular. 2. Literatura de cordel. 3.  
Literatura comparada. 4. Literatura popular. I. Méndez  
Castiglioni, Ruben Daniel, orient. II. Título.

*Aos meus amores, Martim e Michele.*

## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Federal do Rio Grande, ao Instituto de Letras e ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela educação pública de qualidade. Que, mesmo com adversidades momentâneas, o ensino público deste país siga resistindo e existindo, formando gerações e gerações de pesquisadores, educadores e profissionais de todas as áreas comprometidos com a Ciência ante qualquer projeto pessoal ou de determinado grupo.

Agradecimentos ao professor Ruben Daniel por acreditar na nossa proposta e por nos dar liberdade para realizar esta tese.

À banca de qualificação, composta pelas professoras Adriana de Borges Gomes e Vera Teixeira de Aguiar, por nos mostrarem caminhos para a realização desta tese.

À querida amiga Gabriela Petit, por rechaçar a revisão holística que lhe propusemos, mantendo a sua forma criteriosa de revisão de trabalhos acadêmicos.

À colega de Secretaria do MERCOSUL, Valéria Álvarez, por nos dar guarida quando precisávamos avançar com o nosso trabalho acadêmico.

E a todos e todas colegas e professores que, apesar das políticas de desmonte da Educação dos últimos anos, seguem trabalhando pelo desenvolvimento do meio acadêmico e da área de Letras.

## #FIQUE EM CASA

Veja só que ironia  
De repente o mundo parou  
Mudamos nossa rotina  
O pânico se instalou  
Pois algo desconhecido  
O mundo inteiro dominou

Ele veio de muito longe  
Quebrando barreiras  
Infectando e matando  
Invadindo as fronteiras  
Por isso é preciso cuidado  
Ele não tá de brincadeira

O momento agora exige  
Fé em Deus e prevenção  
Por isso é importante  
A sua colaboração  
#Fique em casa  
Para evitar contaminação

Não se combate um inimigo  
Se não tiver informação  
Fique atento a esses versos  
Leia com muita atenção  
E se gostar da prosa  
Faça a divulgação

O que é o coronavírus?  
É um vírus que causa infecção  
Ataca o sistema respiratório  
Causando danos ao pulmão  
O vírus chega até você  
Através de suas mãos

Sobre a história da doença  
Não há muita informação  
Porém nós sabemos  
Como é sua transmissão  
#Fique em casa  
Evite aglomeração

Também fiquem atentos  
Ao período de incubação  
Leva de cinco a seis dias  
Para haver manifestação  
Podendo chegar a 14 dias  
Sem nenhuma alteração

Observe sinais e sintomas  
Febre, tosse e falta de ar  
Fraquezas e fadiga  
Dores muscular  
Dor de garganta  
E dificuldade de respirar

Então amigo leitor  
Procure se informar  
Evite aperto de mão  
Cuide do seu lar  
Use água e sabão  
Para suas mãos lavar

Deixo agora pra vocês  
Medidas de prevenção  
Quando for espirrar  
Não utilize as mãos  
#Fique em casa  
Essa é a recomendação

Não se faça de rogado  
Nem zombe da situação  
#Fique em casa  
Siga cada orientação  
Cada um faça sua parte  
O momento é de união

Maria Marilene do Monte Carvalho, agente de saúde

Publicado em [folha.uol.com.br](http://folha.uol.com.br)

25/10/2020



## RESUMO AMPLIADO\*

O presente estudo é fruto da comparação de corpus entre Lira Popular chilena e Literatura de Cordel brasileira, analisando como se apresenta a identidade nacional/regional e se existe a consciência nacional manifesta na obra dos autores de *pliegos* e folhetos. Em nossa análise, fazemos um quadro comparativo em que se demonstram convergências e divergências sobre a temática identitária de cada autor.

A seleção das obras de Lira Popular chilena e Literatura de Cordel brasileira foi feita levando em conta a importância que elas têm perante o público e o seu círculo artístico, com base em um critério temático (textos que abordassem a identidade regional/nacional) e não um recorte histórico. Ressaltamos, ademais, que este estudo não tem uma metodologia previamente definida, e talvez pudesse ser entendido também como um 'estudo indutivo', visto que é baseado na observação do corpus e do seu contexto.

Detalhamos o percurso deste estudo comparativo da seguinte forma: iniciamos com a apresentação do contexto histórico que resulta na criação da Lira Popular e da Literatura de Cordel, e sua relação com a colonização e o panorama de estudos sobre o tema; A seguir, trazemos um panorama dos temas identitários em/sobre a América Latina, destacando a classificação proposta por Larraín (2001) sobre as linhas identitárias da região: indigenismo, hispanismo, mestiçagem, corrente religiosa e a corrente que recalca a desintegração e busca de identidade. Posteriormente, fazemos um contraponto entre cânone e oralidade, agregando os três grandes sistemas literários (culto, popular e indígena) de Cornejo Polar (1989; 1994) e o caso *sui generis* da Literatura Gauchesca. Seguimos com o mundo ao contrário da carnavalização de Mikhail Bakhtin (2003) e a relação com a literatura oral, culminando com a análise de corpus.

---

\* Conforme art. 46 do Regimento do PPG/Letras/UFRGS.

Nossos pressupostos teóricos têm como base a literatura de expressão popular e a representação identitária chilena e brasileira/nordestina. Tendo presente o caráter “marginal” que os textos do nosso corpus tinham na época de publicação, apresentamos discussões sobre cânone, como na proposta de “sistema literário” do literato peruano Antonio Cornejo Polar (1989; 1994). Todo este contexto posto dentro da perspectiva de carnavalização de Mikhail Bakhtin (2003), considerando que ambas as formas literárias populares se desenvolvem à margem da cultura oficial, o que as torna uma maneira de contestação à ordem social e política.

Nossa hipótese inicial era a de que entre as obras dos autores selecionados não haveria unidade sobre a existência de ‘uma identidade’ nacional/regional, e cada um escolheria um elemento representativo dentro de seu espectro próximo com o que se identificasse e se relacionasse.

Tal hipótese é confirmada com a análise do nosso corpus: o identitário surge da condição primeira com a qual o poeta popular mais se identifica, seja com um ponto de vista político, com uma tradição religiosa, ou ainda com o seu lugar de origem. Da mesma forma, a ‘consciência nacional’ se vê impregnada com as impressões de mundo com as quais o poeta se relaciona (identificação política, religiosa ou local).

**Palavras-chave:** Lira Popular. Literatura de Cordel. Literatura Comparada. Literatura Popular.

## RESUMEN

El presente estudio es fruto de un estudio comparativo de corpus entre la Lira Popular chilena y la Literatura de Cordel brasileña, analizando como se presenta la identidad nacional/regional en las obras de poetas populares. En nuestro análisis hacemos un cuadro comparativo en el que se muestran convergencias y divergencias de la lectura de cada autor sobre la temática identitaria.

La selección de las obras se hizo teniendo en cuenta la importancia que éstas tienen ante el público y su círculo artístico, en base a un criterio temático (textos que abordaran la identidad regional/nacional) y no un recorte histórico. Resaltamos, además, que este estudio no tiene una metodología previamente definida, e tal vez pudiese ser entendido también como um 'estudo indutivo', visto que é baseado na observação do corpus e do seu contexto.

Nuestras bases teóricas se establecen en la literatura de expresión popular y la representación identitaria chilena y brasileña/nordestina. Teniendo presente su carácter "marginal" en el periodo que nos proponemos estudiar, presentamos discusiones sobre canon, como en el planteamiento de "sistema literario" del literato peruano Antonio Cornejo Polar (1989, 1994). Todo este contexto puesto dentro de la perspectiva de carnavalización de Mikhail Bahktin (2003), considerando que ambas formas literarias populares se desarrollan al margen de la cultura oficial, que sería una manera de contraponerse al orden social y político.

**Palabras-clave:** Lira Popular. Literatura de Cordel. Literatura Comparada. Literatura Popular.

## SUMARIO

|   |     |
|---|-----|
| 1. Introducción.....  | 6   |
| 2. Contexto histórico .....   | 13  |
| 2a. Orígenes .....  | 13  |
| 2b. Literatura Oral y Colonización .....                                    | 16  |
| 2c. Panorama de estudios sobre literatura oral brasileña y chilena .....    | 23  |
| 3. Panorama de la cuestión identitaria en América Latina .....              | 33  |
| 3a. Los Estudios Identitarios en/sobre América Latina .....                 | 33  |
| 3b. La conquista y la construcción institucional del 'otro' .....           | 34  |
| 3c. La crisis de la independencia y la nueva síntesis cultural .....        | 37  |
| 3d. La depresión económica mundial y el fin de la dominación oligárquica .. | 38  |
| 3e. Identidad Latinoamericana .....   | 40  |
| 4. Canon y oralidad en América Latina .....                                 | 52  |
| 4a. Los tres sistemas literarios, según Cornejo Polar .....                 | 64  |
| 4b. El caso de la Literatura Gauchesca .....                                | 68  |
| 4c. Lira Popular, Literatura de Cordel y el canon .....                     | 78  |
| 5. Carnavalización y Literatura Oral .....                                  | 84  |
| 6. Análisis del corpus: estrofas, rimas y temáticas:.....                   | 95  |
| 6a. Literatura de Cordel .....  | 95  |
| Leandro Gomes de Barros .....   | 96  |
| Patativa do Assaré .....  | 111 |
| Homero do Rêgo Barros .....   | 161 |
| 6b. Lira Popular.....   | 168 |
| Bernardino Guajardo .....   | 169 |
| Nicasio García.....   | 184 |
| Abraham Jesús Brito .....   | 197 |
| 7. Consideraciones Finales .....  | 209 |
| Referencias Bibliográficas .....  | 219 |

# 1. INTRODUCCIÓN

En la mayor parte de los países latinoamericanos, hasta mediados del siglo XX no se tenía en cuenta la expresión artística popular, que contaba con muy poco interés por parte de los medios académico y gubernamental. Dicho escenario solo se modifica a fines del siglo XX, con la acción de investigadores que pasaron a fomentar los estudios de estas formas poéticas tradicionales. En algunas regiones, como Argentina y Uruguay, formas de expresión popular local, como la Literatura Gauchesca, consiguieron superar su condición de “canto marginal”, para convertirse en una de las formas ejemplares de expresión del *ethos* y de la consolidación de la afirmación de la identidad de una comunidad.

La Lira Popular chilena y la Literatura de Cordel del Nordeste brasileño pasaron por un proceso parecido, al menos en relación a obtener poca atención de académicos y gobernantes; sin embargo, a diferencia del caso rioplatense, no llegaron a alcanzar un reconocimiento nacional como ocurrió con la literatura ya mencionada. Pocos estudios se realizaron durante los años en que estas formas de expresión se desarrollaron y se expandieron por los campos y calles de las grandes ciudades chilenas y brasileñas, quedando relegadas a la condición de ‘simple folclore’.

La identidad en América Latina siempre ha sido un tema de gran significación social, dadas las condiciones peculiares de la región y más aún, se ha visto ante el problema de concretar proyectos históricos bastante diferentes entre sí, que a largo plazo construyen prototipos de identidad distanciados de la realidad política, social y cultural local. La discusión del tema identitario gana importancia y mayor alcance cuando autores reconocidos y que forman parte del llamado canon regional (como los brasileños Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda y el uruguayo José Enrique Rodó) se ocupan de dicha temática, pero los poetas de expresión popular que no componen el panteón de autores reconocidos también asumen posiciones en la discusión sobre este tema.

En la Literatura Gauchesca, por ejemplo, *Martín Fierro* demarca un escenario y un representante arquetípicos de la nación argentina: la pampa y el

gaucho. Asimismo, en esa realidad representada hay todo un contexto que ayuda a crear y desarrollar el imaginario nacional y regional.

De este modo, teniendo como base las ideas presentes en la literatura popular argentina y uruguaya, se plantean dos preguntas respecto a la realidad literaria chilena y brasileña que orientan la presente tesis: ¿cómo se presenta el tema de la identidad en la Lira Popular y la Literatura de Cordel? ¿existe la idea de ‘consciencia nacional’<sup>1</sup> presente en la obra de los autores de pliegos y *folhetos*? Al colocar dichas interrogantes, en esta tesis proponemos un estudio comparativo para analizar cómo tres poetas representativos de la Lira Popular chilena —Abraham Jesús Brito, Bernardino Guajardo y Nicasio García— y tres de la Literatura de Cordel brasileña —Homero do Rêgo Barros, Leandro Gomes de Barros y Patativa do Assaré— representan<sup>2</sup> la identidad nacional/regional en sus poesías, trazando un cuadro de convergencias y divergencias en sus discursos, teniendo como base el fortalecimiento de las relaciones culturales y la valoración de la cultura y la memoria latinoamericana.

La hipótesis inicial es la de que no hay unidad en la presentación de la identidad entre las obras de los autores escogidos sobre la existencia de ‘una identidad’ nacional/regional, y cada uno va a elegir un elemento representativo de su espacio/región con el que se identifica y vincula.

Nuestra relación con el tema elegido tiene que ver con nuestro recorrido de vida: proveniente de familia inmigrantes, compuesta de gente de pocas letras, pero a la vez llena de historias que han pasado de generación en generación, la oralidad forma parte de nuestra formación personal. Además de la relación familiar con el culto a los cuentos populares, hemos vivido en distintos lugares de Sudamérica (la Amazonia y el Nordeste brasileños, Ecuador, Chile y Uruguay) donde se encuentran relatos e historias parecidos a los que conocemos desde la infancia; así que la transmisión oral nos provoca también una sensación de

<sup>1</sup> Se entiende aquí “consciencia nacional” como identidad o reconocimiento que los habitantes de un lugar tienen por ese territorio, abarcando sentimientos y opiniones que la gente comparte sobre su comunidad.

<sup>2</sup> Entendemos el término “representación” instrumentalmente como un fenómeno mnemónico, consistiendo en la evocación de la presencia de lo ausente. En este caso, el recuerdo es la representación en sentido de re-presentación, independientemente de si es evocada como presencia o como búsqueda en la operación que incluye la experiencia del reconocimiento.

pertenecer a una comunidad mayor aún. Intentaremos hacer la conexión de la cultura oral entre lugares con una considerable distancia física, pero que, al mismo tiempo, tienen una proximidad notable en sus quehaceres.

Según el sociólogo uruguayo Gerónimo de Sierra, para todos los estudiosos serios de Latinoamérica, tanto extranjeros como del subcontinente, siempre ha sido un desafío complejo situarse adecuadamente ante el dilema de la unidad/diversidad de la región. Según el referido sociólogo, los estudios latinoamericanos deberían al mismo tiempo analizar los elementos convergentes o comunes de los países junto con las diferencias y las evoluciones sociohistóricas específicas de las subregiones y países (DE SIERRA, 2008).

El estudio de las formas literarias populares<sup>3</sup> es importante, puesto que mantiene viva la memoria de las producciones poéticas de una sociedad y esta producción consiste en una tradición que ha sido relegada por un largo periodo. Con el paso del tiempo se han ido agregando y definiendo nuevos elementos, principalmente en el campo de la oralidad, prácticas modernas que amplían el contingente tradicional. Particularmente, el tema que se trata aquí le da continuidad al ciclo que nos habíamos planteado seguir en los estudios de culturas luso e hispanoamericana, que se inicia en el magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile, cuando nos propusimos investigar el canon identitario de la región, pasando ahora a la esfera de lo “popular”.

Sobre los autores populares chilenos escogidos en el presente estudio, hay pocas y desencontradas informaciones sobre sus biografías. Bernardino Guajardo (1801 o 1810-1886), según el historiador Roberto Hernández, en su obra *El roto chileno* de 1929, “es digno de compararse con el poeta popular de los gauchos, José Hernández”. El promotor del Modernismo latinoamericano, escritor y periodista Pedro Balmaceda Toro, describió que al anunciarse una nueva poesía de Guajardo se podía observar a una multitud reunida para comprar y leer la última obra de ese poeta popular.

<sup>3</sup> Entendemos “popular” por oposición a la cultura oficial, seria, escrita y, en definitiva, lo “popular” como “um segundo mundo e uma segunda vida” (un segundo mundo y una segunda vía) (Véase BAKHTIN, Mikhail. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*). No obstante, sobre todo, nuestro concepto —en este caso concreto— está orientado a entender “popular” como cultura de una clase marginal, opuesta a la clase y cultura dominantes.

Respecto a Nicasio García (1829- sin fecha) fue uno de los más grandes poetas populares de la segunda mitad del siglo XIX en Chile. García fue aplaudido como cantor en la Fonda de Peta Basaure<sup>4</sup> y publicó parte de su producción en *El libro literario*, pliego que apareció en 1901 y recopiló y recompuso la famosa payada entre Mulato Taguada y Javier de la Rosa, pero no hay más informaciones sobre su vida.

Abraham Jesús Brito (1874-1945), conocido como el más grande poeta popular del Norte chileno, se relaciona al medio minero. Muchos de los trabajos de este cantor popular de Atacama se habrían perdido si no hubiera aparecido una curiosa edición que hizo la Alianza de Intelectuales de Chile a inicios del siglo XX. En ella, Diego Muñoz recopiló un gran número de sus cantos y crónicas inéditos. Gracias a ello, se pueden conocer las crónicas de Brito sobre la vida cotidiana en la región minera. Pablo Neruda, en el poema *Abraham Jesús Brito (Poeta Popular)* en *Canto General*, describe a Jesús Brito de esta forma:

Y fue entre mina y marinero un ave  
nudosa, un patriarcal talabartero  
de la corteza suave de la patria terrible:  
mientras más fría, más azul la hallaba:  
mientras más duro el suelo, más luna le salía:  
cuanto más hambre, más cantaba (...)  
(NERUDA, 1981, p. 226)

Respecto a los *cordelistas* brasileños con los que vamos a trabajar, se pueden encontrar más informaciones al compararse con la realidad de la Lira Popular chilena. Leandro Gomes de Barros (1865-1918), nacido en Fazenda da Melancia, Pombal, Estado de Paraíba, es considerado el rey de los poetas populares de su tiempo. Fija residencia primeramente en Jaboatão, en donde vivió hasta 1906, después en Vitória de Santo Antão y a partir de 1907 en Recife

<sup>4</sup> En Chile la fonda se construye como local provisorio de venta de alimentos y bebidas y de baile de celebración de las Fiestas Patrias. La Fonda de Peta Basaure, no solo era reconocida como una de las mejores de Santiago, sino también porque su dueña generaba las más ácidas críticas debido a que, se decía que ella también era célebre por sus orgías y por el desborde de energía salvaje.



en donde vivió en casas alquiladas en varias direcciones, imprimiendo la mayor parte de su obra poética en su propia prensa o en diversas tipografías.

Su actividad poética lo obliga a viajar bastante por el *sertão* para divulgar y vender sus poemas y tal hecho lo comentan sus contemporáneos, João Martins de Ataíde y Francisco das Chagas Baptista. Fue uno de los pocos poetas populares a vivir únicamente de sus historias rimadas, que fueron centenas. Leandro versificó sobre los más variados temas, siempre con mucho sentido del humor. Comenzó a escribir sus *folhetos* en 1889, conforme él mismo cuenta en esta sextilla de *A Mulher Roubada*, publicada en Recife en 1907:

*Leitores, peço-lhes desculpa  
se a obra não for de agrado  
Sou um poeta sem força  
o tempo me tem estragado,  
escrevo há 18 anos  
Tenho razão de estar cansado.*

Antônio Gonçalves da Silva (1909-2002), más conocido como Patativa do Assaré, nació en Serra de Santana, pequeña propiedad rural en el municipio de Assaré, en el Sur del estado de Ceará, escribió algunos *folhetos* de cordel y poemas publicados en revistas y diarios. Para llegar a la condición de uno de los más importantes poetas populares de Brasil tenía una receta prosaica: decía que para ser poeta no era necesario ser profesor. “Basta en el mes de mayo, recoger un poema en cada flor brotada en los árboles de su *sertão*”<sup>5</sup>, recitaba.

Patativa do Assaré inspiró a músicos de la vieja y de la nueva generación, y a partir de su poesía se produjeron libros, biografías, estudios en universidades extranjeras y obras de teatro. Luiz Gonzaga gravó muchas canciones con letras suyas, entre esas la que lo presentó comercialmente, *A triste partida*. Como es común entre *sertanejos*, Patativa comenzó a trabajar duro en el campo siendo aún pequeño, incluso después de haber perdido un ojo a los cuatro años. En el libro *Cante lá que eu canto cá*, el poeta decía que en el *sertão*

<sup>5</sup> En el original: “Basta, no mês de maio, recolher um poema em cada flor brotada nas árvores do seu sertão. De aquí en adelante, las citas en portugués serán traducidas en el cuerpo del texto, presentándose el texto original en las notas de pie de página”.

enfrentaba el hambre, el dolor y la miseria, y que para “ser poeta de verdad es preciso tener sentimiento”<sup>6</sup>.

Homero do Rêgo Barros (1919-2017), poeta y funcionario público, nació en Olinda, estado de Pernambuco, se dedicó a la poesía y comenzó a publicar sus poemas en 1948, totalizando 18 obras, entre libros y opúsculos. Conforme consta en *Pernambuco terra de poesia*, Homero siempre fue bien acogido por la crítica literaria, muchos intelectuales ya se pronunciaron sobre él, a ejemplo de Célio Meira, Austro Costa, Amaro Wanderley, Carlyle Martins e Inocência Candelária (CAMPOS; CORDEIRO, 2005, p. 53). Su libro *Fragmentos* fue premiado por la Academia Pernambucana de Letras, en 1957. Además, el poeta también cultivó la poesía popular, habiendo publicado una centena de cordeles de variados temas.

La selección de las obras de los autores antes mencionados, de Lira Popular chilena y Literatura de Cordel brasileira, se ha hecho teniendo en cuenta la importancia que los mismos tienen ante su público y su círculo artístico, con base en un criterio temático (textos que abordan la identidad regional/nacional) y no histórico. Resaltamos, además, que no hay una metodología previamente definida, que a la vez se puede entender como un ‘estudio inductivo’ que se basa en la observación del corpus y su contexto.

Considerando los elementos básicos sobre lo que circunda el desarrollo de la Lira Popular y del Cordel, este estudio propone profundizar el análisis de las condiciones de producción de estas prácticas de expresión popular y lo que traen de expresiones literarias que se manejan con la representación de su identidad.

Situando al lector, aprovechamos para detallar nuestro recorrido en este estudio comparativo. Empezamos con la presentación del contexto histórico que resulta en la creación de la Lira Popular y la Literatura de Cordel, su relación con la colonización y el panorama de estudios sobre el tema. A continuación, traemos un panorama de los temas identitarios en/sobre América Latina, poniendo de relieve la clasificación planteada por Larraín (2001) sobre las líneas identitarias

<sup>6</sup> En el original: “*ser poeta de vera é preciso ter sofrimento*”.

de la región. Posteriormente, hacemos una relación entre canon y oralidad, añadiendo los tres sistemas literarios de Cornejo Polar y el caso *sui generis* de la Literatura Gauchesca. Seguimos con el mundo al revés de la carnavalización y la literatura oral, culminando con el análisis del corpus.

Para finalizar esta exposición inicial, es importante resaltar que en nuestra investigación teníamos como una de las etapas más significativas del estudio una visita al Museo Nacional en Río Janeiro, así como hemos visitado y conversado con los expertos del Archivo de Literatura Oral del Museo Nacional de Chile. Lamentablemente, no hemos podido visitar el museo de Río de Janeiro, ya que el día 2 de octubre de 2018 hubo un incendio de grandes proporciones en sus dependencias.

## 2. CONTEXTO HISTÓRICO

### 2a. Orígenes

Para comenzar a hacer un paralelo entre Lira Popular chilena y Literatura de Cordel brasileña es necesario retroceder al principio de la colonización del territorio americano. El proceso de expansión de la literatura oral es similar en los dos contextos, porque en ambos casos la trama es parecida: colonización hecha por una población casi totalmente analfabeta, inmersa en un imaginario vinculado a la oralidad y a historias fantásticas, principalmente las que relataban grandes peripecias y actos de coraje de los caballeros medievales, en aventuras sin fin con innumerables posibilidades de secuencia.

En la Europa de la época de la conquista del territorio americano recién comenzaban a popularizarse los impresos y había poco público lector, sin embargo, seguían circulando los trovadores en la península ibérica. La poesía lírica, el romancero y las novelas de caballería eran muy populares entre el público de la época y entre la mayor parte de las personas circulaba también una forma primitiva de divulgación de las informaciones, como por ejemplo las que narraban las batallas por la reconquista de territorios ocupados por los moros, en que se contaban los grandes hechos de figuras ejemplares como los de Rodrigo Díaz de Vivar, más conocido como El Cid, que:

[...] el rrey don Sancho tomose estonçes para Castiella e començo de amar mucho e de onrrar a mio Çid Rruy Dias, por que vio que era buen cauallero e mucho esforçado e fizole su alferrez e señor de toda su casa. Et aprouo muy bien el Çid en aquel oficio. (CAMPA GUTIÉRREZ, 2009, p. 428)

La transmisión de esas historias se daba de manera oral y el contador de las mismas, el juglar<sup>7</sup>, debía tener algunos recursos importantes para dejar grabadas en su público aquellos episodios: el juglar era dotado de capacidad de rimar y versificar que, además de encantar, permitía que las personas recordaran sus versos. Así es que muchas leyendas llegaron a tierras americanas, incluso

<sup>7</sup> Artista que en la Edad Media iba de pueblo en pueblo divirtiéndolo a la gente con sus canciones, danzas o juegos a cambio de dinero o dádivas.

nos quedamos en duda si alguno de estos 'cuentos' no tienen su origen en nuestro territorio americano.

La transmisión oral de esas historias ha causado (y sigue causando) marcas profundas en el corazón de los habitantes de las recién creadas colonizaciones en el Nuevo Mundo. Tal vez los eventos culturales más cercanos a los que ocurrieron en el periodo colonial sean el apareamiento del folletín en diarios, radionovelas y telenovelas.

Con la 'conquista' (según una mirada eurocéntrica) de territorios de ultramar y la expulsión de los moros, comienza la corrida por la ocupación del territorio americano. Como se dijo anteriormente, era grande el contingente de personas analfabetas entre los conquistadores y colonizadores del continente americano, y gracias a muchas de las historias que circulaban en la península ibérica algunos mitos europeos se transfirieron a nuestro contexto. Uno de los mitos más emblemáticos de leyendas nacidas en Europa que se transfieren a nuestro continente a través de la oralidad es el de las *Siete ciudades de Cíbola*, que hablaba de siete obispos que huyeron de la península ibérica cuando los musulmanes la invadieron en 711, y esa historia se habría fundido con el hallazgo de las Antillas por los españoles.

Nace del cuerpo desnudo de la Cava, la hija del conde don Julián que sorprendiera un día el rey Rodrigo en el baño, para desgracia suya y la de España. La imagen de la Venus española enloqueció al monarca, quien se tomó por la fuerza lo que se le negaba de grado. La Cava, burlada, escribió a su padre, el conde don Julián, una carta célebre en la historia de la literatura, en la que le hacía un relato detallado de su deshonra. Las consecuencias de esa carta habían de ser terribles. El conde, hasta entonces fiel servidor al rey, vende su patria a los árabes, derrota al monarca que abusó de su hija y consume la perdición de España. Don Rodrigo, sin corona, termina sus días en un sepulcro, acompañado por una serpiente que comenzó devorándolo por do más pecado había. Estos lamentables sucesos fueron causa indirecta de que los mapas se adornarán de una nueva isla. En manos de los árabes la Península, siete obispos portugueses, que odiaban la religión del Profeta, decidieron buscar otras tierras a donde no llegara la influencia del Corán, y en medio del mar tenebroso fundaron siete ciudades de prodigio, creándose la isla de las Siete Ciudades, la mítica Cíbola... (BENÍTEZ, 1974, p. 16)

Relatos como los de Alvar Núñez Cabeza de Vaca<sup>8</sup>, que forma parte de la desastrosa expedición de Pánfilo de Narváez al actual territorio de Florida en

<sup>8</sup> Explorador y conquistador español de la primera mitad del siglo XVI. Recorrió el Sur de lo que hoy es Estados Unidos, pasando entre tribus indígenas belicosas a veces como esclavo, otras

1527, dice que había llegado a México en 1534 y había visto "casas sólidas" y encontrado a personas cubiertas con "camisas de algodón" y "calzadas con zapatos" que le habían regalado turquesas y esmeraldas, relatos que refuerzan este imaginario lúdico que llena los corazones y mentes de los paupérrimos colonizadores de América. Ellos buscaban aquel lugar idílico que sólo en la literatura que les llegaba oralmente era posible soñar; el sueño de *El dorado*<sup>9</sup>.

Preocupada por los efectos dañinos que los géneros literarios fantásticos pudieran provocar en las mentes indígenas, la reina Isabel la Católica dio instrucciones para prohibir el envío de ese tipo de obras a las Indias; posteriormente, se les prohibiría a los españoles que poseyeran esos libros, porque podrían prestárselos a los indígenas. Obviamente, tal orden fue burlada con contrabando y corrupción entre funcionarios gubernamentales y la literatura profana seguiría circulando por la colonia hispánica (LAFAYE, 1990, p. 240).

En el caso específico de Brasil, también existía la prohibición de obras científicas y literarias, gracias a la censura previa que había en Portugal. Además, y quizás más decisivo para el contexto de la oralidad, la educación no era una prioridad para el sistema colonial portugués, que tampoco contaba con estructuras ciudadanas como las que había creado la colonización española en América.

Las pocas escuelas que existían, normalmente mantenidas por grupos religiosos como los jesuitas, estaban orientadas por una visión que desconfiaba de la ciencia independiente de la visión religiosa. La educación obtenida con los religiosos tenía el pensamiento predominante de que lo más importante debería ser la propagación de los conocimientos religiosos en detrimento de los saberes de la ciencia, porque este saber era un poder nocivo. Incluso el padre Antonio Vieira, uno de los más influyentes personajes del siglo XVII en términos de política y oratoria, propugnaba por la enseñanza religiosa en comparación con la científica.

como mercader, incluso pasándose como médico, aunque no lo fuera. En dicha situación, padeció con hambre, frío, mosquitos y el temor a los indígenas. De regreso a España escribió el libro *Naufragios*, narrando su aventura en el Nuevo Mundo y los grandes sufrimientos que pasó, obra que le hizo famoso y le proporcionó gran prestigio en la corte.

<sup>9</sup> Leyenda indígena de la época de la colonización de América que hablaba de una ciudad que había sido toda hecha de oro macizo y puro, y atrajo a muchos aventureros europeos.

Con una población predominantemente iletrada, en espacios escolares excluyentes para la mayoría de las personas, es claro que había un contexto bastante favorable para la propagación de las literaturas de base oral en ambas regiones; situación basada en una construcción colonial de lo nuevo como lo veremos a continuación.

## 2b. Literatura Oral y Colonización

Con el avance de la colonización y el mestizaje (fenotípico y cultural) de la población, de a poco algunas prácticas culturales se establecían tanto en la realidad de la “ciudad letrada” hispánica (RAMA, 1984) como en la realidad exploratoria lusitana.

El gran palco para la difusión de noticias y de lo poco de cultura existente es la calle, donde suelen circular no sólo la gente, sino también las novedades del mundo. Y es allí donde ocurre ese encuentro diverso, que habrá espacio para la literatura de base oral. La oralidad que es el cimiento de la Lira Popular chilena y la Literatura de Cordel brasileña.

La Literatura de Cordel se desarrolla en la península ibérica en dos dimensiones: en el formato ‘pliego suelto’, normalmente producido en un cuadernillo de dos a dieciséis páginas, a partir de una hoja inicial doblada dos o tres veces; y en el formato ‘hoja volante’, hecha de una hoja sola, escrita en un solo lado de la hoja. Aunque existía esa pequeña diferencia entre las dos formas de producción, la ‘hoja volante’ también era llamada ‘pliego suelto’, y las dos eran conocidas como ‘pliegos de cordel’ porque se exponen colgadas en cuerdas.

En relación a los comienzos de los pliegos sueltos, su circulación se remite a la Baja Edad Media (entre los siglos XI y XV), periodo en que Europa sufría con beligerancia constante en la región, lo que hacía que comerciantes buscaran noticias para poder embarcar sus mercancías. Esta demanda de información propició la llegada de ‘mercaderes de noticias’, que escribían las novedades a mano, en hojas volantes u hojas dobladas en cuatro páginas, denominadas *Avvisi* o *Fogli a mano*, inicialmente sin autor, pero con identificación de la ciudad desde donde se informaba.

No demoró mucho en hacerse popular y difundirse por toda Europa, conteniendo panfletos satíricos, informaciones de catástrofes y milagros, noticias sensacionalistas de crímenes y ejecuciones, etc. Solían tener, además del texto escrito, ilustraciones hechas a mano o grabados en madera, pensando en el público analfabeto que así recibía más fácilmente el mensaje.

El primer pliego suelto en un formato poético conservado del que se tiene noticias es *Regimiento de príncipes*, de Gómez Manrique, impreso en Zamora en 1482<sup>10</sup>.

En Chile se da por sentado que la Lira Popular es depositaria de la tradición hispánica de las hojas volantes, porque presenta las características básicas de aquel formato: una hoja impresa con un grabado en el centro de la parte superior, con el texto distribuido frecuentemente en tres columnas, presentando versos en décima al estilo del español Vicente Espinel<sup>11</sup>.



Ayes i lamentos del criminal Yuta al verse prisionero en un tétrico calabozo i sin esperanza de salir en libertad.

Colección: Biblioteca Nacional de Chile

En Brasil, actualmente, se discute si el modelo de la Literatura de Cordel nacional, de hecho, es importado de Portugal, o si el formato es genuinamente

<sup>10</sup> CARRO, Eva; SANCHEZ, María. *Radiografía de la literatura de cordel*. En: Revista PerAbbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica, N° 6, 2008, pp. 81-96. En dicha obra, el autor les ofrece a los príncipes Isabel y Fernando (posteriormente conocidos como los Reyes Católicos) consejos útiles para que el reino prosperara y para que su grandeza pudiera hacer olvidar las memorias de los reinos pasados, bien como los malos gobiernos anteriores.

<sup>11</sup> Fue un sacerdote, escritor y músico español del Siglo de Oro. A partir de su obra *Diversas rimas* de 1591, transformó la estructura de la décima, estrofa que será conocida también como espinela en su homenaje.



un producto nacional. La investigadora Márcia Abreu es una de las voces que afirman la originalidad de los folletos brasileños. En *Histórias de Cordéis e Folhetos* (1999), la investigadora llega a la conclusión de que los *folhetos* en Brasil no eran vendidos colgados en cuerdas antes de que se hablara de un supuesto origen portugués, tanto que, al inicio, las poesías impresas eran denominadas *folhetos*, libretos, romances o historias.

Según Ruth Terra (1983), los poetas populares eran herederos de la temática de la literatura que venía de la oralidad y las cantorías que ocurrían en el Nordeste brasileño por lo menos desde mediados del siglo XIX; no obstante, la temática de los *folhetos* era más amplia. El poeta popular, además de poseer la tradición común a la literatura oral tal como el *cantador*, tejía desafíos y a su vez tematizaba lo cotidiano. Sin embargo, el poeta gozaba de una independencia en el ámbito económico que el *cantador* no conocía, porque aquel vivía generalmente bajo el mecenazgo de los estancieros que promovían cantorías, mientras que éste contaba apenas con la venta de *folhetos* para su supervivencia (TERRA, 1983, p. 17).

Sin embargo, esas presentaciones orales de narrativas y disputas ya eran conocidas entre los pueblos donde la cultura escrita no era dominante. Indios, africanos y portugueses contaban historias y hacían juegos verbales. Pero eso no hace de dichas disputas una peculiaridad brasileña, ya que esta práctica se difundió por todo Brasil y tomó formas específicas en cada región (ABREU, 1999, p. 74).

Incluso antes de que el proceso de impresión de los *folhetos* de cordel se iniciara, ya se podía ver el estilo peculiar de la literatura de cordel ofreciendo sus primeros ritmos. Muchos *cordelistas* retenían en la memoria los versos escuchados en el sonido de la guitarra y los reproducían para la forma escrita. Otros ejercían al mismo tiempo papel de *cordelista* y también de *cantador*. Dichos cantadores se presentaban en las casas grandes, en fiestas privadas o en festejos y ferias; eran siempre invitados por los dueños de las casas y solían juntar a mucha gente a su alrededor para oír la disputa como afirma Márcia Abreu (1999).

Según Diégues Jr., en el Nordeste brasileño se percibe que las raíces del cordel son lusitanas porque la región se había transformado en un ambiente

sociocultural favorable para la fijación y aceptación del cordel, debido a la existencia de factores como el patriarcalismo, manifestaciones mesiánicas, el surgimiento de grupos de *cangaceiros* o bandidos, sequías periódicas y luchas entre familias, que se convirtieron en temas constantes en esa literatura (DIÉGUES JR., 1977, p. 6). Las historias provenientes de Portugal ganaron nuevas adaptaciones cuando llegaron a la región del Nordeste, las más diversas temáticas se constituían de un vasto repertorio que contemplaba catástrofes, sequías, inundaciones (los llamados falsos ocurridos), los romances tradicionales (*A Donzela Teodora*), las historias religiosas (*Roberto do Diabo*).

De acuerdo con Marinalva Vilar (2000), tenemos en la última década del siglo XIX un mundo que se oficializará (en forma escrita) y que mezclará elementos de diferentes territorios de la (in)consciencia humana y, tomará como espacio de fijación a la región Nordeste, que en ese periodo pasaba por toda una redefinición económica, social y política.

Esta redefinición fue desplazada, sobre todo, por la transferencia del centro de la acción nacional hacia la región Sudeste y por la pérdida de la hegemonía del Nordeste como polo agroexportador. Se volverá una escena común el movimiento poblacional hacia los nuevos centros del capital, así como se observará la presencia de un exacerbado sentimiento místico y religioso.

En dicho contexto, el cordel se va a constituir en una práctica cultural-literaria que tiene en las temáticas socio-religiosas su mayor preponderancia (LIMA, 2000, p. 37). El cordel es una de las formas de expresión lingüístico-cultural, que resulta de un vasto sistema de interferencias del (en el) vivir de sus productores, lectores y oyentes. Individuos casi siempre oriundos de estratos populares, que construyen en sus poesías una trama donde los símbolos de sus identidades se mezclan con los símbolos de sus experiencias que intercambian con los demás estratos (LIMA, 2000, p. 19). Para ello, el cordel nos muestra un mundo que tuvo su tiempo de gloria cuando los *folhetos* se constituían como el único medio de propagación de noticias, ideas, diseminación de romances épicos, hechos heroicos o escenas de astucia tan comunes en esa literatura, que hoy se clasifica dentro del medio académico como Literatura de Cordel y es esto lo que caracteriza la circularidad de la cultura.

Aun existiendo la discusión de si los *folhetos* nordestinos son fruto de la originalidad brasileña o herederos de la tradición oral portuguesa, lo cierto es que hay muchas temáticas, figuras y leyendas lusitanas que están presentes en la Literatura de Cordel local, como Luís de Camões y Bocage, además de la propia tradición religiosa portuguesa.

Si bien hay imprecisión con relación a la primera publicación, datos oficiales<sup>12</sup> muestran que la Lira Popular surge a mediados del siglo XIX (aproximadamente por la década de 1860). Los pliegos correspondían a hojas de papel común —tal como los de la Literatura de Cordel— y tamaño variable, de 26 x 38 cm o de 35 x 56 cm.

Los realizadores eran poetas populares, herederos de una práctica que se remonta a la llegada de los conquistadores españoles, quienes trajeron consigo una rica tradición temática y la estructura de la décima espinela<sup>13</sup>. Aunque es una manifestación urbana, la mayoría de los poetas proviene del mundo campesino, en donde la poesía popular se conservó y enriqueció, lo que muestra la tendencia al éxodo rural a fines del XIX. En todo caso, su lugar de producción y donde transitaba era al margen de la ciudad, tomando en cuenta que en el perímetro urbano prevalece lo que convencionalmente se suele llamar canon, que normalmente rechazaba la expresión netamente oral.

Aunque eran poetas, los creadores de la Lira Popular trabajaban en la ciudad como obreros o artesanos, dedicándose a la composición de versos en sus tiempos libres. Tenían una increíble capacidad para componer de memoria, siendo con ello depositarios de una tradición transmitida oralmente a lo largo de generaciones. Su comercialización se hacía en plazas o mercados de la ciudad, donde sus principales compradores eran obreros, cocineras, ‘nanas’ (empleadas domésticas), campesinos, entre otros. Para ellos, la Lira Popular era su medio de comunicación más importante, si no el único, porque podían conocer las noticias tanto de la capital como de otras ciudades, e incluso del extranjero, una

<sup>12</sup> Ver sitio web específico de la Lira Popular en la Biblioteca Nacional de Chile: <<<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-723.html>>>.

<sup>13</sup> La ‘espinela’ tiene este nombre proveniente del poeta, novelista y guitarrista popular Vicente Espinel, de fines del siglo XVI. La contribución de Espinel fue la de fijar la estructura de rimas de la décima en *abbaaccddc*. Además, sólo puede tener pausas tras los versos pares, particularmente después del cuarto. Durante los siglos XVII y XVIII la décima fue usada con frecuencia para el epigrama y la realización de otros poemas.

vez que esta población se encontraba al margen de los medios de comunicación, conforme afirma la investigadora chilena Naldy Consales<sup>14</sup>.

Estas producciones poéticas componen un singular patrimonio al constituirse en uno de los pocos documentos que dan testimonio del sentir y del pensamiento de los sectores populares del Chile de mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, hablando de temas de interés nacional, principalmente políticos y sociales.

En relación a la Literatura de Cordel —teniendo en cuenta que se desarrolló en primer lugar y principalmente en el Nordeste brasileño—, se trata de una expresión popular que encuentra, inicialmente, un público rural formado por personas analfabetas o semianalfabetas vinculadas a la agricultura. Aunque en el periodo en que se originan los *folhetos* en esa región no hubiera mucha distinción entre zona rural y urbana<sup>15</sup>.

Se considera seguro que Leandro Gomes de Barros fue el primero a imprimir regularmente *folhetos*; sin embargo, no se puede afirmar que fue el primero a publicarlos, ni en qué momento lo hizo.

Probablemente el año 1893 sería la fecha en que Leandro Gomes de Barros habría publicado sus primeros poemas (TERRA, 1983, p. 17). Ese mismo año pasó a enmarcar el inicio de esa literatura, atribuyéndosele a Barros el mérito de ser el fundador de la popular literatura poética de cordel en Brasil (BATISTA, 1929, p. 112).

La incertidumbre de definir desde cuándo circula la literatura popular impresa pone en evidencia una de las preocupaciones de los investigadores que se ocupan de los estudios de la cultura popular, como lo muestran Ayala y Novais Ayala (1987): ¡regístrese antes que acabe!<sup>16</sup>

<sup>14</sup> CONSALES, Naldy. *En busca de los elementos que hicieron de la lira popular un fenómeno masivo*. Disponible en: <<[http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123271\\_recurso\\_2.pdf](http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123271_recurso_2.pdf)>>, acceso el 21/05/2018.

<sup>15</sup> Para tener una idea, a mediados de los años 1940 el 69% de la población vivía en la zona rural, según datos de *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (IBGE).

<sup>16</sup> “A oposição entre folclore e ‘civilização’, combinada com a crença na tendência ao desaparecimento das manifestações culturais populares, irão desembocar, muitas vezes, na preocupação em “registrar antes que acabe”, isto é, em documentar tudo que é considerado folclórico ou parte das tradições populares, antes que se apague da memória do povo.[...] Dessa concepção resulta o método de trabalho utilizado: documentar o maior número possível de manifestações, com suas diversas versões e variantes, indicar como se distribuem geograficamente e compará-las com as de outras regiões e países. A partir dessa comparação, buscam-se suas origens no tempo e no espaço, estabelecendo hipóteses a respeito de sua

Las dificultades de la población nordestina en tener acceso a otro tipo de literatura la llevaron, inicialmente, a su relación con el cordel<sup>17</sup>. De esta forma, tanto los clásicos de origen europeo como los acontecimientos nacionales e internacionales transmitidos por diarios y radios, eran más fácilmente asimilados y repasados por el *folheteiro*.

Curran (1973) identifica, de este modo, a los lectores de cordel:

Es generalmente el individuo pobre, de poca o ninguna educación formal, quien compra el folheto porque simplemente le gusta la historia que el autor narra, y, en parte, porque solo tiene dinero para comprar ese tipo de literatura. (CURRAN, 1973, p. 13)<sup>18</sup>

Dicha identificación ya había sido hecha por Orígenes Lessa y Câmara Cascudo. Ambos están de acuerdo en que la literatura popular escrita se destina a la clase pobre, a quienes la literatura erudita no atiende de forma alguna. Si en los rincones más distantes de los *sertões* nordestinos un periódico podía llevar hasta meses para llegar, el *folheto*, aunque publicado en otros estados, circulaba con gran facilidad, pues los *folheteiros* recorrían villas y ferias con la regularidad que permitían esas publicaciones; de esa forma, siempre que tuviesen en manos un título inédito, era motivo para el regreso del vendedor a los lugares por los que había pasado antes. Esto demuestra la oralidad latente del folletín de cordel.

Gracias a su condición preponderantemente oral, los *folhetos* contienen una característica particular: son objetos de uso en reuniones de lectura colectiva, es decir, los impresos no tienen por objetivo la lectura individual y silenciosa. De acuerdo con la investigadora Ruth Terra (1983), se puede considerar un soporte de memoria de una poesía que normalmente se memoriza, ya sea para deleite personal o para la presentación de la lectura ante el público (TERRA, 1983, p. 23).

*difusão, isto é, como teriam sido transplantadas de um local para outro e, através deste ato, quais as modificações sofridas*". (AYALA y AYALA, 1987, pp. 15-16.)

<sup>17</sup> OLIVEIRA, José Erivan Bezerra de. *Efeito e Recepção: Leitura e leitores de cordel no espaço urbano*. Memórias no Plural. Fortaleza, v. 1/2, n.21, pág. 26-34, 1999.

<sup>18</sup> En el original: "É geralmente o indivíduo pobre, de pouca ou nenhuma educação formal, que compra o folheto porque simplesmente gosta da história que o autor narra, e, em parte, porque só tem dinheiro para comprar esse tipo de literatura".

Con los territorios constituidos y un contexto favorable a la difusión de las literaturas de base oral en Brasil y Chile, como se ha visto, no significa que las clases ilustradas de ambos países le proporcionaran a este tipo de texto una aceptación o acogimiento dentro de su entorno; lo que, por ende, resultará en años de retardo en la investigación en el seno académico, como se verá a continuación.

## **2c. Panorama de estudios sobre literatura oral brasileña y chilena**

Aún no es posible encontrar trabajos más extensos, como una tesis, que propongan una comparación entre ambos formatos literarios. La profesora chilena Simoné Malacchini Soto, en *Lira Popular: identidad gráfica de un medio impreso chileno* (2015), incluye en su obra informaciones detalladas sobre la Literatura de Cordel brasileña y el Corrido mexicano, pero no va más de allá de eso porque su objeto de estudio es el formato chileno. Muchos trabajos contemporáneos sobre Lira Popular, a modo de presentación del tema para un público más amplio y que no la conoce, suelen buscar modelos parecidos en otras partes del mundo para divulgarla, así que es común que se haga referencia a la Literatura de Cordel en textos académicos o periodísticos con vistas a difundir la temática de la literatura oral.

A continuación, hacemos un breve panorama de estudios sobre Literatura de Cordel y Lira Popular.

### **Literatura de Cordel**

Con la independencia de Brasil de Portugal, de a poco se intenta crear un lenguaje que represente a la nueva nación y este se constituye a través del romanticismo en el siglo XIX; así que los intelectuales locales van a discutir sobre los rasgos diferenciadores de esa nueva literatura. Sin embargo, a la cultura popular poco interés le van a dedicar los estudiosos de la literatura/cultura. El

escenario cambia sutilmente cuando personajes importantes de la recién creada nación como Capistrano de Abreu y José de Alencar hacen estudios sobre la poesía popular (ALENCAR, 1993). Y el tema toma contornos más significativos, cuando el intelectual Sílvio Romero se dedica a estudiarlo.

Romero, como entusiasta del darwinismo social, señalaba la necesidad de comprender los fenómenos sociales nacionales desde supuestos predominantemente científicos (ORTIZ, 1991) para comprobar el ‘atraso’ brasileño en relación a los países europeos. Su ideario darwinista está presente en *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* de 1888, donde el autor defiende que en la poesía popular brasileña está presente el problema de la mezcla de razas del país. Aunque la población brasileña en el periodo colonial estaba formada por indios y negros, las expresiones literarias, de una manera general, estaban marcadas por la influencia lusitana, por causa de los romanceros y de poetas originarios de Portugal; lo que, para Romero, era prueba de la superioridad de los blancos ante las demás expresiones artísticas de negros e indios. La persistencia de la tradición ibérica certificaría la debilidad racial de negros e indios, como lo aseveró rotundamente. Como dice Romero,

[...] el portugués es el agente más robusto de nuestra vida espiritual. Les debemos las creencias religiosas, las instituciones civiles y políticas, la lengua y el contacto con la civilización europea. En la poesía popular su superioridad como contribuyente es, por lo tanto, incuestionable<sup>19</sup> (ROMERO, 1888, p. 34).

Si bien la primera visión de Sílvio Romero fue suscita, ya que la mezcla de razas era un hecho consumado, él ponía todas sus expectativas en la figura del mestizo como agente productor de la verdadera poesía nacional, al incorporar los elementos culturales de las tres razas, postura que se anticipa a la visión celebradora de las ‘tres razas’ que va a contar con íconos de la definición identitaria brasileña como Gilberto Freyre en los años 1930.

<sup>19</sup> En el original: “[...] o português é o agente mais robusto de nossa vida espiritual. Devemo-lhes as crenças religiosas, as instituições civis e políticas, a língua e o contato com a civilização europeia. Na poesia popular a sua superioridade como contribuinte é, portanto, inquestionável”. Desde aquí, las citas en portugués las traducimos en el cuerpo del texto, y ponemos el original en el pie de página.

Con relación a la Literatura de Cordel, Sílvio Romero definió los *folhetos* como “libretos de calle” y enumeró algunos de los más conocidos de la época, como *A história da Donzela Teodora*, entre otros. Propagada por las principales ciudades del imperio, en las puertas de los teatros y en estaciones de tren, más allá de ser vastamente leída en el interior, la literatura de cordel entraría en decadencia por el apareamiento de los diarios.

Según Luiz Rodolfo Vilhena (1997), con la ascensión del *Movimento Folclórico Brasileiro* una serie de intelectuales nacionales se movilizan entre 1947 y 1964, cuando por primera vez se toma metódicamente a la literatura de cordel como objeto de estudio. La atención a las tradiciones populares y su estudio, a la vez, se puede localizar en un periodo anterior como despliegue del *Movimento Modernista* de 1922, en su esfuerzo por el reconocimiento y valoración de la cultura netamente brasileña, especialmente en la misión de estudios folclóricos de Mario de Andrade llevados a cabo en 1938, durante su periodo en el Departamento de Cultura del Municipio de São Paulo y en la Sociedad de Etnografía y Folclore. Dicha iniciativa le hacía frente a la paradoja de constatar el visible desaparecimiento de las ‘tradiciones populares’ en un tiempo en el que con la aparición de las nuevas tecnologías de reproducción (fotografía, películas y grabación en audio) se podría garantizar su registro y consecuente preservación (BRASIL, 2018, p. 174).

El viaje de Mario de Andrade por el Nordeste brasileño se constituyó como el más emblemático emprendimiento de estudio de las expresiones y prácticas culturales hasta aquel momento desconocidas por la mayor parte de los intelectuales del país, y con encanto descubriría la existencia de una cultura pulsante y fértil sostenida alegremente por personajes anónimos, sin formación erudita, por medio de danzas, juegos, fiestas y rituales practicados en las casas y en el piso de tierra de chacras y estancias. El inmenso acervo de fotografías, películas y registros sonoros se volvió, por lo tanto, un redescubrimiento de Brasil y su riqueza cultural.

La misión de estudios folclóricos tuvo un efecto catalizador como un símbolo del esfuerzo de un grupo de intelectuales que se empaparon en el universo de las expresiones culturales más ‘profundas’ de Brasil. Esas ganas de saber toman al folclore como categoría conceptual central en ese campo de investigación y se materializa por medio de estudios que pretenden registrar y



eternizar un conjunto de prácticas, creencias y costumbres perpetuadas por varias generaciones y que indican influencias ibéricas, africanas e indígenas, responsables por la variedad y multiplicidad de formas de expresión. En esos términos se sitúa la obra del folclorista Câmara Cascudo cuando publicó, en 1939, *Vaqueiros e Cantadores*, obra en la que investiga cómo dichos sujetos expresan su relación con el trabajo en las estancias de ganado, a partir de la simbolización poética del buey como personaje central de narrativas orales en la cantoría y la literatura oral. Estas expresiones populares se volvieron objeto de investigación y publicaciones como fue el caso de *Literatura oral no Brasil* y *Cinco livros do povo*, obras en las que el folclorista investiga cuidadosamente los orígenes de las narrativas impresas, identificando los romances ibéricos más conocidos por medio de la oralidad, con su traducción en el soporte *folheto* de cordel.

En los años setenta del siglo XX, entre los estudiosos se ve la necesidad de la realización de investigaciones sobre los hechos de las vidas de los personajes que el saber histórico no tomaba en cuenta, así como de sus representaciones del mundo y sus producciones culturales. Como resultado de esa relectura del pasado, la construcción de las representaciones del pueblo brasileño sobre su cotidiano pasa a entenderse a partir de sus producciones culturales, y en seguida, la literatura de cordel se afirmó como una forma de acceder a la cultura popular y a los procesos de simbolización de su cotidiano, sus problemas y sus formas de lucha.

Es por esta vía que seguirán los estudios de los investigadores Mauro William Barbosa, Ivan Cavalcanti Proença, Antônio Fausto Neto y Ruth Brito Lemos Terra, quienes analizan la literatura de cordel desde un enfoque sociológico. Con dicho aporte, se intenta incluir a la literatura de cordel como punto de partida para la discusión acerca del rol de la cultura popular en la formación de la cultura y la identidad nacional.

En Brasil, la mayor parte de los investigadores que han estudiado la narrativa popular en verso (o Literatura Oral, según Câmara Cascudo en *Literatura oral no Brasil* de 1952 y demás folcloristas influenciados por el francés Paul Sébillot) se han detenido en la clasificación de las producciones. A menudo la forma de clasificación escogida se da por los ciclos temáticos del material que compone este género de producción de la cultura popular nordestina.

Algunas formas de clasificación extranjeras, como la francesa (*littérature de colportage*) de Robert Mandrou, o la española (literatura de cordel y pliegos sueltos) de Julio Caro Baroja, permitieron que se dialogara con formatos ajenos a la formación de una clasificación nacional.

Es posible encontrar clasificaciones de Câmara Cascudo (quien tiene el material más conocido entre los estudiosos), Leonardo Mota, Manuel Diégues Jr., Orígenes Lesa y otros tantos. Liedo Maranhão de Souza, por ejemplo, le da la palabra a los poetas y agentes de esa literatura, produciendo algo que tiene el mérito de exhibir el lenguaje y la visión del pueblo.

El escritor Ariano Suassuna adopta dos niveles o géneros de discurso, erudito y popular, planteando dos clasificaciones diferentes que se reproducen a continuación:

1) Ciclo heroico, trágico y épico; 2) Ciclo de lo fantástico y de lo maravilloso; 3) Ciclo religioso y de moralidades; 4) Ciclo cómico, satírico y picaresco; 5) Ciclo histórico y circunstancial; 6) Ciclo de amor y de fidelidad; 7) Ciclo erótico y obsceno; 8) Ciclo político y social; 9) Ciclo de peleas y desafíos.<sup>20</sup> (*Literatura em verso*, 1977 *apud* MENEZES, 2007, p. 81)

Paul Zumthor cree que se pueden reducir todas las clasificaciones propuestas hasta el presente en un esquema general que comporta dos grandes conjuntos temáticos:

[...] uno, con dominante ética, cuyas narrativas tienen la finalidad declarada de exponer gracias y desgracias, méritos o deméritos, de este o de aquel personaje típico, o de una categoría social, a veces de una região o de determinada ciudad; el otro, con dominancia heroica, narra las aventuras de individuos históricos o legendarios (del Presidente Kubitschek al Boi Misterioso) con cuyo destino el conjunto de los lectores u oyentes es virtualmente invitado a identificarse.<sup>21</sup> (ZUMTHOR, 1980, p. 236 *apud* MENEZES, 2007, p. 85)

<sup>20</sup> En el original: “1) *Ciclo heróico, trágico e épico*; 2) *Ciclo do fantástico e do maravilhoso*; 3) *Ciclo religioso e de moralidades*; 4) *Ciclo cômico, satírico e picaresco*; 5) *Ciclo histórico e circunstancial*; 6) *Ciclo de amor e de fidelidade*; 7) *Ciclo erótico e obsceno*; 8) *Ciclo político e social*; 9) *Ciclo de peijas e desafios*”.

<sup>21</sup> En el original: “[...] *um, com dominante ética, cujas narrativas têm por finalidade declarada expor graças e desgraças, méritos ou deméritos, desta ou daquela personagem típica, ou de uma categoria social, por vezes de uma região ou de certa cidade; o outro, com dominante heróica, narra as aventuras de indivíduos históricos ou legendários (do Presidente Kubitschek ao Boi Misterioso) com cujo destino o conjunto dos leitores ou ouvintes é virtualmente convidado a identificar-se*”.

En *História da Literatura Brasileira* (1888), Sílvio Romero destacaba la “renegación de la historia” por parte de las clases populares en sus creaciones simbólicas. Respecto a su particular inclinación como folclorista, declaraba el crítico del estado de Sergipe que algo digno de estudio en el folclore nacional era la “falta de creaciones relativas a los acontecimientos de nuestra historia y de nuestra política”<sup>22</sup> (ROMERO, 1888, p. 51). Sin embargo, tras reconocer que dicha ausencia no era completa y después de comentar algunos pocos ejemplos, continuaba con sus observaciones:

Damos por sentado, pues, que ni las escenas del poblamiento primitivo del país en los siglos XVI y XVII, ni las hazañas de los bandeirantes, ni las guerras de los holandeses y franceses, ni las de los españoles en el Sur, ni las luchas de los Mascates y Emboabas, ni las escenas de la minería, tampoco de la Independencia, ni las guerras Cisplatinas, del Plata y del Paraguay determinaron la producción de ciclos poéticos a nuestras musas populares.<sup>23</sup> (ROMERO, 1888, p. 52)

Con base en los hechos y personajes de la historia oficial, plantea la pregunta y esboza a continuación su explicación:

¿Cuál es la razón de esa pobreza, de ese casi mutismo de la inspiración anónima del pueblo brasileño, en lo concerniente a su historia política? La respuesta no es difícil. Desde los primeros tiempos de la constitución de nuestros poblados, estos se han visto siempre segregados en grupos, dispersos y separados entre sí. Circunstancia ésta ya de por sí suficiente para dificultar la formación de una fuerte conciencia colectiva, un vivaz sentimiento de nacionalidad. No ha sido solo esto: una administración compresora y rapaz ha habituado a nuestro pueblo, desde sus orígenes, a considerar negativamente la gobernanza y todo lo que con ella se relaciona. Los llamados aspectos políticos no podían escapar a ese desprestigio, a esa falta de simpatía. [...] Retirados de toda y cualquier coparticipación en la gerencia de sus destinos, se habituaron a ver los negocios nacionales manipulados en la capital por el grupo afecto a esto desde los primordios.

[...] En el alto *sertão*, la gente pastoril, en la gran libertad de su vivir, en contacto directo con la naturaleza, en los largos descampados, circundados por la bellísima perspectiva de las serranías lejanas, son los únicos que aún cantan las hazañas de sus héroes. Estos son, sin embargo, los bandidos famosos por sus hechos

<sup>22</sup> En el original: “*falta de criações relativas aos acontecimentos de nossa história e de nossa política*”.

<sup>23</sup> En el original: “*Temos por assentado, pois, que nem as cenas do povoamento primitivo do país nos séculos XVI e XVII, nem as façanhas dos bandeirantes, nem as guerras dos holandeses e franceses, nem as dos espanhóis no Sul, nem as lutas dos Mascates e Emboabas, nem as cenas da mineração, nem mesmo a Independência, nem as guerras da Cisplatina, do Prata e do Paraguai – determinaram a produção de ciclos poéticos às nossas musas populares*”.

de valentía, o los bueyes, célebres por su destreza.<sup>24</sup> (ROMERO, 1888, p. 57-58)

Obviamente, ya se sabe que la Literatura de Cordel no solo ha cambiado dicho perfil ahistórico como señalaba Sílvio Romero, sino que también ha incorporado un tono de “testigo de la Historia de Brasil”<sup>25</sup>, como en uno de los episodios más emblemáticos del país que fue la muerte de Getúlio Vargas; lo que le da la perspectiva de vocero del pueblo.

## Lira Popular

Como ocurrió en el caso de la poesía de base oral popular brasileña, la Lira Popular chilena también se resintió ante la indiferencia de la élite intelectual local, lo que solo fue superado a fines del siglo XX, cuando la redescubren una serie de autores que vieron en ella un objeto prácticamente desconocido y apto para estudiarse. Le va a tocar al filólogo alemán Rodolfo Lenz ser el pionero en dar las primeras definiciones de este tipo de texto, habiendo visto en ellos una muestra arquetípica del folclore nacional.

En el prólogo de su estudio titulado *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folclore chileno* (publicado en 1918, pero escrito en 1894, en el momento de su apogeo), Lenz se propone describir rigurosamente tanto las estructuras formales de la poesía popular chilena como sus condiciones de producción y temas. Para lograr este fin, no sólo recopiló una

<sup>24</sup> En el original: “Qual a razão dessa pobreza, desse quase mutismo da inspiração anônima do povo brasileiro, pelo que toca à sua história política? A resposta não é difícil. Desde os primeiros tempos da constituição de nossas populações, estas se viram sempre segregadas em grupos, esparsas e separadas entre si. Circunstância era esta já por si suficiente para dificultar a formação de uma forte consciência coletiva, um vivaz sentimento de nacionalidade. Não foi só isto: uma administração compressor e rapace habituou o nosso povo, desde suas origens, a considerar com maus olhos a governança e tudo que com ela se relaciona. Os chamados aspectos políticos não podiam escapar a esse desprestígio, a essa falta de simpatia. [...] Arredadas de toda e qualquer coparticipação na gerência de seus destinos, habituaram-se a ver os negócios nacionais manipulados na Capital pelo grupo a isto afeito desde os primórdios. [...] Nos altos sertões, as gentes pastoris, na grande liberdade do seu viver, ao contacto direto da natureza, são as únicas que ainda descantam as façanhas dos seus heróis. Estes são, porém, os bandidos famosos por seus feitos de valentia, ou os bois, célebres por sua destreza”.

<sup>25</sup> Ver **O CORDEL**: testemunha da História do Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987. (Col. Literatura Popular em Verso – Antologia/Nova Série, n. 2).

invaluable colección de hojas de versos, sino que, además, entrevistó directamente a los sujetos que los producían. Así pues, reconoce que tuvo acceso a testimonios de los poetas y cantores más respetados dentro del circuito popular de la época, como Bernardino Guajardo. Lenz recopiló informaciones sobre sus orígenes, cómo estaba constituida y en qué condiciones y con qué frecuencia circulaba esta manifestación popular.

En sus estudios sobre poesía popular impresa (sin llamarla 'Lira Popular' como se suele conocer actualmente), el filólogo alemán tuvo tanto una capacidad etnográfica de describir los asuntos propios de los poetas populares, como para ordenar y relatar sus temas, sin omitir los alcances críticos que le parecieran necesarios; y abrió espacio para que los propios poetas populares clasificaran sus argumentos en los grupos, sin aventurar sus opiniones (LENZ, 1918). Así se dividen los temas de los poetas populares:

1. **Versos a lo humano** - Con este título se tratan todos los temas generales, referentes a la vida real; el amor i el matrimonio, política, guerra, patriotismo i también todos los argumentos de actualidad de el carácter épico; asesinatos, ejecuciones, accidentes, etc. 2. **Versos a lo divino** (también llamados 'a lo adivino') -Tratan temas serios, problemas religiosos i filosóficos, leyendas de santos, rezos, quejas sobre la vanidad de todo lo humano, el juicio final, etc. La mayor parte de las poesías de este grupo sirven para los velorios [...]. 3. **Versos históricos** - Por este nombre se entienden ante todo los argumentos tirados del Antiguo Testamento [...]. 4. **Versos de literatura** - Así se llaman solamente poesías serias de carácter descriptivo i didáctico, en estilo que quiere ser "literario" i por esto abunda en palabras altisonantes, mui a menudo mal comprendidas. [...]. 5. Como subdivisión particular de los versos de literatura debemos considerar los **versos de astronomía** o 'versos por astronomía' i los **versos de geografía** [...]. 6. El último grupo corresponde a los **contrapuntos**, o versos de dos razones.<sup>26</sup> (LENZ, 1918, p. 587-588)

A diferencia del caso brasileño, no se diverge mucho sobre la clasificación presentada por Lenz, incluso porque su labor en este sentido fue la de transcribir lo que le decían los poetas populares.

En su pionero y complejo trabajo, Rodolfo Lenz trae a la luz información acerca de las hojas impresas con versos y de sus clases de ilustraciones; una estimación sobre la cantidad anual de hojas impresas y de folletos de versos, y sobre quiénes eran los usuarios de ambos y plantea una interrogante sobre el

<sup>26</sup> Se conserva la grafía original del texto.

número de medios de difusión escasos para satisfacer las demandas; habla de los grandes nombres de la poesía popular como Daniel Meneses, Rosa Araneda y Bernardino Guajardo (que decía que era "el más importante de los 'poetas populares'"); y finalmente, informa acerca de los lugares del territorio nacional visitados por los poetas y los distribuidores de sus versos para comercialización.

El filólogo alemán presenta una categorización respecto de los temas o "fundamentos" propios de la poesía popular, dividiéndolos en grupos. En sus estudios, no se le da importancia al nuevo contexto urbano finisecular de la figura del poeta popular, quien dejará de ser un mero representante de la tradición folclórica rural para convertirse en una especie de vocero de los sectores populares desde donde tanto él como su poesía emergen.

El alemán Rudolf Lenz Danziger, o simplemente Rodolfo Lenz, es una figura importante para los estudios folclóricos en Chile, no sólo por sus aportes bibliográficos, sino también por la creación de la Sociedad de Folklore Chileno, grupo que empezó a estudiar y divulgar diversos temas de literatura popular, costumbres y festividades tradicionales, bien como de manifestaciones de grupos indígenas, principalmente de los mapuches.

Estas primeras investigaciones sobre la poesía popular chilena abrieron el camino para que años más tarde surgieran otros estudiosos que se interesaron por profundizar este campo de estudio. Posteriormente, vendría el escritor Antonio Acevedo Hernández, quien en su obra *Los cantores populares chilenos* (1933) se dedicó a investigar la producción de poesía y a los cantores populares. El académico Juan Uribe Echeverría se interesó específicamente por la tradición campesina, estudio que en 1974 resultó en el libro *Flor de canto a lo humano*, donde recorre los aspectos más particulares de la poesía popular, incluyendo sus orígenes, formas y temas, e incluye la biografía de los poetas más destacados de la época, como Bernardino Guajardo, Daniel Meneses, Rosa Araneda, Nicasio García, Juan Bautista Peralta, entre otros. También contendrá una antología de versos de estos poetas, clasificados según sus innumerables temas abordados.

Inés Valenzuela y Diego Muñoz tienen gran importancia en la difusión de esta poesía por volverla conocida para el gran público a través de antologías y de la sección *Lira Popular* del diario *El Siglo*. Historiadores como Maximiliano Salinas y Micaela Navarrete han visto esta poesía como una manifestación

demostrativa de la religiosidad y cultura populares en Chile de fines del siglo XIX. Micaela Navarrete sigue su labor de difusión de la poesía del siglo XIX y de los poetas actuales en compilaciones como, *Aunque no soy literata. Los versos de Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX* (1998) y *Por historia y travesura: la Lira Popular del poeta Juan Bautista Peralta* (2006), que son importantes aportes para la comprensión y difusión de la Lira Popular.

Un nuevo abordaje basado en el estudio sobre el impacto que las obras traen, tanto en la ciudad como en el ámbito histórico va a hacerlo la investigadora Marcela Orellana Muermann, en su libro *Lira Popular: pueblo, ciudad y poesía (1860-1976)* (2006). Es una mirada diferente sobre la Lira Popular que resulta importante porque esta forma poética popular es heterogénea, compleja y, si bien sus raíces surgen de la tradición campesina, en un momento se observan cambios en la estructura, que surgen como resultado del contacto con la espantosa atmósfera urbana que la recibe en la zona metropolitana chilena.

De a poco, los sectores populares van a adquirir mayor protagonismo y relevancia en el desarrollo de la articulación histórica, política, económica, cultural, etc.; todo esto operando en un nuevo escenario urbano. Entonces, la Lira Popular, originaria del campo en transición a la ciudad, observa innovaciones en su discurso, en un movimiento de transición de la oralidad a la escritura, pasando por la amplificación de repertorio al abordar la contingencia política y social del momento, presentes en el proceso histórico que se estaba viviendo en el país.

Finalmente, y de manera general, la Lira Popular y la Literatura de Cordel han construido elementos de identidad inseparables de su lenguaje, pero una visión más superficial no nos da la idea de la capacidad abarcadora de identidad que conllevan, más allá de su público consumidor. Vamos a ampliar los estudios sobre la identidad en el próximo capítulo.

### 3. PANORAMA DE LA CUESTIÓN IDENTITARIA EN AMÉRICA LATINA

#### 3a. Los Estudios Identitarios en/sobre América Latina

Desde fines del periodo colonial, pero principalmente desde los procesos de independencia de las excolonias, la temática identitaria siempre ha estado muy presente entre autores y pensadores latinoamericanos. Y para hablar de identidad es necesario volver a la historia de las culturas hispano y luso-americanas. En nuestros estudios de maestría, analizamos textos de consagrados autores brasileños e hispanoamericanos que trataban de este tema, basándonos en las concepciones del sociólogo chileno Jorge Larraín. Desde aquí, seguiremos el 'hilo' de los estudios identitarios planteados por el sociólogo chileno, considerando su extensa lectura de los autores de nuestro continente que han escrito sobre dicha temática.

Larraín (2001) pone de relieve que siempre ha existido la consciencia de identidad latinoamericana articulada con las identidades nacionales y para ello contribuye la estrecha historia compartida<sup>27</sup> durante los tres siglos de dominación metropolitana, con diversos factores culturales y socioeconómicos comunes. Además, destaca que hay marcas de que la consciencia acerca de dichos elementos comunes ha aumentado en América Latina recientemente.

Larraín plantea que existe una línea histórica en la construcción de la identidad latinoamericana. El autor chileno examina el tema desde el principio, durante los años de conquista y colonización del territorio *novomundista*, distinguiendo diferentes periodos en este proceso de construcción identitaria. Esto no quiere decir que exista una total continuidad entre estas etapas o periodos, que han sido concebidos de igual forma por los diversos grupos de la sociedad; pero sí se puede detectar la existencia de algunas versiones dominantes y de determinadas controversias sobre identidad que tienen importancia cultural en algunos periodos.

<sup>27</sup> El autor parte desde su condición chilena, país que compartió con 18 países más la colonización española.



Según Larraín (2001), hay cuatro etapas de crisis en la historia latinoamericana en las que la identidad adquiere importancia. La primera etapa se dio en el encuentro entre indígenas y españoles durante los años críticos de la conquista y la colonización, en que los pueblos nativos fueron despojados de su libertad y su sentido de identidad original, y pasarían a formar una nueva matriz cultural como un “otro” inferior, por parte de los españoles. Un segundo momento se da cuando empiezan a emerger las preguntas sobre la identidad; es decir, cuando deviene la crisis de la independencia y el periodo de constitución de los estados nacionales a comienzos del siglo XIX. Un tercer periodo crítico aparece en Latinoamérica durante la Primera Guerra Mundial y la depresión del sistema capitalista mundial a fines de los años 1920; nuevas interrogantes de nuestra ‘verdadera’ identidad se multiplican en este contexto. Una cuarta etapa se desarrolla alrededor de los años 1970 con el fracaso de los regímenes populistas, la progresiva paralización industrial y la gradual radicalización de las clases.

### **3b. La conquista y la construcción institucional del ‘otro’**

Entre las motivaciones de los conquistadores para desplazarse hacia América, estaban la búsqueda de gloria y el enriquecimiento con la explotación del oro, pero es necesario llamar la atención de que el último argumento era exagerado, esgrimiéndose sólo como forma de justificar la financiación de la conquista. No obstante, los motivos religiosos y la expansión de la cristiandad tuvieron un papel importante, sobre todo en la conquista de territorios, porque a medida que la conquista avanzaba y llegaban más europeos, la búsqueda de oro y esclavos adquirió mayor relevancia; y los motivos religiosos, como la conversión de los indígenas a la ‘verdadera fe’, se convirtieron progresivamente en justificaciones ideológicas del uso de la fuerza y la expropiación de los indígenas.

La cultura ibérica de los navegadores de 1492 estaba profundamente basada en la religión, los valores morales absolutos y la intolerancia contra

cualquier concepción que fuera diferente. Acompañando esta postura, según el filósofo mexicano Leopoldo Zea (1972), España había cerrado sus fronteras culturales por no poder reconquistar Europa para la causa católica y, dentro de ellas, “queda encerrada la América que el destino le ha deparado para su colonización” (ZEA, 1972 *apud* LARRAÍN, 2001, p. 228).

Dada la situación de escasez cultural de ese periodo, no es sorprendente que los conquistadores pretendieran imponer sus ideas desde el principio y sin mayores consideraciones. Las culturas indígenas, por otro lado, eran variadas y aisladas entre ellas, lo que de por sí explica por qué fueron separadas fácilmente y derrotadas una tras otra. La resistencia indígena frente a los soldados españoles fue extremadamente frágil y limitada, y su derrota fue causada por la superación tecnológica y militar española.

La razón cultural más importante de la fácil derrota de los grupos indígenas puede encontrarse dentro de sus poemas y mitologías, donde se observa que consideraban la historia como destino y catástrofe, lo que principalmente se refleja en que inicialmente pensaban que los españoles fueran dioses, y esto no podía sino desarmarlos. Todo había sido preconcebido y cualquier cosa que acaeciera sería la realización de un destino predeterminado, así que la invasión española no habría sorprendido totalmente a los indígenas y no es raro que no se resistieran adecuadamente.

Los conquistadores, en su mayor parte, llevaban consigo una dualidad: eran ambiciosos y buscaban fortunas y esclavos que los sirvieran; sin embargo, se decían creyentes, y por este motivo tenían que presentar de otra manera sus intenciones de poder y riqueza. Esto los llevó a legalizar sus acciones por medio de procedimientos formales y escritos. Dichos procedimientos sumados a los trabajos forzados, los malos tratos y las enfermedades llegadas desde Europa produjeron tal grado de mortandad que exterminó a la población indígena. A esos altos índices de mortalidad se les tiene que añadir que las horribles condiciones de vida de los sobrevivientes afectaron los procesos productivos tradicionales. La desarticulación social provocada por los acaecimientos ya expuestos provocó la drástica caída de los índices de nacimientos entre los indígenas.

La colonización de Latinoamérica no significó la introducción del modo de producción capitalista, sino que creó instituciones esclavistas y serviles en todos los rincones. Como España y Portugal eran monarquías absolutistas, en las que imperaban relaciones de producción despóticas, los conquistadores trajeron consigo instituciones que, si bien no eran propiamente feudales, tenían carácter servil y precapitalista.

El sistema de encomienda<sup>28</sup> originó relaciones de clase entre los señores coloniales y los siervos indígenas en la región de colonización hispánica. A diferencia de otros territorios coloniales, españoles y portugueses se mezclaron con los indígenas, principalmente por no existir la presencia de mujeres ibéricas, y así surgió una nueva categoría social subordinada: el mestizo. Simultáneamente, donde se exterminó a los indígenas, se requirió nueva fuerza de trabajo y de allí la implantación de esclavos africanos y la introducción del modo de producción esclavista.

De este modo, se establecieron dos formas de producción esencialmente precapitalistas en toda América Latina: la esclavitud de africanos y la servidumbre indígena. Del encuentro original entre las culturas ibéricas y las culturas indígenas, surgió un nuevo modelo cultural, fuertemente influenciado por la religión católica, íntimamente relacionado con el autoritarismo político, y poco abierto a la razón científica. Este modelo coexistió fácilmente con la esclavitud, el racismo, la inquisición y el monopolio religioso, lo que se entiende en un contexto en que España se había constituido en el último país europeo de un mundo en vías de desaparecer: la cristiandad.

Llegan a América, entonces, los representantes de un mundo en extinción, a imponer un modelo que es fundamentalmente antimoderno. Leopoldo Zea a este proceso lo llama “doble cerco”, porque España le “impone a la América un cerco político y social y la iglesia católica un cerco mental” (ZEA, 1972, p. 74). Estos dos cercos logran conectar el autoritarismo político con la

<sup>28</sup> En términos generales, consistía en un régimen que hacía que comunidades indígenas enteras quedaran bajo los cuidados de un “encomendero” español que podría utilizar mano de obra indígena para actividades agrícolas o extracción de metales preciosos, siempre que les ofreciera educación religiosa cristiana a dichos indígenas. Había otros mecanismos de trabajo utilizados en la colonización española como la “mita”, que se basaba en un sistema ya existente entre las comunidades dominadas por el imperio incaico.

obediencia religiosa a 'Dios' y dejan una marca muy importante y duradera en la primera síntesis cultural que gesta las bases de la identidad de la región.

### **3c. La crisis de la independencia y la nueva síntesis cultural**

El concepto de identidad latinoamericana se ve afectado por la Ilustración francesa del siglo XVIII, el liberalismo británico y especialmente, el positivismo de Auguste Comte. Si el primer momento indo-ibérico estaba íntimamente influenciado por la religión y el racismo, en este momento se buscaba incorporar las nuevas ideas europeas de la razón y el liberalismo.

Los criollos<sup>29</sup> deseaban la libertad de comercio con Inglaterra y el resto de Europa, además de la liberación cultural de la tutela de la iglesia católica. Junto al contrabando de bienes de consumo, los criollos recibían libros prohibidos, con argumentos en apoyo a su creciente alzamiento contra el poder metropolitano. La Ilustración fue una gran influencia en las guerras de independencia y condujo a las nuevas repúblicas al fin de la esclavitud, además de establecer la libertad educacional y religiosa. Surgieron nuevas formas de estratificación que ya no dependían de criterios raciales. La racionalidad científica de la Europa novecentista influyó en las clases dominantes latinoamericanas, bien como en intelectuales y académicos. Se pensaba que la única forma de alcanzar la consigna de la bandera brasileña 'orden y progreso' en las repúblicas emergentes era con un nuevo orden científicista. De esa manera, se constituyó un segundo polo de la cultura latinoamericana.

No se debe pensar, no obstante, que las nuevas ideas acerca de la razón significaron el inmediato triunfo de la actividad científica, o que las nuevas ideas

<sup>29</sup> En el periodo colonial hispánico, el término se aplicaba a descendientes de españoles nacidos en América. En el ámbito colonial portugués, "*crioulo*" era el nombre dado a esclavos no mestizos que nacieron en territorio americano, diferenciándolos de los nacidos en África. Ambas connotaciones tienen como base el desplazamiento y la migración. Para este contexto específico, tomamos la primera acepción Diccionario de la Real Academia Española: "Dicho de una persona: Hija o descendiente de europeos, nacida en los antiguos territorios españoles de América o en algunas colonias europeas de dicho continente", disponible en: <<https://dle.rae.es/>>>.

liberales se transformaron en establecimientos libertarios y democráticos. Por mucho tiempo, América Latina vivió con una clase dominante oligárquica y aristocrática de origen agrario que asumió como propias, tanto una ideología liberal como los valores de la razón y se propuso construir un Estado y un aparato jurídico que les restringió la participación política y económica a los miembros de la alianza dominante y, además, mantuvo en sus latifundios y estancias relaciones de producción casi serviles que favorecían un incremento rápido de la producción para la exportación. Así, se creó un importante distanciamiento entre los principios liberales proclamados y la realidad de exclusión y explotación semi feudal de las mayorías campesinas. De esta manera se puede entender lo que destaca García Canclini, en cuanto a que la constitución brasileña de 1824 incorpora parte importante de la Declaración Universal de los Derechos del Hombre, mientras la esclavitud subsistía hasta fines de siglo (GARCÍA CANCLINI, 1989, p. 73).

Pero, según Larraín, no era que no existiera una doctrina liberal con las mismas características que en Europa, sino que su existencia beneficiaba a unos pocos, mientras que las clases populares eran excluidas.

A fines del siglo XIX, la influencia del positivismo y la ilustración provocaron el rechazo al legado cultural indo-ibérico, resultado de tres siglos de colonización, confiando en la implementación de soluciones europeas (más específicamente, francesas e inglesas) o estadounidenses a los problemas latinoamericanos. Para muchos intelectuales de la región, el positivismo se transformó en una nueva religión secularizada, dogmática y totalizadora, que pocas veces ha llegado a investigaciones científicas exitosas.

### **3d. La depresión económica mundial y el fin de la dominación oligárquica**

Es en esa época, y especialmente en la primera mitad del siglo XX, que se critica tanto el carácter latinoamericano como la adopción del racionalismo europeo y el materialismo norteamericano. Se apela a una América Latina con

una identidad propia que se manifestó en dos corrientes: una contra el expansionismo estadounidense en Latinoamérica a fines del siglo XIX, cuando autores como José Martí, de Cuba; Rubén Darío, de Nicaragua; José Vasconcelos, de México; Rufino Blanco Fombona, de Venezuela; Manuel Ugarte, de Argentina, alzaron sus voces contra las pretensiones hegemónicas de Estados Unidos. Entre los autores que siguieron esta línea hay que recordar la enorme influencia del uruguayo José Enrique Rodó con su obra *Ariel*, publicada en 1900, que inicia una crítica a lo que llamaba “nordomanía”<sup>30</sup>, el afán latinoamericano de copiar modelos extranjeros, especialmente norteamericanos y donde propone una vuelta a una realidad propia.

Rodó reivindica el sentimiento y las virtudes de la raza latina, y sostiene que América Latina posee una mayor sensibilidad cultural y un gran sentido idealista de la vida que los Estados Unidos, que son excesivamente materialistas y utilitaristas<sup>31</sup>.

En general, todos los autores mencionados definen la identidad latinoamericana en términos de la mayor cultura, idealismo y misión universal de ‘nuestra raza mestiza’, en contraposición al ‘otro’ imperialista y materialista representado por los Estados Unidos. Incluso tienen simpatía por el legado cultural hispánico como una parte integrante fundamental de la raza latina. Se convierten, a su vez, en los precursores de una revisión crítica más sistemática del polo liberal-positivista.

Por otra parte, está la labor del movimiento indigenista, teniendo en cuenta que este movimiento corresponde a una corriente amplia de pensamiento que incluía a políticos, novelistas, antropólogos, pintores y periodistas que militaban por la vuelta de los valores y costumbres indígenas en oposición al legado cultural europeo. Querían cambiar la visión negativa que se hacía de los indígenas como atrasados y faltos de civilización y llamaban a implementar reformas sociales que favorecieran a las empobrecidas comunidades originarias. Este movimiento floreció en países como Perú y México, donde existieron las

<sup>30</sup> Término introducido por José Enrique Rodó (1872-1917) para describir a quien, entre latinoamericanos, ha optado por ‘subordinarse’ a los valores anglosajones representados por los Estados Unidos y ha apoyado sus pretensiones de hegemonía.

<sup>31</sup> RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Salamanca: Anaya, 1976.

civilizaciones indígenas más importantes y donde sobrevivían las comunidades más numerosas<sup>32</sup>.

En los años 30 del siglo XX, autores extranjeros y latinoamericanos como José Luis de Imaz, el Conde Keyserling, Ortega y Gasset, Leopoldo Zea, Octavio Paz, Martínez Estrada y Alcides Arguedas escribieron numerosos ensayos que subrayaban las peculiaridades de la identidad cultural latinoamericana y las diferencias con el modelo europeo. En ellos, abundan nociones similares, tales como el resentimiento, la resignación, la pasividad, los sentimientos de inferioridad y autoengaño, etc.

Larraín (2001) destaca dos puntos fundamentales en este sentido. Primero, resalta al pesimista en la evaluación a los vicios y las limitaciones de la identidad cultural latinoamericana. Segundo, el surgimiento de una convergencia de opiniones sorprendente entre los autores extranjeros y los locales, que muestra que las autopercepciones latinoamericanas de algún modo reflejan como un espejo los prejuicios y estereotipos concebidos en el extranjero y de esa manera las evaluaciones de los otros se habrían transformado inconscientemente en nuestras autoevaluaciones.

### **3e. Identidad Latinoamericana**

Como ya se ha dicho, Jorge Larraín (2001) defiende que siempre ha existido una consciencia de identidad latinoamericana, relacionada con las identidades nacionales. Para Larraín esta consciencia latinoamericana se puede mostrar por medio de cuatro tipos de hechos. Primero, la mayoría de los autores latinoamericanos que han tratado sobre identidad asumen la existencia de una base de caracteres constitutivos de la gente de la región, ya sea describiendo directamente sus características o analizando las identidades de sus propios países, pero extendiendo sus afirmaciones al resto de Latinoamérica. Segundo,

<sup>32</sup> Autores importantes de esta tendencia son Luis Eduardo Valcárcel, Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui, Hildebrando Castro Pozo, Víctor Raúl Haya de la Torre, Vicente Lombardo Toledano y Gonzalo Aguirre Beltrán.

también han posibilitado la percepción general de una identidad latinoamericana la narrativa, la música y las telenovelas.

Tercero, esta consciencia no solo pertenece a los intelectuales, sino también a las personas comunes, lo que queda en evidencia por sus preferencias con la música, danzas, telenovelas y el fútbol de origen latinoamericano. El cuarto hecho que aborda Larraín es la imputación de la identidad regional por el exterior. Desde el siglo XVI, en Europa se ha ido ‘construyendo’ discursivamente, a América como un todo más o menos indiferenciado, a veces otorgándole características bastante despectivas. Esto es tan visible en el discurso ‘científico’ europeo como en su imaginario popular. La identidad latinoamericana surge así de los elementos compartidos por las identidades nacionales de América Latina, como reconocidos e imputados por el ‘otro’ europeo. El acceso a estas versiones de identidad y su internalización por el pueblo latinoamericano fue asegurado por tres siglos de dominación colonial.

Para el pensador chileno Eduardo Devés Valdés (2000), la preocupación identitaria en América Latina se relaciona con los temas económicos y la autonomía:

El pensamiento latinoamericano, desde comienzo del siglo XX, ha oscilado entre la búsqueda de modernización y el reforzamiento de la identidad. Ha sido de igual modo permanente el intento por equilibrar ambas dimensiones. (DEVÉS VALDÉS, 2000, p. 15)

El elemento identitario se bifurca en una tendencia de izquierda y otra de derecha, el indigenismo y el integrismo<sup>33</sup> reivindican la identidad local, ambas son antisajonas e inclusive antiimperialistas, una indígena/mestiza y otra hispánica.

Respecto a la realidad brasileña, Bernardo Ricupero (2007) defiende que las interpretaciones sobre Brasil —y con ellas la preocupación sobre la

<sup>33</sup> ‘Integrismo’, término que tiene origen en grupos católicos ultramontanos del siglo XIX, es la actitud de determinados colectivos para los principios de la doctrina tradicional, de manera que rechazan cualquier cambio doctrinario, con la intención de mantener íntegros e inalterados dichos principios. Es una postura habitual en distintas corrientes religiosas, ideológicas, políticas y educativas. Hay algunas similitudes con el ‘integralismo’ brasileño.



identidad— aparecen en el periodo histórico entre la proclamación de la República (1889) y el desarrollo pleno de las universidades (década de 1930), y sostiene que la mayor inquietud de los estudios de esa época es la de crear un sustrato nacional:

Se puede considerar que la preocupación predominante, en los años siguientes a la independencia, no fue, ni pudo haber sido, interpretar Brasil, sino crear referencias nacionales para el país recién independizado.<sup>34</sup> (RICUPERO, 2008, p. 21)

Por otro lado, las propias condiciones de la sociedad imperial (de 1822 a 1889) no admitían el concepto de ser brasileño, probablemente por la conexión de la monarquía brasileña con la portuguesa. Para Ricupero “nación” es el vocablo apropiado para expresar el enfoque de la preocupación intelectual de los ‘intérpretes’ de la brasilidad. Casi todos los intérpretes de la época trabajaban en el afán de entender el sentido y la génesis de la nacionalidad y buscaban descifrar la existencia de una identidad nacional; pese a ello, no dejaban de ver un Brasil fragmentado, marcado por disparidades regionales y de poca integración económica, social y cultural.

En general, la mayor parte de los autores admite la existencia de la identidad latinoamericana, si bien tienden a una idea esencialista<sup>35</sup> en su concepción. Larraín destaca cinco corrientes o tendencias respecto a la identidad en Latinoamérica: indigenismo, hispanismo, mestizaje (dividido a su vez en versiones meramente culturalistas), corriente religiosa y por último la corriente que recalca la desintegración y búsqueda de identidad. Dada la importancia y especificidad de las versiones religiosas se las puede tratar como

<sup>34</sup> En el original: “*É possível considerar que a preocupação predominante, nos anos que se seguem à independência, não foi, nem pode ter sido, em interpretar o Brasil, mas sim de criar referências nacionais para o país recém independente*”.

<sup>35</sup> En este estudio, nos distanciamos de la concepción de identidad que Denis Cuche, en *A noção de Cultura nas Ciências Sociais* (1999) define como ‘esencialista’ en un ámbito identitario que sería “*preexistente ao indivíduo que não teria alternativa senão aderir a ela, sob o risco de se tornar um marginal, um ‘desenraizado’*”. Sin embargo, con base en Cuche, buscamos una aproximación al abordaje culturalista que hace hincapié en la herencia cultural vinculada a la socialización del individuo en el interior de su grupo cultural.

una corriente separada. Cada una de estas tendencias enumeradas por Larraín se analizará a continuación:

### 1) Indigenismo

Esta corriente se caracteriza por tener formas variadas y, por lo tanto, ser heterogénea. Dentro de una de esas versiones, se destaca la que proyecta el mestizaje como un problema para el indígena. Luis Eduardo Valcárcel señala que de la mezcla del español y el indio no podría producirse nada bueno, porque solamente resultaba una 'hibridez' que "no heredaba las virtudes ancestrales sino los vicios y las taras" (VALCÁRCEL, 1925, p. 25). Por eso, dicho autor defiende la pureza de la sangre indígena como fuente creadora de cultura. En los trabajos de Helio Gallardo, se observa una nueva forma de indigenismo antimestizo más agresivo, cuyas críticas van al encuentro de la figura del "ladino", entendiendo por ladina "una actitud de desprecio y rechazo a los valores indígenas... la actitud del dominador, del destructor frente a su víctima" (LARRAÍN, 2001, p. 54). Sería una imagen asociada a la de dominación, principalmente porque el ladino no ve al indígena como una persona, pues se coloca por encima de los habitantes originarios.

Gallardo critica autores como Sarmiento, Rodó, Vasconcelos y Octavio Paz, ya que por medio de la crítica que realiza Rodó en *Ariel*, éste se olvida y margina de la escena latinoamericana a los representantes negros e indígenas, y con eso cae en una actitud 'ladina'.

Otra variante de esta corriente es la que busca rescatar la cultura indígena y manifestar su supervivencia a pesar de la colonización. De este modo, Daniel Eduardo Matul se empeña en demostrar que la identidad étnica maya aún persiste. Por otra parte, Bonfil Batalla reconoce que la existencia de una identidad cultural mexicana está vinculada a una identidad étnica que perduró a pesar de la aculturación, la influencia de otras culturas y los cambios históricos. Es así como la identidad étnica prevalece

[...] y no es sólo base común de distintas culturas de carácter campesino, sino más aún, comprende a la mayoría de la población mexicana actual. Esta civilización comprende un conjunto de creencias religiosas, de valores culturales, y de saberes prácticos, especialmente técnicas agrícolas tradicionales, adecuadas al medioambiente mexicano. (LARRAÍN, 2001, p. 56)

El antropólogo venezolano Emilio Mosonyi destaca que la identidad de su país está arraigada en los valores indígenas ya que, para él, el indígena constituye el factor humano más antiguo, constante y específico de la historia latinoamericana. Con ello, el indígena es el punto referencial de la identidad en América Latina debido a su ininterrumpida presencia y por ser la base receptora de todas las poblaciones que han llegado a este continente. Finalmente, se puede decir que el rol del indígena en la formación de la identidad es importantísimo, porque a pesar de las profundas transformaciones, no ha tenido una “pérdida total de continuidad y siguen constituyendo el basamento principal de la identidad” (LARRAÍN, 2001, p. 57).

Otra versión analiza este problema principalmente a partir del plano político-económico, y se interesa principalmente en cómo los indígenas se incorporan al contexto nacional. Un ejemplo es el caso mexicano de Gonzalo Aguirre Beltrán, creador del Instituto Nacional Indigenista, quien tenía como fin la inserción del indígena a la nación mexicana. Este autor se centra en la figura del indígena vencido o dominado y por eso debería incorporárselo a la nación, para que tuviera los derechos de un ciudadano normal; por otra parte, intercede por la integración de la cultura indígena a la cultura de la nación.

El sociólogo peruano Aníbal Quijano destaca el carácter solidario de las comunidades indígenas y propone que debería tomarse como ejemplo en nuestras sociedades actuales, es decir, volver nuestras relaciones más solidarias y humanas. Y esta ‘alternativa’ diferente, debe estar “basada en la solidaridad, el esfuerzo colectivo y la reciprocidad...” (LARRAÍN, 2001, p. 59). El autor sostiene que esto persiste en las clases populares, en sus cooperativas y en las organizaciones de supervivencia.

Una nueva versión pone de manifiesto que a partir de la esperanza y no de la nostalgia, se debe recuperar una forma de vivir, no basada en la codicia, sino en la “solidaridad, en las viejas libertades y en la identidad entre los seres

humanos y la naturaleza”, conforme el escritor Eduardo Galeano, para quien es necesario rescatar el respeto que tenían las comunidades indígenas con relación a su medio ambiente<sup>36</sup>.

## 2) Hispanismo

Esta corriente de pensamiento tiene su génesis en la época de la independencia, alcanzando su apogeo a inicios del siglo XX, con autores como Rodó, Blanco Fombona y Vasconcelos, los que tratan de oponer la ‘raza’ latina a la sajona.

Sin embargo, existía un hispanismo que se oponía al indigenismo, es el caso de José de la Riva Agüero que aseveraba que para los criollos de raza española las “civilizaciones precolombinas son extranjeras y peregrinas, y nada nos liga con ellas [...]”. Es como Raúl Porras que culpaba a los indígenas por las limitaciones y defectos del Perú, considerándolos como un freno al desarrollo. El hispanismo tiene como eje principal que

[...] la raíz identitaria de América Latina se encuentra en las tradiciones católica-medievales españolas. La cultura española fue la que unificó la gran variedad de pueblos, culturas y lenguas que existían en América Latina[...] además aportó una religión y una visión de la vida bastante superior a la que tenían los indígenas. (LARRAÍN, 2001, p. 63)

Así es que, para autores como Lira y Eyzaguirre, los valores identitarios de América Latina provienen de España. Por ello, la independencia significó una traición a la base cultural de América Latina, al tratar de ‘copiar’ o concentrar su visión en modelos tan ajenos como lo son las culturas francesa y británica. No obstante, los dos autores son optimistas, porque observan y creen que las nuevas generaciones volverán a sus esencias a través del catolicismo principalmente.

<sup>36</sup> GALEANO, Eduardo. *Ladrillos de una casa por hacer*. En: El País. Madrid, 11 oct. 1988.

### 3) Mestizaje

No solo se busca la identidad latinoamericana por medio de la vertiente hispánica o indígena, sino también en la mezcla, en el propio mestizaje. Hay aquí por lo menos dos tendencias fundamentales: una que acentúa el mestizaje en general y otra que destaca factores religiosos y que se tratarán como una corriente aparte. Dentro de la primera tendencia se encuentran autores de comienzos del siglo XX, como el mexicano José Vasconcelos, que ensalza los valores mestizos y de la 'raza' latina, contraponiéndolos a las características de la sajona. Según el juicio del escritor mexicano, debería conformarse una "raza cósmica", "raza integral", o "raza síntesis", gestada desde la fusión de blancos, negros, indios y mongoles, donde se fundirían todos los pueblos del mundo, y les tocaría a los latinoamericanos el honor de cumplir la misión de integración (VASCONCELOS, 1958, p. 903-942). Dicha idea de universalidad está presente, incluso, en la obra del intelectual dominicano Pedro Henríquez Ureña, para quien América Latina puede acercarse a la "creación del hombre universal, a través de cuyos labios el espíritu debe hablar libremente [...]" (HENRÍQUEZ UREÑA, 1925, p. 387).

El venezolano Arturo Uslar Pietri (1981) distingue dos tipos de mestizaje: uno desde un punto de vista biológico de la mezcla de la sangre y otro desde el punto de vista cultural. El primero fue desacreditado en América Latina debido al racismo europeo inculcado en la cultura de la región; el segundo le dio al mestizaje un sesgo positivo en el siglo XX y una capacidad creativa.

Respecto a la identidad mestiza latinoamericana, el citado autor venezolano destaca tres aspectos. Primero, la idea de que la identidad latinoamericana es mestiza, aunque los latinoamericanos no tienen consciencia de ello y creen en otra identidad diferente, lo que introduce la imagen de una identidad falsa opuesta a la verdadera. Además, Pietri también ve en la literatura una contribución importante para el mestizaje:

El caso de Rubén Darío, como el de todas las grandes figuras del así llamado modernismo literario que él encabezó, constituye uno de los mejores ejemplos de mestizaje cultural y del destino del nuevo

mundo. Él pudo engañarse y creer que era un leal seguidor de la poesía francesa de los parnasianos y simbolistas. Pero no lo fue. Él fue un maravilloso creador de la poesía con los elementos del mestizaje cultural, del cual fue un producto y una expresión. (USLAR PIETRI, 1981, p. 288)

En segundo lugar, Uslar Pietri plantea la idea de que tal identidad mestiza se descubre porque es el resultado de una evolución histórica. La identidad cultural es un destino que debemos asumir de forma radical, independientemente de nuestras preferencias y proyectos.

En tercer lugar, sostiene que la identidad cultural mestiza tiene un carácter conflictivo o dramático. A través del análisis de la vida del famoso Inca y mestizo peruano Garcilaso de la Vega, se muestra qué tan difícil es vivir la experiencia mestiza cultural, ya que los elementos que la integran no solo son diferentes, sino también contradictorios.

Otto Morales, de Colombia, y Gustavo Vega, de Ecuador, conciben una posición similar de apoyo a la identidad mestiza. El primero argumenta que, a veces, los componentes culturales europeos se transformaron espontáneamente en América Latina, porque no podían reproducirse como en Europa, por ejemplo, en las técnicas de construcción de viviendas, ya que los nativos no los incorporaban a su propio estilo como ocurrió con los artistas nativos frente al caso de adhesión al barroco<sup>37</sup>.

El segundo autor destaca el carácter 'mestizo' de numerosas expresiones de la cultura popular, especialmente la ecuatoriana, y plantea estimular el surgimiento o desarrollo de una "utopía mestiza". Vega analiza expresiones culturales mestizas en la medicina, el arte y la vida cotidiana, y consigue mostrar que el mestizaje racial latinoamericano llegó a ser mucho más variado de lo que se dice habitualmente, no solo por la importante inmigración europea a los países latinoamericanos del Atlántico durante el siglo XX, sino también por la existencia de inmigrantes de otros países<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> MORALES BENÍTEZ, Otto. Mestización racial y cultural en la elaboración de un futuro común latinoamericano. En: ZEA, Leopoldo (cop.). *Quinientos años de Historia, sentido y proyección*. México: Instituto Interamericano de Historia y Fondo de Cultura Económica, 1991.

<sup>38</sup> VEGA, Gustavo. *Utopía mestiza o emancipación de la aculturación. Notas sobre la ideología de la mesticidad latinoamericana*. En: Cántaro, N° 3, Cuenca, 1992.

#### **4) La corriente religiosa**

Como ya lo hemos mencionado, dentro de la corriente mestiza se destaca nítidamente un conjunto de autores que, desde el hecho básico mestizo, acentúan el carácter religioso de la identidad latinoamericana. El contexto en el que surgen estas ideas es el de una crisis, tanto socioeconómica como religiosa. En el ámbito socioeconómico, desde 1973 aumentó el desempleo, la inflación y la inestabilidad política en todos lados, el proceso de industrialización y desarrollo perdió su dinamismo en América Latina. Esto generó agitaciones laborales y problemas sociales y políticos, precipitándose una onda de golpes y dictaduras militares de derecha que afectaron a todo el Cono Sur.

La expansión económica de las dictaduras, con sus políticas neoliberales demoró muchos años en llegar, y en ese ínterin se abolieron las instituciones democráticas, se violaron sistemáticamente los derechos humanos, se desmantelaron las formas de participación social y se destruyeron recurrentemente las organizaciones sociales y sindicales. Así, aumentaron los niveles de desempleo, se redujeron los salarios y se amplió la exclusión social de varios estratos de la población. El fracaso de los intentos industrializadores de los años 60, el fin del sueño socialista de los 70 y la brutalidad de los regímenes militares durante los 80, provocaban un sentimiento de fracaso, alentaban una verdadera crisis de identidad, la que llevó a una revisión crítica de las tentativas modernizadoras y del tipo de razón que las sostenía.

Desde el punto de vista religioso, el contexto también es de crisis. Tras la renovación producida por el Concilio Vaticano II y el nuevo clima de apertura al mundo moderno ocurrido en los años 60, después de la radicalización de algunos sectores eclesiásticos que se manifestó en el apoyo a causas políticas de izquierda, el surgimiento de la teología de la liberación y la expansión de las comunidades cristianas de base, se produce una fuerte reacción de la iglesia oficial, que finalmente desmantela estos movimientos. Otros aspectos del contexto religioso del momento son la fuerte expansión y penetración popular de las iglesias pentecostales y la notoria declinación de las prácticas religiosas tradicionales. En este contexto, la apertura a la modernidad propiciada por el

Concilio recibe varias interpretaciones restrictivas y hay una vuelta a los valores más tradicionales que se supone deben fundar un resurgimiento católico.

Para Larraín, la crisis económico-social hizo surgir la sospecha de que la búsqueda ansiosa de la modernidad, siguiendo los cánones occidentales, se oponía a la verdadera identidad latinoamericana y que por eso ésta fracasaba una y otra vez. La crisis en el mundo religioso también terminó por cuestionar la apertura a la modernidad. Y de allí surgió la idea de que existiese una oposición entre dos modelos culturales diferentes: el europeo racional ilustrado y el latinoamericano barroco o simbólico dramático (LARRAÍN, 2001, p. 68-69). El primero, cree en la razón instrumental (la razón para dominar la naturaleza y conseguir el progreso material). El segundo, sospecha de la razón instrumental y tiene una aproximación estético-religiosa a la realidad, lo que podría llamarse una "racionalidad sapiencial". El modelo racional ilustrado enfatiza el discurso abstracto y conceptual y apela a la razón, mientras el modelo simbólico-dramático enfatiza las imágenes, representaciones dramáticas y ritos y apela a la sensibilidad.

Si bien la oposición entre dos tipos de racionalidad o dos tipos de cultura fue utilizada por teorías que no tienen un carácter específicamente religioso, de igual manera se presta para versiones religiosas. A fines de los años 70 y en los años 80, surgió en la América Latina un discurso sociológico católico elaborado que busca demostrar la existencia necesaria de un sustrato inherentemente católico de la identidad cultural latinoamericana, sustituyendo así la necesidad de renovar una identidad amenazada por la certeza de que la 'esencia' de la latinoamericanidad es católica. El impacto de este discurso está demostrado por el eco que encontró aún dentro de los documentos oficiales de la iglesia católica latinoamericana. En particular, el documento de Puebla que señalaba:

En la primera etapa, del siglo XVI al XVIII, se echan las bases de la cultura latinoamericana y de su real sustrato católico. Su evangelización fue suficientemente profunda para que la fe pasara a ser constitutiva de su ser y de su identidad, otorgándole la unidad espiritual que subsiste pese a la ulterior división en diversas naciones... con deficiencias y a pesar del pecado siempre presente, la fe de la iglesia ha sellado el alma de América Latina, marcando su identidad histórica esencial y constituyéndose en la matriz cultural del continente



[...]. (BOLETÍN DE LA CONFERENCIA EPISCOPAL DE CHILE, 1979  
*apud* LARRAÍN, 2001, p. 70)

Diferentemente del indigenismo, esta tendencia se apoya en los procesos de mestizaje cultural, pero encuentra en la adopción de la religión católica su principal característica.

Esta corriente se dio con especial fuerza durante las dictaduras militares en Uruguay, Argentina y Chile, países a los que pertenecen sus tres representantes más eminentes: Alberto Methol Ferré, Juan Carlos Scannone y Pedro Morandé respectivamente. Es importante observar que la influencia de esta tendencia no se limita a los obispos latinoamericanos, que mantienen un poder político y cultural formidable en sus países, sino que también afecta a muchos jóvenes —no siempre católicos practicantes— debido a su capacidad de canalizar una crítica contra el libre mercado y las políticas modernizantes de los militares gobernantes, cuando otras formas de crítica política no eran toleradas.

## **5) Desintegración y búsqueda de identidad**

Los intelectuales en América Latina se centran en la naturaleza precaria y problemática del concepto de identidad, por eso creen que es necesario buscar una integración cultural, que hasta ahora ha sido eludida, la idea principal de esta corriente es que la identidad puede ser construida. Esta visión nace principalmente de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, donde se presenta la figura del mexicano y la búsqueda de sus orígenes. La identidad latinoamericana no solo se centra en la búsqueda de las raíces, sino que al mismo tiempo es una condena al pasado, un rechazo a los orígenes indígenas y españoles como el mestizaje; con ello, se entiende la necesidad de salir del estado de orfandad en el que se encuentra América Latina.

Autores como Bifani y Langón pueden situarse en esta misma corriente. Para el primero, la colonización de América destruyó los sistemas sociales indígenas y concibió una nueva estructura híbrida que no está bien integrada. La

identidad latinoamericana tiene que reconstruirse recuperando la integralidad cultural perdida. Mauricio Langón (1989) argumenta que la misma pregunta de la identidad presupone una desestructuración, una inhabilidad para que nos autodefinamos; a pesar de la desestructuración causada por los poderes coloniales, existe una “identidad profunda” latinoamericana que puede ser concebida como un proceso de identificación. Lo que debe encontrarse no es tanto un contenido, sino modos de identificación que muestren la presencia de un centro energético propio<sup>39</sup>.

Jorge Gissi (1982) parte de la idea de que América Latina debe construir su identidad, ya que ésta no se ve a sí misma con sus propios ojos, no puede asumirse como un continente mestizo y mulato; por el contrario, tiene vergüenza de serlo. Las clases dominantes viven enajenadas, denegando lo que son e introyectando modos extranjeros. No obstante, en la segunda mitad del siglo XX, América Latina comienza a reconocer lo mejor de sí en el arte indígena, la música afro, en su pintura y literatura con base étnica. “Volver a lo propio es la única forma de construir identidad” (GISSI, 1982, p. 140-171).

¿En qué discurso(s) identitario(s) la Lira Popular y la Literatura de Cordel se adscriben? Sería necesario evaluar el corpus para tener una idea. Sin embargo, de una forma generalizada, Lira Popular y Literatura de Cordel presentan características de prácticamente todas las líneas identitarias detalladas por Larraín; algunas con mayor o menor grado de identificación.

Son posturas que enmarcan un lugar de habla y al mismo tiempo un distanciamiento de discursos dichos 'universales', como lo que tiene en mente quien plantea un canon literario. A grandes rasgos, proponer un canon es mostrar un camino desde donde se quiere construir un concepto de identidad para un grupo social, ya sea por medio de la educación, ya sea con predicación religiosa o cualquier otra formación que se tenga en cuenta y que tenga que ver con la “identidad ideal” para toda la gente.

Generalmente, en los proyectos de “identidad ideal” no se toman en cuenta las formas literarias de base oral por razones que discutiremos a

<sup>39</sup> LANGÓN, Mauricio. *¿Qué tenemos que ver unos con otros?* En: Nueva Sociedad. N° 99, 1989, p. 146.

continuación, donde avanzaremos en las relaciones del canon literario y la literatura de base oral en Latinoamérica.

#### 4. CANON Y ORALIDAD EN AMÉRICA LATINA

Como no podría ser diferente en América Latina, el canon es un hecho relacionado a antiguas y nuevas formas de dependencia de carácter político y cultural. Por un motivo natural vinculado a años de colonización, el canon que impera en la región siempre ha estado muy próximo al ideal eurocéntrico, que ignora otras manifestaciones locales, principalmente las vinculadas a la oralidad y a las comunidades llamadas 'minorías'.

Aunque el siglo XIX es un importante marco para la independencia de los nuevos países en el contexto americano, aun así, existe la marca profunda de la dependencia cultural que sólo empezará a modificarse —o al menos a encontrar otras formas de dependencia<sup>40</sup>— en la virada del siglo XIX al XX, con la aparición de escritores y grupos literarios que renovarán el escenario cultural de las excolonias.

Con la expansión de la enseñanza de forma gradual, crecerá la preocupación con las formas que servirán de modelo para la educación de las nuevas naciones, y entonces entrará la necesidad de enmarcar los ejemplos literarios a ser seguidos, excluyéndose todo lo que tenga que ver con la oralidad

<sup>40</sup> La dependencia cultural de las nuevas naciones aún era grande a mediados del siglo XIX. Como mencionado en el capítulo 4b, en 1846, el escritor argentino Esteban Echeverría se involucra en una polémica con el escritor español Antonio Alcalá Galiano (1846), que reivindicaba el derecho de España a tutelar una literatura americana. Echeverría reaccionó en favor de la autonomía literaria americana, no renegando el uso del idioma español ni despreciando la asociación a escritores españoles que modernizaban la cultura, como Larra y Espronceda. El nuevo modelo, sin embargo, era Francia. "La América, obligada por su situación a fraternizar con todos los pueblos, necesitando del auxilio de todos, simpatiza profundamente con la España progresista y desearía verla cuanto antes en estado de poder recibir de ella en el orden de las ideas, la influencia benefactora que ya recibe por el comercio y por el mutuo cambio de sus productos industriales". (Echeverría, Esteban. *Dogma Socialista*. En: *Obras completas de D. Esteban Echeverría*. Tomo cuarto. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1873, p. 52.

y otras formas de expresión no europeas como la indígena, la negra, la popular o la mestiza<sup>41</sup>.

Si bien hay momentos en que surgen figuras como las de los pueblos originarios en la literatura nacional, su aparición se da de forma débil como ocurre en algunos personajes que encarnan el mito del *bon sauvage* de Jean-Jacques Rousseau presente en el romanticismo/indianismo brasileño<sup>42</sup> (como en *O guarani*, *Iracema*, *Ubirajara*, entre otros títulos); o en el caso del indigenismo peruano, liderado por figuras como José Carlos Mariátegui, en que se celebra la organización indígena antes de la aparición del europeo, llegando a compararla a un comunismo agrario, pero quien escribe esas palabras con tono nostálgico aún es alguien con formación de base europea.

Por lo tanto, se va construyendo un modelo de canon literario distante de la realidad de la mayor parte de la población de la América Hispánica y de Brasil, que de a poco va adquiriendo alfabetización y que no tiene en cuenta la larga tradición oral mestiza de los pueblos originarios y de los africanos. A ese canon que no tiene nada que ver con las preferencias artísticas de la mayor parte de la población y que no considera las diferencias entre las distintas regiones latinoamericanas, el profesor argentino Saúl Sosnowski lo llama 'literatura de epígonos', definiéndola así:

Se plantean cortes temáticos transversales; se periodiza con la arbitrariedad de los números y las edades las generaciones literarias, y se fundan versiones parciales de la producción literaria que tienden a desconocer un factor central: que los relojes culturales de las diversas regiones y áreas latinoamericanas no están sincronizados, que éstos marchan con velocidades diferentes y que la producción literaria que se lee de esa marcha es la que corresponde a sus respectivos estadios de desarrollo. (SOSNOWSKI, 1987, p. 151) (el subrayado es nuestro)

Sosnowski criticará las selecciones de obras que se centran apenas en el criterio experimental y urbano de la literatura de la región, porque con ello se excluyen muchas regiones que no comulgan el mismo modelo, ya que:

<sup>41</sup> Se entiende 'mestizo', en el presente contexto, además de a la cuestión fenotípica, al ámbito de las mezclas culturales entre indígenas, afroamericanos y europeos.

<sup>42</sup> Como un personaje modelar en el pensamiento europeo de la Edad Moderna, que nació con el contacto con las poblaciones indígenas de América, pero que está lejos de ser y representar un lenguaje propio del indígena

En la medida en que toda selección presupone la capacidad de ese texto de representar un segmento que puede excederlo, concentrarse sistemáticamente en sólo algunas de las variantes de la literatura hispanoamericana —el embate experimental, por ejemplo— contribuye no sólo a una distorsión del amplio texto literario sino también del mundo del cual surgen esas páginas. (SOSNOWSKI, 1987, p. 151-152)

La discusión sobre la revisión del canon se da más fervorosamente a fines de siglo XX, trayendo consigo aspectos particulares como el reconocimiento de la contribución de la estructura colonial y la reivindicación de lo propio como específico, dentro del debate sobre las literaturas nacionales y la necesidad de estudiar la literatura y la cultura de las comunidades minoritarias.

El punto más importante en el citado periodo revisionista tal vez sea el de percibir que el texto literario no es una cosa aislada en el mundo, ya que está en permanente contacto con otros discursos y formas culturales, y con ello el universo de los géneros y del análisis literario se expande.

La entrada de la cultura en el campo de los estudios literarios toca de forma decisiva el canon latinoamericano, porque con eso se permite que textos que hasta entonces eran vistos como géneros ajenos a la Literatura pudieran ser analizados por un sesgo literario y que su importancia sea considerada dentro del medio.

La profesora Genara Pulido (2009) divide los estudios sobre el canon en tres grupos: descanonizadores, canonizadores y estudios sobre canon actual. El primero se dedica a (o más bien pretende) “desmitificar obras concretas o bien la institución literaria misma”; la segunda se centra en estudiar manifestaciones olvidadas como las literaturas locales, indígenas, negras y femenina; mientras la tercera es básicamente de investigación de las actualidades, teniendo en cuenta que todo canon sería una forma de imposición social inventada por un “grupo dominante y por intereses ideológicos concretos, la responsabilidad del estudio de la literatura aumenta de forma considerable” (PULIDO, 2009, p. 102).

Así, la diversidad de estudios sobre el tema muestra que discutir la ‘literatura sagrada’ es necesario, porque, como ya se ha dicho, un largo periodo de dependencia colonial hizo que América Latina hubiera aplicado un modelo supuestamente universal (europeo), despreciando la tradición oral proveniente de los pueblos originarios y de los africanos. La cuestión es que ese modelo

estaba apartado, incluso de la mayor parte de la población ibérica inmigrante que era analfabeta.

Según el semiólogo argentino Walter Mignolo (1991), en América Latina el canon oficial se forma con base en la lengua y los valores de las culturas colonizadoras, ignorando la expresión de otros grupos, lo que se puede notar en las publicaciones de historia de la literatura de la región.

El autor argentino divide el debate sobre la formación del canon en tres niveles: nivel vocacional, en que el canon literario debería ser visto en el ámbito académico, preguntando qué debería enseñarse y porqué; nivel epistémico, la formación del canon debería analizarse en los programas de investigación como un acontecimiento que debe ser descrito y explicado, cómo se formarían y se transformarían los cánones; y nivel de las fronteras culturales, un canon debería considerarse en la relación con la comunidad y no desde el punto de vista de la jerarquía de lectura fundamental, ni mucho menos dentro de un modelo evolutivo de “ejemplo canónico” para los jóvenes escritores (MIGNOLO, 1991, pp. 145-146).

Walter Mignolo afirma, también, que la Literatura debería entenderse como práctica discursiva regional, dejando la discusión sobre formación y modificación del canon para un sistema dentro de un subsistema. Lo que se trae a colación en la discusión sobre canon y otras formas literarias que no están presentes en ese ‘panteón literario’ nos lleva a cuestionarnos sobre la definición de Literatura y, por ende, de canon.

La creación del canon de las colonias era independiente de la relación con lo que se considera la expresión literaria más amplia de la población, en su gran mayoría sin instrucción. Aun así, para tener la idea de que existe una esencia cultural, se elige un ejemplo a mantenerse y venerarlo, o como lo plantea Walter Mignolo, “las esencias culturales no son ‘representadas’ por el canon sino ‘creadas’ y mantenidas por él” (MIGNOLO, 1995, p. 14-15). Esta creación y manutención de formas literarias elegidas a dedo, tiene como resultado un “corpus heterogéneo de poéticas discursivas y de artefactos culturales” (MIGNOLO, 1994-1995, p. 24).

Para el semiólogo argentino, la apertura del campo de estudios del canon al corpus tuvo como consecuencias:

- Diversidad de prácticas discursivas involucradas en el corpus, estudiadas no sólo por especialistas en literatura, sino también por antropólogos, historiadores y sociolingüistas;
- Diversidad lingüística de América Latina, lo que lleva al crecimiento del interés por estudios comparativos;
- Movilidad social produjo zonas fronterizas y medios híbridos entre países de culturas de lenguas diferentes.

Una salida para el problema que se plantea con la literatura canónica sería una lectura literaria basada en el corpus, como lo explica Mignolo a continuación:

Mientras el canon pareciera implicar una relación de tipo sustancial entre prácticas y paradigmas culturales, el corpus necesitaría sólo de una manejable delimitación espacial y temporal. Mientras el canon implica cuestiones de identidad (¿qué es lo latinoamericano?), el corpus necesita de parámetros locativos (¿dónde y cuándo se relacionaron las prácticas discursivas en cuestión?). No obstante, la posibilidad de pensar en cánones paralelos, coexistentes y mutuamente alternativos incluye una movilidad del canon en el corpus que depende, en última instancia, de las identidades individuales y grupales y del poder ejercido por los sujetos del discurso y la institución que los apoya y los promueve en el espacio social (MIGNOLO, 1994-1995, p. 29).

Reflexionando específicamente sobre la relación del canon con la identidad, se hace más fácil entender el porqué de que la Lira Popular chilena y la Literatura de Cordel brasileña no hayan avanzado a la condición de literatura culta de sus respectivas regiones, ya que en el periodo en que los dos formatos surgen y tienen su aparición más importante (fines del siglo XIX, inicio del XX), aún impera en las excolonias latinoamericanas el pensamiento Sarmentino de “civilización y barbarie”<sup>43</sup>, en el que un formato literario criollo/mestizo no podría ser la base de la expresión de matriz nacional. Sin embargo, queda la pregunta: ¿cómo la literatura gauchesca alcanza un estatus literario a punto de que la obra

<sup>43</sup> Principalmente en el ámbito gubernamental, tomando en cuenta que los países del Cono Sur incentivaron la inmigración masiva de europeos de piel más clara, como italianos, alemanes y polacos, para emblanquecer a la población de la región. Algunos gobernantes, como el argentino Domingo Faustino Sarmiento, preferían también el exterminio de indígenas y gauchos.

de José Hernández *Martín Fierro* se haya vuelto la base de la identidad de una extensa región (Argentina, Uruguay y Sur de Brasil)?

Tanto la Lira Popular como la Literatura de Cordel alcanzan expansión y reconocimiento de sus discursos, de forma general, no por vía del medio culto literario, sino a través del cancionero popular<sup>44</sup>. *Martín Fierro* es, incluso, motivo de debate nacional en Argentina donde figuras importantes como Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato se posicionan públicamente sobre el personaje principal y lo que él representa para la nación argentina<sup>45</sup>.

En el caso de hablar de canon, no se puede olvidar una mención al estadounidense Harold Bloom y *El canon occidental* (1994), texto que provoca una ola de discusión sobre este tema a fines del siglo XX. Aunque no se esté a favor de la definición de un canon en el formato en que el autor lo propone, la obra de Bloom trae una oportunidad de rever temas que tienen que ver con la literatura y la cultura latinoamericanas. Y él lo hace pensando en un ámbito histórico, porque para Bloom la fijación de un canon se hace no por méritos literarios, sino por cuestiones históricas en las que la política cultural y la ideología política desempeñan una función determinante.

La noción de “literatura culta” es importante para Harold Bloom y ocupa un papel central en su lectura, lo que obviamente es una noción heredada de la colonia, que no tiene en cuenta literaturas de tradición oral, cultura popular ni manifestaciones literarias escritas no consideradas cultas.

Tal vez para países o comunidades que tengan educación formal y estabilidad social por un periodo más largo y que permitan que exista un amplio público lector, sea posible pensar en un canon vinculado a la literatura culta como una cuestión pacífica, pero en América Latina aceptar esta relación es algo bastante controversial, conforme algunos de los puntos que trae a continuación la profesora Susana Zanetti:

Justamente uno de los problemas del canon latinoamericano es que más bien se afianza débilmente, dado el carácter errático de las lecturas y relecturas, la carencia de interpretaciones críticas reiteradas,

<sup>44</sup> Ver estudios de Violeta Parra en compilación de décimas de autores de Lira Popular en Chile y sociedad de autores de Cordel con figuras reconocidas de la música nordestina como Patativa do Assaré con Luiz Gonzaga.

<sup>45</sup> *Diálogos*. Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato. Org. Orlando Barone. Buenos Aires: Emecé Editores, 1976.



así como la ausencia de una suerte de Academia supranacional que se plante como voz autorizada, cuyos dictámenes pondrían a prueba las nuevas generaciones de lectores. Las discusiones suelen rebasar poco el nivel nacional, salvo en las polémicas muy acotadas a situaciones concretas y a ciertos autores. (ZANETTI, 1998, p. 92)

Estudiar el canon es una actividad necesaria, pero no se puede tener un conjunto de libros elegidos por imposición, sino como una posibilidad ofrecida por las culturas para que podamos estudiarlas y comprenderlas. Si nos atenemos un poco a la posibilidad de una academia supranacional, como a la que se refería la profesora Zanetti, tal vez pensando en algo parecido a la Real Academia Española, uno de los problemas de considerar una institución que se coloque como 'voz autorizada' para determinar qué es canon y qué no lo es provocará puntos de inflexión entre sus participantes. Cánones y contracánones utilizan la literatura para enmascarar intereses políticos y académicos<sup>46</sup> que se proyectan atrás del privilegio que gozan algunas manifestaciones culturales y sus formas de estudio, aunque no se aluda a la cultura y a los estudios sobre la cultura, la presencia de estos es obvia (PULIDO, 2009, p. 109).

Ante un canon que no armoniza con la realidad histórica de la región, importantes intelectuales se sublevaron contra su imposición: Roberto Fernández Retamar sale en busca de la autonomía cultural y de la peculiaridad literaria como consecuencia de una categoría histórica y de la literatura como una práctica ideológica correspondiente a la constitución de la cultura continental; Ángel Rama cuestiona la cultura letrada y define la "transculturación"<sup>47</sup> como elemento constitutivo de la narrativa latinoamericana, y en ello reinventa el concepto de canon. El autor uruguayo, en *La ciudad letrada*, habla de la imposición de la letra ante la voz; Martin Lienhard desarrolla la misma idea del literato uruguayo, agregando el análisis de la obra del autor peruano José María Arguedas, autor que se encontraba en los límites entre el mundo

<sup>46</sup> Agregaríamos aún los intereses económicos, ya que alguna editorial puede querer que algún autor suyo forme parte de alguna lista publicada por esa 'voz autorizada'.

<sup>47</sup> "Transculturación" es el proceso por el que una cultura adquiere en forma creativa componentes de otra. La teoría fue desarrollada por Ángel Rama a partir de la idea del antropólogo cubano Fernando Ortiz. Para Rama, en la teoría de Ortiz no se atendía suficientemente a los criterios literarios de selectividad y de invención que son propios de la "plasticidad cultural". Respecto a la selectividad, no sólo se aplica, de acuerdo con este crítico a la cultura extranjera, sino también a la propia. Según Rama, son cuatro operaciones en la transculturación existentes: pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones.

hispánico y el quechua. Si hay identidades coexistentes, como es el caso del que trata Arguedas<sup>48</sup>, también puede haber cánones coexistentes; y el concepto de coexistencia de identidades cuadraría en la definición de 'heterogeneidad'<sup>49</sup> cultural de Antonio Cornejo Polar y sus estudios de las literaturas indígenas son decisivos en este sentido.

Una vez más volvemos al cuestionamiento sobre el tratamiento dado a la Lira Popular y la Literatura de Cordel, ahora agregándole al debate la coexistencia de cánones: *Martín Fierro* es un caso especial que se inscribe en el subgénero Literatura Gauchesca —como el profesor Horacio Costa lo define a continuación—, pero que al mismo tiempo alcanza el estatus de canon tanto del citado subgénero como de la 'literatura culta' y tiene en su génesis el mestizaje, o como Cornejo Polar acentúa, la heterogeneidad presente que le hace obtener reconocimiento inclusive en el medio académico, de manera que la obra máxima de la literatura gauchesca es 'toro' en su 'rodeo' y 'torazo en rodeo ajeno':

Desde el "Facundo" y "El Matadero", la temática gauchesca fungió como un subgénero que aglutinaba las discusiones sobre la identidad nacional. Si muchas de las obras "gauchescas" se limitan a un fácil manejo de mecanismos retóricos y revelan un dudoso nivel de calidad literaria, fue sin duda a través de este subgénero que procedimientos importantes se fueron incorporando a la literatura argentina, como la parodia en el Fausto de Estanislao del Campo, o la utilización de fuentes orales en el Martín Fierro de José Hernández. En "Don Segundo Sombra", de Ricardo Güiraldes, la crítica reconoce la última obra de importancia en el ciclo. En ella, recursos contemporáneos en la composición se casan con el tema tradicional. (COSTA, 1994, p. 195)

En el caso específico de *Martín Fierro*, en el momento histórico en que se da el lanzamiento de su primera parte (1872) aún había un embate ideológico

<sup>48</sup> Autor peruano que vivió en los límites entre la cultura urbana y la indígena quechua. Por haber sido educado dentro de dos tradiciones culturales, la occidental y la indígena, añadiendo una delicada sensibilidad, le permitieron comprender y describir como ningún otro intelectual peruano la compleja realidad de los pueblos originarios, con los que se identificó de manera profunda.

<sup>49</sup> Antonio Cornejo Polar es responsable por la definición de heterogeneidad que está presente en "El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto sociocultural" (1977). El concepto de heterogeneidad se opone al que el pensador peruano llama de literatura homogénea que circularía entre personas de un mismo círculo social (escritores y lectores), y con ello se trataría de una sociedad que se habla a sí misma. Ya respecto a las literaturas heterogéneas se caracterizan por "la duplicidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y de conflicto" (Cornejo Polar, 1977, p. 77). Entre los ejemplos de literaturas heterogéneas estaría la literatura gauchesca.

entre unitarios y federalistas por el control político de la Argentina y quien ocupaba la presidencia de aquel país era justamente una de las figuras controversiales de la historia platina, llamado Domingo Faustino Sarmiento. Quizás por tratarse de un periodo conturbado una obra como la de Hernández, que rompe con patrones estéticos cultos, sea aceptada en los círculos de la crítica literaria más elevada, porque cuando se comienza a hablar de crisis de la crítica literaria se puede contemplar también la crisis del concepto de literatura, como el profesor literato Carlos Rincón nos muestra:

Visto desde una perspectiva general, lo decisivo del proceso en que se hallan inscritas nuestras letras, de su dinámica, no reside entonces en el surgimiento de una nueva novelística. Así tal novelística haya conseguido no solamente disolver la distancia épica, transformar su materia, sus métodos y, por esa vía, sus funciones, sino constituirse, dentro del proceso histórico social y literario, en el género dominante, de tal manera que los demás géneros se han visto tocados por exigencias de narratividad que les dan otro sentido y acento y los ligan de manera más íntima al presente. [...] El fenómeno es otro: la presión del proceso social en el continente ha llevado, a nivel ideológico, no sólo a hacer saltar los marcos, sino a ponerse en cuestión la realidad misma del espejismo de esa esencia sustancialista de la literatura vital para que ésta mantenga su estatus tradicional. (RINCÓN, 1978, p. 17)

Se observa que Rincón tiene algunas influencias de la estética de la recepción, teoría que gana una nueva relación entre autor, obra y lector. Puede ser que la literatura que se desarrolló a partir de ese nuevo contexto latinoamericano requiriera otra relación con el lector por ya no considerarse que el fenómeno literario se constituyera única y exclusivamente del lenguaje. Sin embargo, ¿cómo se da esa nueva relación para un público que es casi totalmente analfabeto, pensando en el público de literatura de expresión popular y oral?

A lo largo del siglo XIX lo que tradicionalmente se entendía como 'literario' estaba unido indisolublemente, conforme Ángel Rama, al concepto de formación, composición y definición de nación (RAMA, 1984, p. 180). En dicho contexto, el pueblo aparecía como un "ente pasivo al que había que educar, ignorando su capacidad creadora en pos de objetivos más generales", como en este caso la anhelada y en boga construcción del ideal de nación, en una aspiración por caracterizar el proceso de consolidación de los países latinoamericanos modernos (ORELLANA, 2006, p. 11). Como afirma la estudiosa

chilena Marcela Orellana Muermann en su prólogo de *Lira Popular: pueblo, ciudad y poesía (1860-1976)* (2006), la figura de ‘pueblo’ aparece como un grupo al cual se le deben configurar sus referencias históricas para guiarlo al progreso. El extracto del discurso que cita al escritor y político chileno del siglo XIX José Victorino Lastarria, enunciado por éste en la inauguración de la Sociedad Literaria de 1842<sup>50</sup> ejemplifica bien esta idea:

[...] escribid para el pueblo, ilustradlo, combatiendo sus vicios y fomentando sus virtudes, recordándoles sus hechos heroicos, acostumbRANDOLE a venerar su religión y sus instituciones [...]. (ORELLANA, 2006, p. 11)

Esta misma concepción de literatura como objeto a disposición del futuro de la nación será lo que se repetirá en las palabras de otro miembro del ‘núcleo letrado’ de la época, Alberto Blest Gana, novelista y diplomático chileno citado también por Orellana, que no sólo relacionará lo literario al proceso de construcción y progreso de la nación, sino también irá más allá y lo vinculará con un férreo discurso moral. Así, a la literatura se debe un respeto a la moral que “ningún escritor puede olvidar sin desvirtuar su misión y sin exponerse a la justa censura de la crítica y al desprecio de los que le lean” (ORELLANA, 2006, p. 12).

Siguiendo el raciocinio que plantea Orellana Muermann, queda ahora evidente comprender por qué un tipo de discurso tan anómalo como es la literatura de base oral no fue concebido ni aceptado dentro de los parámetros que en la época se consideraba tradicionalmente ‘literario’. Mientras en la literatura canónica de mediados del siglo XIX se encuentran discursos edificantes que hablan de las virtudes que se las deben considerar y los inmundos vicios que se deben combatir en pro del bienestar y del progreso de la patria, y/o que nos enseñan sobre los beneficios de una moral recta e incuestionable, la Lira Popular y la Literatura de Cordel emergen como un discurso plebeyo, producido igualmente por sectores plebeyos que hasta aquel momento no habían tenido acceso a la elitista esfera letrada propia de las

<sup>50</sup> Grupo con sede en la ciudad de Santiago de Chile de importantes personajes en el ámbito social, político y literario, que tenía como fin fomentar la originalidad de los creadores nacionales, reforzar la calidad social de la literatura y rechazar los modelos literarios extranjeros, como se destaca en el “Discurso de incorporación” disponible en la dirección: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0001081.pdf>.

grandes ciudades (RAMA, 1984, p. 180.). Por este motivo modelarán este tipo de discurso ya no en base a los magnos valores expresados por la cultura oficial, sino basados en sus particulares visiones de mundo; es decir, creencias, conflictos, intereses que poco o nada tenían que ver con los de la clase ilustrada. Como menciona Juan Uribe Echevarría, los autores de las hojas sueltas de verso “hacen el comentario de sucesos nacionales y otros desde el nivel del pueblo. Y lo representan con fidelidad, porque ellos mismos son pueblo” (URIBE ECHEVARRÍA, 1974, p. 16).

La Lira Popular y la Literatura de Cordel de fines del siglo XIX y principios del XX se expresan en un contexto histórico-cultural marcado por la paulatina legitimación de un discurso modernizador en el que se enfatiza el auge del rol del Estado, la reconfiguración de ciertos aspectos de la identidad nacional derivada de los problemas limítrofes (internos y externos) y la visión de la cuestión social. Según el profesor chileno Bernardo Subercaseaux (2011), a fines del siglo XIX se aprecia la ampliación, segmentación y diversificación del mercado de bienes culturales. Un circuito claramente diferenciado de cultura popular habría tenido en las hojas de versos su expresión literaria más destacada. Se trata de una manifestación que se difundía en plazas, calles y fondas y que funcionó como ‘soporte de identidad’ de miles de migrantes o trabajadores de origen rural, ya viviendo o en tránsito por las grandes ciudades que experimentaron un acelerado ritmo de crecimiento, lo que significó la insatisfacción de las expectativas de los recién llegados, puesto que presentaban numerosos problemas; como el aumento y la transformación de la planta urbana original, escasez de iluminación pública, de agua potable, la existencia de sitios de basura y de alcantarillado, que será uno de los temas de la literatura de expresión popular.

Según el antropólogo y crítico cultural García Canclini, “los proyectos modernos se apropian de los bienes históricos y las tradiciones populares”, y dichos bienes culturales intervienen en la constitución de nuevos grupos e identidades modernas (GARCÍA CANCLINI, 1995, p. 159). El conjunto de bienes históricos y prácticas tradicionales los legitima en cuanto nación o sociedad. Por ello, se entiende que la literatura popular oral y escrita “*não é composta de relíquias e vestígios*” (no se compone por reliquias y vestigios) del pasado, ya

que es palabra viva, que se transforma en la boca de los ‘cantores’ en bares, fiestas y otras celebraciones (SANTOS, 1995, p. 35). A pesar del avance tecnológico y las comunicaciones masivas, las transformaciones modernas no han logrado acabar con las culturas populares tradicionales; inclusive “muchos estudios revelan que en las últimas décadas las culturas tradicionales se han desarrollado transformándose” (GARCÍA CANCLINI, 1995, p. 215). La literatura popular se desarrolla en medio de las relaciones, interactúa con las tradiciones y teje relaciones con la vida urbana, el turismo, las opciones tecnológicas y culturales para que no permanezcan estables.

La literatura de expresión popular no se puede limitar exclusivamente al ámbito de lo literario; se trata, por el contrario, de una expresión híbrida y fronteriza, que se desplaza entre la música, la literatura, la cultura y la comunicación popular. Su destino era ser cantada o vociferada en público. Este carácter híbrido demuestra la existencia de una cultura popular compleja y multiforme, en la que confluyen

una conciencia tradicional y ritual que tiende a reproducir las pautas heredadas del mundo campesino, una conciencia crítica que cuestiona el orden social vigente y una conciencia de integración que resemantiza elementos de la cultura ilustrada hegemónica. (SUBERCASEAUX, 2011, p.197)

La literatura de base oral constituye así un corpus que obliga a pensar en lo popular como un sistema abierto y dialógico, relacionado con el proceso de modernización, la apropiación intercultural y la complejidad de lo urbano.

Finalmente, lo que se puede constatar es que nuevos conceptos que aparecen en el siglo XX hacen que la noción de canon tenga que extenderse a otras formas de representación cultural, porque el discurso dominante ya no da más cuenta de la diversidad (en sentido lato) de un continente mestizo. La ciudad letrada tiene que abrir sus puertas para lo diverso.

Ahora bien, nos cumple el deber de dudar de las categorizaciones comunes al área artística, incluso preguntarnos si las obras de los autores (o de alguno de ellos) que hemos elegido y tratado de analizar en el presente estudio no formarían ya parte del canon específico de cada región. ¿El hecho de

transcender las barreras entre poesía y música, como lo que ha ocurrido con algunas obras de Patativa do Assaré, o la reverencia del poeta Pablo Neruda a Abraham Jesús Brito ya no les garantizaría un lugar en los laureles de 'la gran literatura'?

O quizás, ¿a Patativa y Brito ya no les tocaría un lugar en un canon específico? ¿No habría espacios específicos para cada autor y público con sus 'sistemas' y sendos grupos no intercambiarían determinados estándares? En el próximo capítulo evaluaremos los tres sistemas literarios que subsisten dentro de una perspectiva de "literaturas heterogéneas", propuesta de Antonio Cornejo Polar.

#### **4a. Los tres sistemas literarios, según Cornejo Polar**

Antonio Cornejo Polar es un crítico contumaz de las teorías que están desasociadas al proceso histórico de la cultura en Latinoamérica. Junto con Ángel Rama, Antonio Cândido y Roberto Fernández Retamar, Cornejo Polar buscaba elaborar supuestos teóricos que estuvieran relacionados con la realidad latinoamericana, y con ello volverse menos dependiente del pensamiento eurocéntrico dominante.

Para formular una nueva teoría en el ámbito del análisis literario sería necesario que se hiciera una crítica abierta e interdisciplinaria, teniendo en cuenta que la realidad social de la región se distingue de Europa, ya que hay una "conflictividad implícita en una literatura producida por sociedades internamente heterogéneas", incluso por existir multinacionales dentro de los límites de cada país, "señaladas todavía por un proceso de conquista y una dominación colonial y neocolonial" (CORNEJO POLAR, 1977, p. 15).

Con una selecta compañía de intelectuales y circulación de ideas se hace propicia la posibilidad de que Cornejo Polar plantee la definición de "literaturas heterogéneas" en oposición a las "literaturas homogéneas", basada en la heterogeneidad social, lingüística, étnica y cultural acompañada de la diversidad de discursos que se produjo a partir del encuentro colonial.

En su ensayo *El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto sociocultural*, de 1977, Cornejo Polar comparte sus ideas acerca de la “literatura homogénea” que, según el crítico peruano, es una expresión literaria escrita y leída por autores y lectores de un mismo medio social; además de circular en un espacio mutuo y que puede tener un alto nivel de homogeneidad. Con ello, postula la coexistencia del concepto contrario, que se caracteriza por la diversidad de los procesos de producción culturales.

Caracteriza a las literaturas heterogéneas la duplicidad de los signos socioculturales de su proceso productivo; se trata en síntesis de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y de conflicto. (CORNEJO POLAR, 1982, p. 73)

El concepto de heterogeneidad se da desde la realidad andina, pero que a la larga se puede pensar en un contexto latinoamericano, porque todo el continente está marcado por las diferencias de las culturas indígenas, europeas y africanas, que se confrontan desde la conquista de América.

Dentro de esa heterogeneidad se encuentran los tres grandes sistemas literarios (el culto, el popular y el indígena), que tienen como peculiaridad dividir un mismo espacio literario y establecer imprevisibles relaciones de ámbito contradictorio.

Lo contradictorio siempre está en el horizonte de quienes quieran analizar la literatura del Nuevo Mundo, como es el caso de Cornejo Polar. Y una de las contradicciones que le molestaban al literato peruano era la de que no hubiera presencia indígena en la literatura de su país, idea que presenta en *Siete ensayos de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui.

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo, cuando los propios indios estén en grado de producirla. (MARIÁTEGUI, 1955, p. 252)

El problema de la veracidad sobre cómo los indigenistas escriben sobre el universo del indígena es un tema que les molesta a críticos como Cornejo



Polar, pero a la vez éste entiende que traer lo diverso a la literatura es llevar al mismo tiempo el conflicto de dos realidades que comparten un mismo espacio, pero no están apaciguadas:

El indigenismo de las naciones andinas, el negrismo centroamericano y caribeño, peor también de alguna manera, la literatura gauchesca del Río de la Plata, y la ligada al concepto de lo "real maravilloso" pueden entenderse como variables del fenómeno que preocupaba a José Carlos Mariátegui. En todos estos casos se trata de literaturas situadas en el conflictivo cruce de dos sociedades y dos culturas. (CORNEJO POLAR, 1978, p.101)

Antonio Cornejo Polar desarrolla la noción de sistema literario en el ensayo *Los sistemas literarios como categorías históricas*, donde plantea que no hay 'una sola literatura' en Latinoamérica sino un conjunto de sistemas literarios con individuos, tiempos y espacios distintos en que sistemas conservan entre sí relaciones discordantes. Más tarde va a afirmar que tampoco se puede decir 'literaturas nacionales', ni de ningún país, porque en realidad lo que existe es una variedad de literaturas con características a veces contradictorias dentro de un solo país. Dicha concepción surge de su análisis de que la expresión 'literatura peruana', era una idea equivocada, porque lo que se encuentra es una literatura hegemónica en lengua española, junto con otras formas literarias populares e indígenas. De ahí surge la interrogante de cómo cohabitan histórica y geográficamente innumerables sistemas literarios dentro del amplio territorio latinoamericano, bien como los sistemas internos de cada nación.

Hacer hincapié en un concepto de heterogeneidad nos hace poner en duda la noción de 'literatura nacional', puesto que cuando se crea y se difunde la idea de algo con un sello de 'nacional' se busca poner en evidencia la unidad en torno a una lengua y una cultura 'cohesivas', lo que requiere rechazar las tensiones existentes en el interior de una 'nación' que pasó por un proceso traumático de conquista y colonización.

Los primeros textos que fueron producidos con características heterogéneas son las crónicas de la llegada a América, porque en ellos están presentes la confrontación de dos universos dispares. Además, hay un escritor/emisor que busca describir lo que ve a un lector europeo que desconoce la realidad de ese territorio, así que el redactor del texto tiene que volverse una

suerte de traductor para su público al comparar elementos que se encuentran en esa tierra e intentar hacerlos inteligibles para quienes lo lean.

Con la aparición de las vanguardias y el nuevo indigenismo, surgen movimientos de renovación que propician la asunción de otros sujetos productores de cultura que provienen de la clase media como es el caso de César Vallejo y José Carlos Mariátegui que buscaban reflejar un lenguaje acorde con la realidad peruana.

Desde esta forma diferente de pensar el lenguaje artístico que trae lo coloquial a la forma escrita, se hace presente en las narraciones algo parecido con la oralidad, sobre todo el lenguaje de las clases populares e incluso el de lenguas indígenas, en un intento de ampliar el alcance de lo literario. No obstante, había tensiones que seguían presentes, ya que el público representado continuaba alejado de la literatura porque el analfabetismo nos les permitía acceder a la lectura; y quienes escribían estos textos de lenguaje más popular, eran escritores que no pertenecían a las clases sociales bajas.

Sin embargo, para Cornejo Polar, aunque los escritores no formaran parte de los estratos populares o indígenas de la población no implicaba la deslegitimación del proyecto de vanguardistas e indigenistas, incluso permiten evidenciar la compleja amalgama de relaciones entre voz y letra en una sociedad en la que la mayor parte de la gente es analfabeta y bilingüe. Ese primer intento hacía que se volviera más difícil callar a la voz indígena y a la de los demás grupos marginalizados.

Sobre el estudio de literaturas 'marginales', Cornejo Polar se muestra resignado respecto al descaso que muestra con las categorías literarias relegadas:

Sobre estas últimas [literaturas populares e indígenas] se ha ejercitado, espléndidamente en muchos casos, el oficio filológico, rescatando textos y proponiendo lecturas que en más de un momento fueron desciframientos casi heroicos, pero ¿en qué tiempo se instalan esos textos? Por lo pronto, se trata de un tiempo interferido y dañado por una conquista cuyos efectos no cesan, y de un proceso literario hilvanado por el azar de la supervivencia de algunos textos, de los que a veces apenas quedan huellas borrosas y trajinadas, o por las secretas leyes de una memoria colectiva todavía no, suficientemente conocida. (CORNEJO POLAR, 1989, p. 20)

La preocupación de Cornejo Polar tiene sentido una vez que las literaturas populares e indígenas no cuentan con medios para la transmisión de sus textos, y que tampoco pueden llegar más allá de los límites de sus comunidades de origen para obtener su debido reconocimiento, e incluso para tratar de temas que tratan tanto de su público específico (la gente más humilde e iletrada) como de un público diferente. Cuando un verso popular va más allá de los muros impuestos por cánones foráneos, existe la posibilidad de que una amplia audiencia se reconozca en su discurso —como en el caso de *Martín Fierro*— y se dé la catarsis. A continuación, veremos el contexto de la Literatura Gauchesca y su relación con el canon literario.

#### **4b. El caso de la Literatura Gauchesca**

La Literatura Gauchesca es un caso *sui generis* de un formato literario ‘menor’ que se convierte en el modelo basilar de expresión de una nación/región. Es un tipo de literatura que, de forma general, busca recrear el lenguaje de un personaje importante para la concepción de nación en el macrocosmo pampeano —el gaucho— y relatar su modo de vida teniendo como características transcendentales al propio gaucho y el transcurso de las acciones en espacios no urbanos y abiertos. Además, presenta descripciones de la vida rural, las costumbres, así como de personajes que habitan la pampa como ser, indios, mestizos, negros, gringos y otros.

Sin embargo, más allá de la representación de cómo se describe la literatura gauchesca, nos parece importante centrarnos en el análisis sobre ese formato de manifestación literaria en su condición de expresión heterogénea; el propio individuo gaucho ya tiene una subjetividad heterogénea en cuanto a su gesta en la pampa.

Observemos la ocupación del territorio austral de Sudamérica, en un área de más de mil kilómetros cuadrados, espacio con aire desolador para aquellos que querían crear ciudades y toda su estructura colonial, con trazado

perpendicular y teniendo como centro la Plaza de Armas, donde pudieran circular las autoridades locales y religiosas. Muchas de las primeras estructuras ciudadanas que se emplazan en esta región pasaron por dos fundaciones o más, como es el caso de Buenos Aires<sup>51</sup>, tomando en cuenta las dificultades que surgían de la ocupación del territorio más al Sur de Sudamérica como lo que ocurría respecto a la relación con los pueblos originarios, siendo un espacio hostil para los conquistadores/colonizadores.

Con las idas y venidas de la colonización peninsular, quedan en la inmensa región pampeana manadas de ganado salvaje y caballos cimarrones<sup>52</sup>. Alrededor del siglo XVII, surgen expediciones que iban detrás del cuero de los rebaños de vacunos, y con ello aparecen peones diestros en el manejo de las reses; de ahí se supone el surgimiento del personaje gaucho: una figura que nace en los límites entre lo español y lo indígena, aclimatado en un espacio hostil. Su estatuto limítrofe se demuestra en las alternancias entre una vida sedentaria en las estancias y una vida nómada sin paradero.

A fines del siglo XVIII y principios del XIX aparecen relatos sobre la aparición del gaucho como figura conocida, pero siempre lo que surgía se veía de una voz proveniente desde un lugar lejano, manteniendo distancia de las élites letradas.

Así que el primer texto que va a hablar de una forma más contundente y despectiva sobre la singularidad de ese personaje pampeano se encuentra en el ensayo<sup>53</sup> *Facundo (Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspectos físicos, costumbres y hábitos de la República Argentina, 1845)*, de Domingo Faustino Sarmiento, en el que se estigmatiza al gaucho como el principal culpable del atraso cultural que retarda el desarrollo de Argentina.

<sup>51</sup> La primera fundación se da en 1536 por Pedro de Mendoza (destruida en 1541), y la segunda en 1580 por Juan de Garay.

<sup>52</sup> Sobre políticas de ocupación de territorio y expansión ganadera, leer los artículos *Los hombres, la tierra y el ganado. una propuesta sobre la ocupación del espacio y la formación de los paisajes agrarios en el Uruguay*, en la dirección <http://cdn.fee.tche.br/jornadas/2/H4-10.pdf>; y *Crecimiento ganadero y ocupación de tierras públicas, causas de conflictividad en la frontera bonaerense*, en el sitio web [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1668-80902007000100008](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-80902007000100008).

<sup>53</sup> Conforme González Echevarría, la obra de Sarmiento es "un ensayo, una biografía, una autobiografía, una novela, una epopeya, una memoria, una confesión, un panfleto político, una diatriba, un tratado científico y una guía" (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2003, p. 2).

Es preciso ver a estos españoles, por el idioma únicamente y por las confusas nociones religiosas que conservan, para saber apreciar los caracteres indómitos y altivos que nacen de esta lucha del hombre aislado con la naturaleza salvaje, del racional con el bruto; es preciso ver a estas caras cerradas de barbas, estos semblantes graves y serios como los de los árabes que les inspira la vista del hombre sedentario de las ciudades, que puede haber leído muchos libros, pero que no sabe aterrar a un toro bravío y darle muerte, que no sabrá proveerse del caballo a campo abierto, a pie y sin auxilio de nadie, que nunca ha parado a un tigre, recibéndolo con un puñal en la mano y el poncho envuelto en la otra para metérselo en la boca mientras le traspasa el corazón y lo deja tendido a sus pies. Este hábito de triunfar en las resistencias, de mostrarse siempre superior a la naturaleza, de desafiarla y vencerla, desenvuelve prodigiosamente el sentimiento de la importancia individual y de la superioridad de los argentinos, de cualquier clase que sean, civilizados o ignorantes, tienen una alta conciencia de su valor como nación; todos los demás pueblos americanos les echan en cara esta vanidad, y se muestran ofendidos de su presunción y arrogancia. Creo que el cargo no es del todo infundado, y no me pesa de ello. - ¡Hay del pueblo que no tiene fe en sí mismo! ¡Para ese no se han hecho las grandes cosas! ¡Cuanto no habrá podido contribuir a la independencia de una parte de la América la arrogancia de estos gauchos argentinos que nadan han visto bajo el sol mejor que ellos, ni el hombre sabio, ni el poderoso! ¡El europeo es para ellos el último de todos, porque no resiste a un par de corcovos de caballo! Si el origen de esta vanidad nacional en las clases inferiores es mezquino, no son por eso menos nobles las consecuencias, como no es menos pura el agua de un río, porque nazca de vertientes cenagosas e infectas...añádase que desde la infancia están habituados a matar las reses, y que este acto de crueldad necesaria los familiariza con el derramamiento de sangre, y endurece su corazón contra los gemidos de las víctimas. (SARMIENTO, 2018, pp. 62-63)

Sarmiento identifica al gaucho como agente de la violencia política que impedía la constitución de un gobierno democrático en Argentina. No obstante, desde ese punto de vista se aprecia la ambivalencia de Sarmiento hacia la figura del gaucho: por un lado, lo relaciona con el salvajismo inculto, especificándolo en la figura mítica del caudillo Facundo Quiroga; ya desde otra mirada, simboliza el poder inmenso y poético del territorio argentino. Al mismo tiempo que es una crítica al gaucho y todo su entorno<sup>54</sup>, se le hace una especie de oda al describir formas de actuación de ese elemento que brota de la pampa, como cuando define los cuatro tipos de gauchos existentes: el gaucho cantor, el gaucho baqueano, el gaucho malo y el gaucho rastreador.

<sup>54</sup> La crítica de Sarmiento a los gauchos, en verdad, se hace al gobierno del 'Restaurador' Juan Manuel de Rosas (primer mandato de 1829 a 1832, segundo mandato de 1835 a 1852), político aliado a los caudillos que preferían una administración descentralizada o 'federalista'; mientras que Sarmiento apoyaba una administración centralizada o 'unitaria', con tendencias europeizantes.

La primera representación del gaucho en la que se verá como el intérprete de una larga progenie literaria, en una visión más airosa y mitificada, la brinda el diplomático y poeta argentino Hilario Ascasubi en la primera edición de su libro *Santos Vega o Los Mellizos de la Flor* (1850):

El gaucho es el habitante de los campos argentinos; es sumamente experto en el manejo del caballo y en todos los ejercicios del pastoreo. Por lo regular es pobre, pero libre e independiente a causa de su misma pobreza y de sus pocas necesidades; es hospitalario en su rancho, lleno de inteligencia y de astucia, ágil de cuerpo, corto de palabras, enérgico y prudente en sus acciones, muy cauto para comunicarse con los extraños, de un tinte poético y supersticioso en sus creencias y lenguaje, y extraordinariamente diestro para viajar solo por los inmensos desiertos del país, procurándose alimentos, caballos, y demás con sólo su lazo y las bolas. (ASCASUBI, 1872, p. 3)

*Santos Vega* es un intento de cuadro histórico de la vida rural. Limitado cronológicamente a los hechos del periodo inmediatamente anterior a la independencia (1770 a 1808); narra la historia del cantor legendario del Río de la Plata llamado justamente Santos Vega. El personaje principal cuenta la historia de los crímenes famosos del bandido Luis Salvador, en la provincia de Buenos Aires. La obra es una mezcla de esa leyenda local que Ascasubi asocia a otros acontecimientos anteriores, como los de las invasiones de indígenas pampas en la zona de frontera<sup>55</sup>.

Otra mirada sobre el gaucho que se profundizó y ganó contornos míticos se dio tras la publicación, en 1872, del poema *Martín Fierro* del escritor argentino José Hernández (1834-1886). En esta obra, Hernández le da al gaucho un matiz

<sup>55</sup> Específicamente en la historia argentina, el término “frontera” es polisémico, puesto que, por singularidad de su territorio, existen tres arquetipos de fronteras con sus particularidades que permiten su identificación: fronteras entre naciones, basada en límites jurídicos entre Estados nacionales; las fronteras interétnicas, relacionadas con Estados coloniales o nacionales y sociedades originarias del continente, y las fronteras agropecuarias, entendidas como procesos de colonización o valorización de determinadas áreas potencialmente utilizables para el desarrollo de actividades ganaderas, agrícolas o silvícolas. Aun así, sus demarcaciones y entendimientos con el paso del tiempo no son fijos, incluso porque este concepto es importante para vislumbrar la nación que se quiere crear. El tema es tan importante en el siglo XIX que se les consideraba a los indígenas como no susceptibles de ser considerados argentinos en la nueva República, así que pasan a la condición de extranjeros en el modelo de país que se busca construir. Mientras tanto, las políticas gubernamentales incentivan la llegada de inmigrantes europeos para que se instalaran en los territorios conquistados. Para más datos, leer TRINCHERO, Héctor Hugo; CAMPOS MUÑOZ, Luis; VALVERDE, Sebastián. *Pueblos indígenas, estados nacionales y fronteras: tensiones y paradojas de los procesos de transición contemporáneos en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014.

distinto al que se difunde con la interpretación sarmentina, poniéndole tintes literarios y humanos que se oponen abiertamente a la definición prejuiciosa al habitante de la pampa.

*Martín Fierro* describe la personalidad independiente, heroica y sacrificada de los habitantes de la pampa, y los coloca como verdaderos representantes del ser argentino, lo que va en contra de los ideales políticos vigentes en la época de su publicación. Es una obra escrita en base a la oralidad de los gauchos, que alcanza a reverberar en la discusión sobre los temas importantes de la Argentina (quizás de todo el continente), desde el punto de vista del habitante del campo; y que nos hace pensar sobre la imposibilidad de que la Lira Popular y la Literatura de Cordel tenga acceso a las grandes discusiones de sus naciones y hacer que se escuche la visión de lo popular en los debates.

Mi gloria es vivir tan libre  
Como el pájaro del cielo:  
No hago nido en este suelo  
Ande hay tanto que sufrir,  
Y naides me ha de seguir  
Cuando yo remuento el vuelo.  
(HÉRNANDEZ, 1894, p. 4)

Véase, por ejemplo, que tanto Lira Popular como Literatura de Cordel ya se han ocupado de temas densos para sus regiones<sup>56</sup>, pero no se encuentran figuras representativas similares a la del escritor argentino Leopoldo Lugones, sea en Brasil o sea en Chile, que se pronuncien sobre la importancia de las formas populares de expresión en la contribución para el debate de temas significativos. Lugones, en su obra *El payador* (1916) calificó el poema *Martín Fierro* como "el libro nacional de los argentinos" y reconoció en el gaucho su calidad de legítimo representante del país, símbolo de la argentinidad.

Así que la Literatura Gauchesca, género básicamente poético, pasa de una condición de expresión censurada, relegada al dominio de 'simple' folclore

<sup>56</sup> En el periodo de la Guerra del Pacífico, muchos poetas populares chilenos, como Rosa Araneda, hicieron versos sobre el embate entre Bolivia, Chile y Perú. En el caso brasileño, los *folhetos* sobre Antonio Conselheiro y la Guerra de Canudos; pero el más impactante fue la repercusión del suicidio del presidente Getulio Vargas, que fue retratado en cordel, y en pocas horas miles de ediciones se habían vendido.

particular, a base de un canto identitario nacional/regional. Desde la asunción del *Martín Fierro* como la principal obra argentina, tanto obras escritas anteriormente, como *Santos Vega* o *Los Mellizos de la Flor*, de Hilario Ascasubi, y *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta obra* de Estanislao del Campo; como posteriormente, como *Los tres gauchos orientales*, de Antonio Lussich, y *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, van a gozar de reconocimiento literario hasta entonces inusual entre académicos y círculos literarios, gracias a las idealizaciones y mitificaciones que explotan el prototipo moldeado por el escritor José Hernández.

Ya se ha dicho que Lira Popular y Literatura de Cordel sólo obtienen un poco de profusión e importancia en la discusión sobre las temáticas más importantes para sus regiones cuando se asocian al cancionero popular, como es el caso de los músicos Violeta Parra y Luiz Gonzaga.

Violeta Parra (1917-1967), después de haber producido sus primeros discos y obtener reconocimiento público por algunas de sus canciones, a mediados de los años 50 se dedica a investigar la poesía popular chilena, de donde surge la recopilación de tradiciones musicales en diversos barrios de Santiago y por todo el país<sup>57</sup>. En dicha ocasión conoce a muchos poetas chilenos importantes, incluso a Pablo Neruda. Su hermano mayor Nicanor<sup>58</sup> la estimuló a mostrarse con una personalidad propia, defendiendo la auténtica música chilena en respuesta a los estereotipos presentes en ese momento. Así que su repertorio, que se basaba en boleros, cantos españoles, corridos mexicanos y valeses peruanos, se convierte en una oda a las canciones más tradicionales del campo chileno, con las que presenta los valores de la identidad nacional como ningún otro artista lo había hecho antes y que seguirá con los artistas de la *Nueva Canción Chilena*. De esa recopilación de Violeta Parra de poetas populares chilenos proviene el tipo de verso que es la base de la Lira Popular, la décima espinela.

<sup>57</sup> Ver "Violeta Parra, 100 años", Cuaderno Pedagógico, disponible en: <<<http://www.violetaparra100.cl/cuaderno-pedagogico-violeta-parra/>>>.

<sup>58</sup> Nicanor Parra (1914-2018) fue un poeta, matemático y físico chileno, considerado el creador de la antipoesía. Su poesía utilizaba recursos del absurdo, el humor, el arte callejero y la cultura popular, caracterizándose por democratizar la poesía para acercarla a lectores de distinto nivel sociocultural.



Respecto a Luiz Gonzaga (1912-1989), él toma prestados los versos de *A triste partida*, obra de Patativa do Assaré que elegimos en nuestra selección de versos a analizar, y le da un sentido más amplio al sufrimiento nordestino, contando las amarguras de la angustia causada por la sequía en la región Nordeste de Brasil.

Luiz Gonzaga no sólo interpretó el universo cultural nordestino, sino que también asumió el lenguaje estigmatizado del ambiente típico de la región, dándole a un estereotipo construido desde las grandes ciudades (São Paulo y Río de Janeiro) una resignificación como si fuera un emblema, un blasón identitario, que enorgullece al nordestino y su forma de hablar como defensa y resistencia de la cultura regional.

Es importante decir que la canción *A triste partida* surge por primera vez en el álbum de mismo nombre en 1964, periodo de supremacía de los géneros Bossa Nova y Jovem Guarda, cuando las emisoras de radio de las grandes ciudades brasileñas ya no tocaban sus canciones, y aun así el músico de Pernambuco obtiene éxito con su lamento nordestino.

Volviendo a la Literatura Gauchesca y su figura principal, nos gustaría retomar un punto que hemos apenas comentado anteriormente, que son las palabras del escritor argentino Esteban Echeverría (1805-1851) en respuesta al artículo *Consideraciones sobre la situación y el porvenir de la literatura hispanoamericana* del literato español Antonio Alcalá Galiano. Alcalá Galiano afirma que la literatura de las excolonias “se halla todavía en mantillas” y que los hispanoamericanos renegaron sus antecedentes y olvidaron “su nacionalidad de raza”; que a lo mejor se les aconsejaría volver a la tradición colonial española, a fin de que su literatura obtenga “un alto grado de esplendor”.

De hecho, la dependencia cultural de las nuevas naciones todavía era grande a mediados del siglo XIX. En su respuesta, Echeverría se muestra a favor de la autonomía literaria americana, pero no renegando el uso del idioma castellano ni tampoco relegando la asociación a escritores españoles que renovaban la cultura, como Larra y Espronceda. Sobre la falta de escritores en Hispanoamérica, Echeverría explica:

Sabría también, que en América no hay, ni puede haber por ahora literatos de profesión, porque todos los hombres capaces, a causa del estado de revolución en que se encuentran, absorbidos por

la acción o por las necesidades materiales de una existencia precaria, no pueden consagrarse a la meditación y recogimiento que exige la creación literaria, ni hallan muchas veces medios para publicar sus obras. (ECHEVERRÍA, 1873, p. 54)

El nuevo modelo, sin embargo, para la construcción de una literatura nacional y regional era Francia:

Habría visto, además, que una faz de ese movimiento [movimiento de emancipación del clasicismo], es el completo divorcio de todo lo colonial, o lo que es lo mismo de todo lo español, y la fundación de creencias sobre el principio democrático de la revolución americana; trabajo lento, difícil, necesario para que pueda constituirse cada una de las nacionalidades americanas, trabajo preparatorio indispensable para que surja una literatura nacional americana, que no sea el reflejo de la española, ni de la francesa como la española. (ECHEVERRÍA, 1873, p. 54)

Esteban Echeverría, junto a otras figuras reconocidas en la Argentina como Domingo Faustino Sarmiento, Juan María Gutiérrez y Juan Bautista Alberdi, formó parte de la Generación del 37; movimiento intelectual de mediados del siglo XIX, que defendía el abandono de las tradiciones coloniales españolas y el establecimiento de una democracia que avalara los derechos de los ciudadanos.

Dichas ideas se difundían a través de sus obras literarias, influenciadas por el romanticismo inglés y francés, y tuvieron una decisiva importancia en el periodo conocido como la Organización Nacional de Argentina (1852 y 1880).

Tras el periodo de la independencia de la corona española, el país se vio involucrado en una serie de guerras civiles y dividido en estados provinciales autónomos. Pasada una de estas guerras civiles, los vencedores se inspiraron en la obra de la Generación del 37 para homologar la Constitución de 1853, que inició la Organización Nacional.

El propósito básico de la Generación de 37 era de transformación cultural totalizadora, centrada en la necesidad de construcción de una identidad nacional. Todas las obras de esa generación, en cualquier género, sobre cualquier tema, buscaban necesariamente ajustarse a las necesidades que se le atribuían a un país nuevo, con la tarea esencial de alcanzar un conocimiento adecuado de su propia realidad y de esa manera poder definir su identidad nacional.

De hecho, con el paso del tiempo, se alcanza una considerable producción escrita sobre y desde Argentina, hecha por autores que buscaban siempre estar al tanto de lo que se producía en las grandes metrópolis mundiales de la época: Francia e Inglaterra. Sin embargo, la literatura nacional argentina que se va a reconocer con un lenguaje y características propios en el país no es la que se muestra con los colores literarios que Echeverría y sus congéneres deseaban. El lenguaje oral gauchesco es el que primero se mostrará como la forma original de expresión argentina, enmarcado por las mezclas de una cultura heterogénea.

La definición de la literatura gauchesca como una forma literaria heterogénea proviene de la afirmación preocupada de José Carlos Mariátegui, a continuación, y del desarrollo de las ideas de Antonio Cornejo Polar:

El dualismo quechua-español del Perú, no resuelto aún, hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista. (MARIÁTEGUI, 1968, p. 186)

Desde la formulación de Mariátegui, Cornejo Polar cree que para analizar las literaturas latinoamericanas sería necesario ubicarlas a través de “las rupturas provenientes de la conquista”, como en los casos en que “el estrato nativo no fue liquidado por el impacto de la metrópoli”, puesto que ellas crean las condiciones para originar formas de expresión heterogéneas (CORNEJO POLAR, 1978, p. 8).

Las literaturas heterogéneas, según Cornejo Polar, tendrían como base la duplicidad o pluralidad de signos socioculturales de su proceso productivo: es como si fuera un mecanismo que tiene por los menos un punto que no se equipara con los fundamentos de los otros y crea, básicamente, una franja de ambigüedad y conflicto.

La historia literaria ‘global’ tiene como jerarquía privilegiar el concepto de nación y sus derivados. En verdad, la mayor parte de las veces, partir de un concepto literario desde la idea de ‘nación’ no es tener una base reflexiva, que asimismo no se somete a los movedizos vínculos entre nacionalidad y cultura, lo que garantizaría a la literatura nacional la constitución de un corpus autónomo y homogéneo y de una tradición más o menos indivisible y coherente por

antonomasia sería un espacio críticamente inteligible. Con ese argumento, las ideas de los dos peruanos rompen con el pensamiento perenne e imperante de literaturas nacionales homogéneas, con el supuesto de crear una 'unidad nacional' en donde había, más bien, 'heterogeneidad'.

Si bien desde la propuesta de inclusión de la literatura gauchesca en la categoría de expresión heterogénea de Cornejo Polar, en un ámbito general se la sigue analizando a partir de una perspectiva eurocéntrica de los conceptos literarios canónicos.

Un ejemplo bastante emblemático para el universo de las letras hispánicas es cuando el escritor español Miguel de Unamuno analiza *Martín Fierro*. Para Unamuno, el gaucho surge como protagonista de episodios de frontera semejantes a los de la Reconquista española, lo cual dio sustento a la exaltación de la obra de Hernández como poema heroico. La correspondencia entre las obras sigue con los indígenas de la pampa como los árabes hispanos, mientras la figura del gaucho correspondería a un *Cid Campeador*<sup>59</sup>; con ello, la principal obra del género gauchesco, desde esa mirada canónica, transitaría en la esfera de la tradición heroica hispana.

Con la afirmación de Miguel de Unamuno, ¿se podría inferir que, si se quiere que géneros literarios 'menores', como lo serían Lira Popular y Literatura de Cordel, logren obtener espacio en el panteón literario brasileño y chileno deberían acudir a los elementos de la tradición literaria de sus culturas?

O se estaría hablando de algo más amplio como soportes de obra y la relación de poeta/cantor, receptor y contexto; o, en definitiva, ¿de qué forma se presentan las obras de los poetas populares? En el próximo capítulo vamos a tratar del choque en la relación de las literaturas de base oral con el canon.

<sup>59</sup> Miguel de Unamuno escribe una crítica sobre el *Martín Fierro* en un artículo publicado en el diario 'La Nación', el 29 de noviembre de 1919.

#### 4c. Lira Popular, Literatura de Cordel y el canon

Para hablar sobre Lira Popular, Literatura de Cordel y otros modelos de literatura de base oral, hace falta aclarar que son formas que se basan en *performance*<sup>60</sup>, puesto que el poeta popular, más allá de redactar una obra escrita, antes que nada, piensa una relación de presentador, receptor(es) y contexto que se encuentran específicamente confrontados y son indiscutibles. Como lo elucida el medievalista suizo Paul Zumthor, en *performance* concuerdan dos ejes de comunicación social: uno que “une el locutor al autor” y otro por el que “se unen situación y tradición”, con lo que surge un “juego de aproximación y de llamada, de provocación del Otro” que provoca la “producción de un sentido” (ZUMTHOR, 1991, p. 33).

El soporte escrito de la literatura oral es un ítem más en el escenario de la poesía popular y nació como una fuente de ingreso económico de los poetas populares para poder mantenerse a sí mismos y a su arte. Sin embargo, el soporte no funciona sólo en el engranaje, puesto que para tener valor estético las hojas deben tener relación directa con los propósitos comunicativos que se desean para lograr su objetivo. Teniendo en cuenta que el público general de las formas poéticas populares aquí referidas es de pocas letras, el soporte funciona más como un recuerdo simbólico de *performance* del cantor/cantador. La literatura de base oral se convierte en un entramado complejo y abierto:

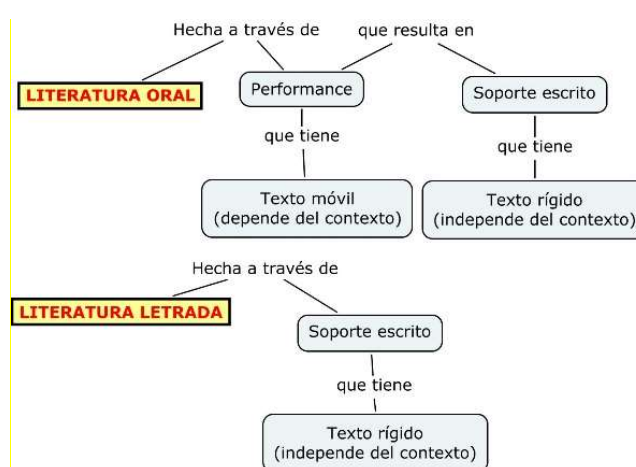
La estrategia pedagógica y didáctica de las civilizaciones de la oralidad es la de la *performance*; se basa en un arte teatral, dramático, y en la presencia de un público coactor y coautor del conocimiento. Y ese público, testigo ocular y auricular de la *performance* es el que va, posteriormente, a transmitir, a su vez, el conocimiento: crear innumerables testigos auriculares que van a repetirlo, divulgarlo y, si así lo hace, contribuir para que el conocimiento sea salvaguardado. La memoria y también el olvido del conocimiento dependen de todos esos coactores y coautores, son el resultado de una decisión —consciente o inconsciente— de toda la comunidad; ese hacer y rehacer, crear y recrear, inventar y reinventar constituyen la esencia y la *conditio sine qua non* de la existencia de una tradición oral.<sup>61</sup> (LEMAIRE, 2010, p. 20)

<sup>60</sup> Según Zumthor, se entiende como *performance* a “una acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora” (1991, p. 33)

<sup>61</sup> En el original: “A estratégia pedagógica e didática das civilizações da oralidade é a *performance*; baseia-se numa arte teatral, dramática, e na presença de um público coator e coautor do conhecimento. É esse público, testemunha ocular e auricular da *performance* que vai,

La literatura oral es el resultado de una interacción verbal que se hace posible a través de un contexto específico, que se materializa en texto y asume formas variadas para atender propósitos diferentes; accesibles por medio del soporte escrito, porque en él se registran físicamente las marcas de la interacción que instauran.

Respecto de la relación entre literatura de base oral y canon, para discutir el tema se hace necesario partir de los escenarios en que se construyen ‘literatura oral’ y ‘literatura letrada’, como en el esquema que planteamos a continuación:



Desde la reflexión de la estudiosa holandesa Ria Lamaire en *Tradições que se refazem* (2010) y Paul Zumthor sobre la performance en la poesía oral, se nos ha dado la oportunidad de determinar las estancias a las que recurren la literatura oral y la letrada para lograr su(s) ‘producto(s) final(es)’. Debido a la complejidad e imprevisibilidad de la performance que el poeta popular alcanza en un escenario frente a un público amplio, su texto final es móvil y distinto dependiendo de cada ocasión, audiencia y otras circunstancias más que lo circundan cuando se presenta<sup>62</sup>. Su soporte escrito resulta de un momento

*em seguida, transmitir, por sua vez, o conhecimento: criar inúmeras testemunhas auriculares que vão repeti-lo, divulgá-lo e, fazendo assim, contribuir para que o conhecimento seja salvaguardado. A memória e também o esquecimento do conhecimento dependem de todos esses coatores e coautores, são o resultado de uma decisão – consciente ou inconsciente – da comunidade toda; esse fazer e refazer, criar e recriar, inventar e reinventar constituem a essência e a conditio sine qua non da existência de uma tradição oral”.*

<sup>62</sup> Sobre la noción de texto móvil, Zumthor desarrolla el concepto de “*mouvance*” (“movilidad” en castellano; “*movência*” en portugués) en el que el autor rechaza la idea de un texto más rígido, planteando la maleabilidad de construcciones de sentido.

específico que no se cambia e independe del contexto en el que lo vaya a leer su público, aunque la audiencia del texto escrito sea prácticamente la misma de la plaza/escenario que lo ha visto en vivo.

La 'literatura letrada', si bien a veces parte de historias y hechos contados de boca en boca, tiene claramente un carácter estricto e independiente del contexto<sup>63</sup>. Tómese por ejemplo una frase como "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme..." y uno ya se da cuenta de que se está hablando de *Don Quijote de la Mancha*, y se nos viene a mente la imagen de las batallas de los molinos de vientos y otros escenarios más inmortalizados en la obra cervantina. Es una obra reconocida por público y crítica, que forma parte del "canon literario" e incluso provoca la memorización de partes del texto.

Ahora bien, el concepto de 'canon' (del término griego *kanon*) proviene de la idea de 'caña' o 'vara de medir', como una medida más de base antropométrica, como lo es el dedo, la palma de la mano, el pie o el codo, y más tarde su significado evoluciona a estándar o modelo a aplicar como norma.

En un contexto cristiano, en el siglo IV el término toma un sentido de lista de libros sagrados que la Iglesia homologa como si transmitiera la palabra de Dios, que por antonomasia habría representado la verdad y la ley que en la que se debe basar la fe y regir la conducta de la comunidad de creyentes. Las obras 'apócrifas' fueron rechazadas y el canon bíblico se volvió cerrado e inalterable.

En ese contexto, el canon se materializaba como una lista seleccionada de textos y/o individuos adoptados por una comunidad y que permiten la producción y reproducción de valores (dichos 'universales') y la imposición de criterios de medida, así que un canon divulga el discurso normativo y dominante en un contexto específico.

Y es aquí donde estriba la problemática relación entre canon y literatura oral: por tener un carácter móvil de inclusión y exclusión al sabor del momento en que se da la performance del poeta popular, se vuelve complicado a la literatura oral considerarlo un canon literario *stricto sensu*, puesto que la "vara de medida" canónica alcanza solo manifestaciones de texto cerrado, puesto que 'los valores universales' no son tan móviles.

<sup>63</sup> Hay histórico de obras que exigen la coparticipación del lector en la construcción narrativa de la trama, como en la obra "Rayuela", de Julio Cortázar, pero aun así en términos de escritura es un texto cerrado.

Conforme el *E-Dicionário de Termos Literários*<sup>64</sup>, un canon literario sería un cuerpo de obras y autores institucionalmente consideradas "grandes", "geniales", inmortales, evocando valores humanos fundamentales, dignos de estudiarse y transmitirse de generación en generación. Es una definición para tratar tanto de un canon nacional, donde se supone que el pueblo se reconoce en sus características específicas, como del canon universal, lo que nos conduce a una visión eurocéntrica de canon.

El establecimiento del canon literario se relaciona con la escolarización de la literatura moderna y la enseñanza obligatoria en las sociedades occidentales, con lo que la escuela pasó a funcionar como un factor definitivo de determinación y transmisión de cánones. Por lo tanto, a las manifestaciones literarias de texto abierto se les dificulta la posibilidad de formar parte del canon que se transmite con su carácter de texto cerrado.

No obstante, desde fines del siglo XX han surgido críticas sobre el concepto de canon en los estudios literarios, cuando incluso se va a cuestionar la propia definición de literatura. Desde dichas críticas se plantea la discusión de si la categoría literatura no se definiría a través de propiedades objetivas, referenciales o formales que distingan discursos literarios de otros no-literarios; así que el literario sería una clasificación de uso, describiendo todos los discursos que una comunidad de usuarios considera como tal en función de criterios sociales e históricos.

Un texto no nacería precisamente literario y menos aún canónico, tampoco tendría que mantenerse duraderamente literario, y aquí aparecerían discusiones sobre "reanonización" y "desanonización" de textos. Sobre la definición del texto literario, Terry Eagleton dice que

Todo puede ser literatura y todo lo que se ve como inalterable e incuestionablemente literario, Shakespeare, por ejemplo, puede dejar de ser literatura. (EAGLETON, 1998, p. 10)

Los Estudios Culturales, campo de estudio interdisciplinario, posibilitaron un examen de la literatura canónica sin dejar de lado sistemas de signos,

<sup>64</sup> FERREIRA DUARTE, J. Câne. En: CEIA, C. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponible en: <<<https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia>>>. Acceso el 03 feb. 2020.



géneros, tipos de texto o formas discursivas, garantizando que toda manifestación es 'digna' de ser investigada o enseñada.

En la senda de los Estudios Culturales, el crítico israelí Itamar Even-Zohar desarrolló la Teoría de los Polisistemas, que se basa en los conceptos de centro y periferia, respectivamente la literatura canónica, justificada por las clases sociales dominantes y la literatura marginal (popular, de masas, etc.). El acceso al canon, fuente de evolución del sistema, se hace por la migración o transferencia de textos y normas estéticas de la periferia hacia el centro.

La Teoría de los Polisistemas plantea la integración de elementos heterogéneos dentro del polisistema y su incorporación en una perspectiva dinámica, estimulada por las tensiones presentes entre distintos sedimentos, bien como los movimientos entre centros y periferias:

La heterogeneidad puede reconciliarse con la funcionalidad si asumimos que las unidades (elementos o funciones) que aparentemente son irreconciliables, más que correlacionarse las unas con las otras en tanto que unidades (elementos o funciones) individuales, constituyen sistemas de opciones concurrentes parcialmente alternativos. Estos sistemas no son iguales, sino que están jerarquizados en el seno del polisistema. Lo que constituye el estado sincrónico (dinámico) del sistema —ha sugerido Tynjanov— es la lucha permanente entre varios estratos. Lo que constituye el cambio en el eje diacrónico es la victoria de un estrato sobre otro. En este movimiento opuestamente centrífugo y centrípeto, los fenómenos son arrastrados del centro a la periferia, mientras, en sentido contrario, ciertos fenómenos pueden abrirse paso hasta el centro y ocuparlo. Un polisistema, no obstante, no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia, puesto que teóricamente se suponen varias de estas posiciones. Puede tener lugar un movimiento, por ejemplo, en el cual cierta unidad (elemento, función) se transfiera de la periferia de un sistema a la periferia del sistema adyacente dentro del mismo polisistema, y en ese caso podrá luego continuar moviéndose, o no, hacia el centro del segundo. (EVEN-ZOHAR, 2007/2011, p. 5-6)

Con los argumentos de Even-Zohar se subentiende que existen concomitantemente sistemas de elementos heterogéneos, algunos más centrales y otros periféricos; lectura contextual que se asemeja a las literaturas heterogéneas, planteada por Antonio Cornejo Polar, que tienen duplicidad de signos socioculturales, con zonas de ambigüedad y conflicto, puesto que dichos sistemas literarios tienen individuos, tiempos y espacios distintos.

En la teoría del israelí, los fenómenos son arrastrados desde el centro a la periferia, mientras ciertos fenómenos pueden abrirse hacia el centro e irrumpirlo. Sin embargo, en los sistemas literarios culto, popular e indígena

planteados por el crítico peruano existe la peculiaridad de que comparten un mismo espacio literario y establecen relaciones impensadas de nivel contradictorio. Polisistema y literaturas heterogéneas son pensamientos que comparten la idea de que la posición canónica en el ámbito literario es intercambiable.

A las literaturas de base oral les toca una posición periférica en torno al centro literario canónico, o incluso fuera del círculo literario si se hace la discusión sobre qué es literatura. Sin embargo, se puede partir del principio de que ambos formatos orales presentan configuraciones consagradas y junto a ellas está su propio canon.

Por tener su propio canon, y por deber respetarlo, Patativa do Assaré le decía al 'letrado' que cantara su poesía desde su lugar de origen, mientras al *sertanejo* le tocaría seguir con su 'canto iletrado' sobre su mundo. Es una posición estricta entre zonas que, en principio, no se intercambian información, pero que a veces se les escapa algo que demuestra la porosidad entre fronteras. José Hernández, escritor culto argentino, se sirve de la oralidad gaucha para escribir y eternizar *Martín Fierro*. Su éxito fue tan potente que su obra maestra entra rudimentariamente en la recopilación de los versos de 'payadores' que improvisan poemas repletos de proverbios y juicios, llegando a ser memorizada (como lo que le pasó a la obra de Cervantes) por un amplio público que se siente parte de la misma condición campesina.

Desde siempre fue porosa la frontera que parece separar poesía oral y poesía literaria-escrita [...] Podrían citarse fácilmente innumerables relatos, poemas y canciones compuestos por escrito [...] pero que pasaron a la tradición oral y en ella se perpetuaron a veces hasta el punto de perderse de vista su origen. (ZUMTHOR, 1985, p. 6)

Al polisistema y a las literaturas heterogéneas se les puede plantear la existencia de un canon de la literatura popular, con autores y obras consagradas en su círculo específico, en un mundo al revés. Incluso, se puede pensar en un canon específico que abarca a los personajes típicos regionales (el roto chileno, el *matuto* nordestino, etc.), tratados por diferentes autores, que le confieren al texto de la obra popular un tono identitario, puesto que son figuras que llevan consigo cargas históricas llenas de significado para los grupos sociales en los que se insertan.

Sin embargo, para que se dé la *conditio sine qua non* para la existencia de una tradición oral y su canon, se debe tener en cuenta una visión de mundo carnavalizada; es decir, textos que se caracterizan por ser excéntricos y por hablar de temas profanos, desde un punto de vista ‘periférico’, o que aborden críticamente temas cotidianos, a partir de una perspectiva diferente. Dicha perspectiva y su relación con la literatura, la discutiremos a continuación.

## 5. CARNAVALIZACIÓN Y LITERATURA ORAL

Mikhail Bakhtin<sup>65</sup>, al analizar la obra de François Rabelais, describe que la palabra poética es siempre plurivalente y plurideterminada y solamente se realiza al margen de la cultura oficial, en una lógica que el filósofo ruso bautiza “carnavalización”, que sería una manera de contraponerse al orden social y político. Cuando se refiere al lenguaje de la plaza pública en la obra de Rabelais, Bakhtin pondera que “Las plazas públicas a fines de la Edad Media y en el Renacimiento, constituían un mundo único e integral” (BAKHTIN, 2003, p. 139).

El trabajo del autor ruso sobre la carnavalización se basa en la Edad Media, periodo en que la Iglesia (como representación de institución social) desempeñaba gran autoridad sobre la población en general y, consecuentemente, representaba uno de los poderes de aquel tiempo. Tanto la Lira Popular como la Literatura de Cordel presentan formas literarias con características medievales, considerando que las dos formas de expresión cultural resultan del lenguaje poético proveniente de la Península Ibérica — aunque se discutan sus orígenes como es el caso del formato brasileño—. Además, se ponen en evidencia los sujetos subalternos, el texto se vuelve autorreflexivo, dividiéndose entre una actuación de lo serio y una práctica

<sup>65</sup> En el idioma español, la forma de escribirse el nombre del teórico ruso es Mijail Bajtín. Sin embargo, como en nuestras referencias bibliográficas usamos sus obras escritas en portugués, preferimos usar la grafía portuguesa Mikhail Bakhtin.

subversiva, porque el principio carnavalesco abole las jerarquías, nivela las clases y crea otra vida, libre de reglas y restricciones.

Como la Lira Popular y la Literatura de Cordel son formas de expresión *sui generis* dentro de sus contextos, puesto que se enmarcan y se originan de y para un público notoriamente con baja instrucción y escasos recursos financieros, creemos que la mejor manera de demostrar el lugar de enunciación de esos sujetos es a través de la noción *bakhtiniana* de carnavalización.

No obstante, es necesario decir que es bastante complejo usar el término "carnavalización" en el ámbito de conceptualización del contexto brasileño, ya que el evento carnaval está profundamente entrañado en la cultura nacional y su sentido es polifónico; de modo que muchos teóricos, como Roberto da Matta, lo usan como base para describir el sentido de lo identitario.

El antropólogo *carioca* describe el evento en *Carnavais, malandros e heróis* (1978), como una celebración colectiva que funciona como un modo de 'resistencia simbólica', por parte de la mayoría marginada de los brasileños, frente a las hegemonías internas de clase, raza y género. El carnaval sería el *locus* privilegiado del mundo al revés, porque todos los socialmente marginados irrumpen el centro simbólico de la urbe. La fiesta, al menos en el motivo central de su sistema alegórico, convierte un impulso profundamente democrático e igualitario, pero nadie osaría decir que algunos pocos días de carnaval derroquen concretamente los roles de clase y de sexo reafirmados durante todo el año.

De hecho, existe una dosis considerable de idealización en la descripción que Roberto da Matta hace del carnaval, dejando de presentar la extensión en que negros y blancos, ricos y pobres, hombres y mujeres, heterosexuales y homosexuales y demás grupos heterogéneos viven distintas experiencias de carnaval.

La definición de carnavalización propuesta por Mikhail Bakhtin consiste en la "segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa" (BAKHTIN, 2003, p. 14). De acuerdo con Bakhtin:

La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. De allí que un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia. (BAKHTIN, 2003, p. 50)

Si bien el carnaval no es un fenómeno literario, se desempeña como espectáculo litúrgico que fusiona acciones y gestos engendrando un lenguaje concreto-sensorial simbólico. De hecho, el lenguaje bien hecho, variado, unificado es el que expresa la forma 'sincrética de espectáculo' y se traslada a lo literario y justamente es la "transposición del carnaval al lenguaje de la literatura" lo que Bakhtin va a llamar "carnavalización literaria" (BAKHTIN, 2005, p. 179).

La visión carnavalesca de mundo trae una idea de inacabado, imperfecto y una manera de expresión ambivalente, por eso es dinámica y mutable. Las formas y los símbolos del lenguaje carnavalesco se caracterizan principalmente por la 'coherencia secuencial de las cosas al revés' y las diversas formas de parodias, degradaciones y actitudes burlescas. Como *locus* específico de la inversión de roles en el periodo carnavalesco, los marginados se apropian del centro simbólico donde lo que se enaltece es lo periférico, porque representa la libertad, el desborde de un 'mundo al revés' en el que se eliminan todas las reglas entre los hombres para reemplazarlas por una actitud carnavalesca especial: un contacto libre y familiar entre la gente.

Resulta que para formatos híbridos que se encuentran a mitad de camino entre lo literario y la *mass media*, como lo son Lira Popular y Literatura de Cordel, un espacio carnavalizado es una oportunidad única de correr el velo de los aspectos más recónditos de la vida cotidiana, de lo que quizás sea lo más espeluznante a mostrarse a menudo y de forma abierta y libre; justamente son formas de expresión que transitan la esfera artística del juego teatral y se ubican en el borde entre el arte y la vida. Al igual que el carnaval, la Lira Popular y la Literatura de Cordel no son formas artísticas de espectáculo teatral, sino una forma concreta (aunque provisoria) "de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval", ya que durante el carnaval es la propia vida que representa e interpreta (sin escenario,

sin palco, sin actores o espectadores; es decir, sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) “su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios” (BAKHTIN, 2003, p. 13).

Bakhtin llama la atención a que su concepto de carnavalización no se relaciona al carnaval de los ‘tiempos modernos’, sino a una cosmovisión milenaria y universalmente popular. Según el autor ruso, la cultura del carnaval abarca tres grandes categorías que contienen los festejos carnavalescos: las obras cómicas representadas en las plazas públicas, los insultos, los juramentos, las fiestas populares, entre otros. El rito del carnaval se constituye por la victoria de una forma de liberación momentánea de la verdad predominante y del estatuto social, político y económico vigente.

El carnaval, según Bakhtin, constituía al mismo tiempo un conjunto de manifestaciones de la cultura popular además del inicio de una visión global coherente y ordenada. Lo que unifica la diversidad de manifestaciones del carnaval y la dimensión cósmica es la risa, pero una risa colectiva contraria a la seriedad y la solemnidad represiva de los ritos oficiales y del poder real y de la iglesia. Hay tres grandes formas características de la risa del carnaval:

1) Espectáculos y rituales cómicos: las complejas procesiones del carnaval, que ocupaban las calles durante días, además de ritos, protocolos y representaciones constitutivos del tiempo del carnaval por toda Europa. La figura pública de carnaval que más sobresaltaba era la del loco, representante del espíritu carnavalesco, generalmente elegido rey cómico y, en esa condición, era quien recibía todo tipo de abusos grotescos. Lo que caracteriza estos rituales es su naturaleza no oficial, configurando, como dice Bakhtin, una segunda vida del pueblo, un doble de las prácticas eclesiásticas y estatales, en que todo el pueblo participaba en una comunión utópica de libertad y abundancia, de suspensión de todas las jerarquías y de disolución de los límites entre arte y mundo.

2) Composiciones verbales cómicas: en estrecha relación con el carnaval proliferaron a lo largo de la Edad Media una infinidad de textos paródicos, en latín o lengua vernácula, muchos producidos en monasterios y destinados a utilizarse en los ritos carnavalescos. Algunas obras reconocidas

tuvieron influencia de esta discursividad carnavalesca, como *Decamerón* y *El elogio de la locura*.

3) Varios tipos y géneros de lenguaje familiar y grosero de plaza pública. El carnaval instituye una nueva forma de comunicación, basada en el gesto y el vocabulario que proviene de la generalización social y la eliminación de formalidades y etiquetas. El uso corriente de profanidades y blasfemias, juramentos, imprecaciones, obscenidades y expresiones de insulto definen el lenguaje carnavalesco en su función ambivalente: a la vez humillante y libertador. Algunas obscenidades aún hoy conservan un sentido simultáneamente de insulto y elogio. También los golpes y otras formas de abusos físicos cómicos, como los que sufre Don Quijote, son características del comportamiento carnavalesco, representando al alto reduciendo al bajo, simbolizando la muerte que da vida y se renueva.

Las celebraciones oficiales de la vida cotidiana tenían como base la desigualdad social, mientras en el carnaval las relaciones simétricas entre la gente sostenían el contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados por barreras insuperables en el ámbito general. Al irrumpir las barreras de la vida oficial ordinaria, el carnaval triunfa en una especie de liberación temporal de la verdad dominante y de “la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (BAKHTIN, 2003, p. 15).

Es como si fuera un armisticio entre formas opuestas (quizás complementarias) de ver la vida. Cuando se permite la quiebra de jerarquías en las relaciones durante el periodo de carnaval, se produce una riqueza distinta de formas y símbolos comunes, llenos del lirismo que trae una renovación al lenguaje y relativiza la noción de verdad, que era una forma de demostrar la necesidad de cambio y transformación:

La cultura cómica medieval preparó las formas a través de las cuales se expresaría esta concepción histórica. Eran formas esencialmente relacionadas con el tiempo, los cambios y el porvenir. Derrocaban y transformaban el poder dirigente y la concepción oficial. Imponían el triunfo de las buenas épocas, de la abundancia universal y la justicia. De allí surgió la nueva conciencia histórica, que encontró su expresión más radical en la comicidad. (BAKHTIN, 2003, p. 93)

La Lira Popular y la Literatura de Cordel son una representación de resistencia cultural, signos que se conservan y se fusionan en base a la huella de los tiempos alegres de comunidades que, si bien ya no se encuentran más en las zonas rurales por haberse marginado en las periferias de las grandes ciudades, los cimientos de su expresión aún conservan el tiempo alegre del campo:

El denominador común que unifica los rasgos carnalescos de las diferentes fiestas es su relación esencial con el tiempo festivo. Dondequiera que se mantuvo el aspecto libre y popular de la fiesta, esta relación con el tiempo, y en consecuencia ciertos elementos de carácter carnalesco, sobrevivieron. (BAKHTIN, 2003, p. 197)

El carnaval es el momento en que se desborda la risa y se permite la 'segunda vida del pueblo' en un tiempo alegre. Específicamente para el caso de las formas de expresión literarias chilena y brasileña, dicha 'segunda vida del pueblo' se da en un soporte literario propio, donde las temáticas y el lenguaje son distintos de los que pasan por las editoriales de las formas canónicas. Es la segunda vida de la gente que tiene una vida diaria de trabajo, que tiene poca o ninguna instrucción formal y comparte con los poetas populares los orígenes campesinos (sus fiestas, celebraciones y musicalidad).

Ya sea en la Edad Media, ya sea en el contexto de los siglos XIX y XX, se evidencia el enfrentamiento entre formas cómicas versus formas canónicas. Las formas cómicas, representadas en la Edad Media por la risa, tenían una relación indiscutible con la libertad, además de mostrarse como respuesta a la censura de la cultura oficial y seria y de liberar al individuo del censor interior, del miedo "a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo anclado en el espíritu humano desde hace miles de años" (BAKHTIN, 2003, p. 89); así que la risa redime de todo lo que sojuzga, especialmente, el miedo limitador.

Un elemento simbólico para Bakhtin comúnmente usado en carnaval es la máscara, que encubre la identidad de cada uno y se destapa la alteridad que transgrede las convenciones sociales. El filósofo ruso asociaba el uso de la



máscara a la alegría de las alternancias y de las reencarnaciones, la alegre “relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo” (BAKHTIN, 2003, p. 42). Es un mecanismo que disimula la identidad y relativiza la verdad identitaria y permite la creación de otras posibilidades de *performance* (como representación en un contexto social) que no sea un sentido único.

Los mecanismos que son una suerte de máscara para la creación de posibilidades de *performance* en literaturas basadas en la oralidad como las de Brasil y Chile son formatos rústicos de pliegos/*folhetos*. Si no hay espacio para el quehacer de poetas populares en las editoriales, en sus formatos de publicaciones estándar, tampoco lo hay en los diarios que presentan las noticias con sus ‘verdades’; tendrían que crearse su propia máscara con la que se puedan vivir una experiencia acorde a su forma de contemplar la poesía y la vida, oponiéndose a las jerarquías e inmovilidades sociales. Así nacen el pliego en hojas de papel común y tamaño variable, de 26 x 38 cm o 35 x 56 cm, teniendo como características fundamentales un grabado popular en la parte superior, un título grande abajo y, en los dos tercios inferiores, entre cuatro y ocho composiciones; y el *folheto* escrito en hojas como pequeños libros colgados en bramantes o cordones, generalmente confeccionados en tamaños de 11x15cm o 11x17 cm y de papel de baja calidad, con portadas ilustradas con xilografías autorales o clichés (que servían simplemente para ocupar un espacio vacío en la hoja).

Como mecanismo catártico que libera al pueblo en los días festivos de carnaval de su vida rutinaria y del estancamiento social, la máscara permite el cambio de valores sociales; así que el pliego/*folheto* se convierte en el espacio noble de la expresión popular. Aquí quienes tienen la palabra son los que representan el lenguaje del pueblo. Es un lenguaje que parte de la identidad cotidiana y del accidental régimen jerárquico, con él se impone la libertad y se disminuyen las distancias entre la gente. Bakhtin lo ve como elemento obligatorio del carnaval

[...] el disfraz, o sea la renovación de las ropas y la personalidad social. [...] Los conceptos de la relatividad y evolución actuaron como detonadores contra las pretensiones de inmutabilidad e intemporalidad del régimen jerárquico medieval. (BAKHTIN, 2003, p. 78)

Así que con la máscara se deshace la jerarquía, desaparece la individualidad y la colectividad emerge, con lo que surge un miembro del gran cuerpo popular.

En este todo, el cuerpo individual cesa, hasta cierto punto, de ser él mismo: se puede, por así decirlo, cambiar mutuamente de cuerpo, renovarse (por medio de los disfraces y máscaras). Al mismo tiempo, el pueblo experimenta su unidad y su comunidad concretas, sensibles, materiales y corporales. (BAKHTIN, 2003, p. 229)

Fuera de la máscara o, mejor dicho, dentro de la norma de la literatura canónica, lo que se busca como regla común es una expresión de originalidad, puesto que así se podría definir la expresión de una autoría. Sin embargo, en prácticas 'enmascaradas' como lo son las literaturas de expresión oral brasileña y chilena no se busca la originalidad, o como lo define Pasta Júnior, cuando habla específicamente de la Literatura de Cordel, son experiencias '*desoriginantes*' que remiten a "prácticas colectivas profundamente enraizadas en la conciencia general de una comunidad"<sup>66</sup> (PASTA JR., 1999, P. 69). Más que nada, la rueda de la poesía popular gira porque tiene como mecanismo la tradición<sup>67</sup> que se renueva.

¿Y cómo se renuevan las historias y cuentos de cada poeta/autor popular basadas en la tradición? Su forma de creación se da a través de la variación y una nueva forma de poner en ecuación un conjunto de formas radicalmente colectivas, desde donde nacen su humor, su consistencia y resistente sabiduría, "solo perceptibles para quien está realmente fuera como planitud e inmovilismo"<sup>68</sup> (PASTA JR., 1999, P. 69).

<sup>66</sup> En el original: "*práticas coletivas profundamente enraizadas na consciência geral de uma comunidade*".

<sup>67</sup> Se entiende "tradición" como algo que se hereda y que forma parte de la identidad cultural y social de un grupo, pero a la vez algo cultivado que se renueva con el tiempo.

<sup>68</sup> En el original: "*só perceptíveis para quem está realmente fora como planitude e imobilismo*".

La conciencia de una colectividad también es marca de la congénere chilena, una conciencia que forma parte de un diálogo tanto con los destinatarios, como con los otros poetas y con los personajes de sus décimas; a diferencia de los formatos canónicos “es una poesía que no aspira el soliloquio, sino por el contrario, habita en el lenguaje vivo de una colectividad” (NÚÑEZ ROSAS, 2017, p. 100 y 101).

Es un dialogismo como un lugar de encuentro cultural en varios ámbitos que funciona como expresión de una suerte de “crítica social, de resistencia y creatividad”, que permite la construcción de la identidad local, “un *ethos* cultural con distintos resabios históricos que llega a configurar un espacio profundamente auténtico, profundamente humano” (NÚÑEZ ROSAS, 2017, pp. 101-102).

El profesor José Antonio Pasta Jr. (1999, p. 34) llama la atención para ese aspecto dialógico en la literatura de cordel como proveniente de la valoración de la experiencia en el mundo. Si bien presenta diversidad temática, la literatura de cordel posee innumerables significaciones coherentes, ocasionando lo que Ruth Terra (1978) denomina ‘texto único’.

Pasta Júnior afirma que la característica contraria a la necesidad de originalidad en la Literatura de Cordel se remite a prácticas colectivas enraizadas en la conciencia de la comunidad, así que es como si todo lo que se produce en Cordel funcionara como un ‘texto único’. No se puede entender el ‘texto único’ como un producto homogéneo, sino que es una estructura diversificada, a la vez conflictiva (quizás un constructo), que se enlaza en una red heterogénea con una unidad implícita a estos “textos-fragmentos en el nivel de la temática, la estructura narrativa, los valores y el universo simbólico”<sup>69</sup> (TERRA, 1983, p. 59). Dicha heterogeneidad en el texto único

opera con sus componentes oriundos de tradición y tiempos diversos: al mismo tiempo en que cada uno de esos componentes se entreteje en la creación del texto único [...] lleva la memoria de su temporalidad específica, todos están presentificados y activos porque forman parte de un mismo conjunto significacional que los reactualiza

<sup>69</sup> En el original: “*textos-fragmentos ao nível da temática, da estrutura narrativa, dos valores e do universo simbólico*”.

[...]. Lo que en los *folhetos* es señalado como anacronismo y, por lo tanto, como marca de una ruptura entre lo real vivido y lo imaginario es, en verdad, el modo, producido por el gran intertexto, de posibilitar una experiencia del mundo y de sí mismo que se coloca por encima del tiempo administrativo y es su crítica. Bajo la aparente “atemporalidad” de los enunciados se esconde el modo astucioso de superar la resistencia: la enunciación.<sup>70</sup> (PASTA JR., 1999, P. 74)

De a poco el espacio ‘carnavalizado’ gana cuerpo, siempre al borde de la literatura oficial. Como los modelos brasileño y chileno no tienen compromiso con normas y soportes tradicionales, disfrutaban la libertad de hablar de los temas preferidos de su público y al mismo tiempo hablan y hacen referencias con otras publicaciones populares que “dialogan, se entremezclan, se remiten unas a otras, siendo cómplices ideológicos de la crítica social emanada por la clase obrera” (NÚÑEZ ROSAS, 2017, pp. 110-111).

Dicha complicidad se da por medio de modelos narrativos, en arreglos ordenados diversos, no marcados con un recorte rígido y nítido como hay en la literatura tradicional, sino irrumpiendo y reverberando en un gran “trenzado intertextual, hecho de series continuas que se remiten explícita y recíprocamente unas a otras”<sup>71</sup> (PASTA JR., 1999, pp. 67-68).

Como espacio único para divulgar formatos orales literarios específicos de comunidades que no se sienten representadas por la literatura canónica, la Lira Popular y la Literatura de Cordel funcionan como “soporte de identidad” (TALA RUIZ, 2011, p. 131) para todos los grupos subalternos que no tienen cómo ni tampoco dónde expresarse. Estas expresiones ‘carnavalizadas’ van a resemantizarse y abrir espacio para otras formas y fórmulas artísticas (literarias, musicales, pictográficas, etc.), configurándose en espacios abiertos, como lo plantea el pensador chileno Bernardo Subercaseaux:

<sup>70</sup> En el original: “*opera com os seus componentes oriundos de tradição e tempos diversos: ao mesmo tempo em que cada um desses componentes se entetece na criação do texto único (...) carrega a memória de sua temporalidade específica, todos estão presentificados e ativos porque fazem parte de um mesmo conjunto significacional que os reatualiza (...). O que nos folhetos é anotado como anacronismo e, portanto, como marca de uma ruptura entre o real vivido e o imaginário é, na verdade, o modo, produzido pelo grande intertexto, de possibilitar uma experiência do mundo e de si próprio que se coloca acima do tempo administrativo e é sua crítica. Sob a aparente “intemporalidade” dos enunciados se esconde o modo astucioso de passar a resistência: a enunciação*”.

<sup>71</sup> En el original: “*trançado intertextual, feito de séries contínuas que se remetem explícita e reciprocamente umas às outras*”.

la lira popular chilena de fines del siglo XIX constituye, a nuestro juicio, un corpus que obliga a pensar lo popular en la cultura no como algo limitado al pasado rural, sino como un sistema abierto y dialógico; como algo que también tuvo que ver, y muy principalmente, con la modernidad, la apropiación intercultural y la complejidad de lo urbano. (SUBERCASEAUX, 2011, p. 459)

A la complejidad de la creación de las literaturas de base oral se les puede agregar contenidos originarios de la cultura oficial, puesto que se sustentan en fuentes diferentes, como las de base indígena o campesina. Son espacios cruzados de cultura hegemónica y popular que resultan 'una identidad popular' de una apropiación desigual del capital cultural, de una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva.

En definitiva, hablar de literatura de base oral es tratar de resistencia cultural, puesto que su lugar de enunciación siempre se relaciona con la otredad, ya que su espacio es reducido frente a los medios hegemónicos; una trama de tradiciones, expresiones y religiosidad, que se revela una forma flexible de operar como “válvula de escape”, de resistencia y de “memoria para decir lo que se prefiere callar y lo que no se quiere escuchar dentro de la escritura alfabética ligada históricamente a la genealogía dominante” (NÚÑEZ ROSAS, 2017, p. 6).

Finalmente, Bernardo Subercaseaux afirma que, a fines del siglo XIX, lo popular sufría una suerte de invisibilidad para el resto de la sociedad, y con ello la expresión cultural de base oral constituía no más que una manifestación de inexistencia de un ambiente plural de cultura, “un ámbito público que tuviese las características de lo nacional popular y que fuese un espacio de validación y legitimación para los más diversos componentes culturales” (SUBERCASEAUX, 2011, p. 457).

## 6. ANÁLISIS DEL CORPUS: ESTROFAS, RIMAS Y TEMÁTICAS:

Teniendo en cuenta que el discurso literario tiene un formato específico, con selección y combinación de palabras que se realizan no solo por su significación, sino también por otros criterios, como el sonoro; en el texto literario hay grados de tensión o ambigüedad, que a su vez son polisémicos.

Con lo que, como expresa la profesora Norma Goldstein, en *Versos, sons, ritmos* (2001), no hay recetas para analizar e interpretar textos, tampoco sería posible, “dado el carácter particular y específico de cada creación de arte”; es más, siguiendo con los preceptos de Goldstein, “el propio texto debe sugerirle a quien lo analiza las líneas de trabajo a seguir”<sup>72</sup> (GOLDSTEIN, 2001, p. 5).

Y es así como haremos el análisis de nuestro corpus, estudiando los textos según los elementos que se nos presentan en su contexto, pero a la vez usando algunas técnicas de análisis cuando sea necesario. Al final del análisis de los textos de cada autor, presentamos una sinopsis con los puntos más importantes para nuestro estudio, con la lectura de las obras de cada uno sobre lo identitario y los temas y personajes que surgen en su poesía.

### 6a. Literatura de Cordel

En esta sección, vamos a analizar los textos de los poetas populares Homero do Rêgo Barros, Leandro Gomes de Barros y Patativa do Assaré. Los tres autores tienen un largo recorrido en la literatura popular del Nordeste brasileño, y por ello elegimos sus textos para este estudio comparativo. Al final

<sup>72</sup> En el original: “*dado o caráter particular e específico de cada criação de arte*”; es más, siguiendo con los preceptos de Goldstein, “*o próprio texto deve sugerir ao estudioso quais as linhas de seu trabalho*”.

de los análisis, hacemos un resumen de la temática tratada por el autor y los personajes que surgen de los textos.

El lector también va a percibir que hay variaciones en relación a la métrica, así que nuestro corpus cuenta con una gran diversidad poética.

### **Leandro Gomes de Barros**

Leandro Gomes de Barros es considerado el primer escritor brasileño de Literatura de Cordel. Sus obras influyeron en grandes autores como Ariano Suassuna en *Auto da Compadecida*, que se inspiró en sus *folhetos O Dinheiro*, *O testamento do cachorro* y *O cavalo que defecava dinheiro*. Según el folclorista Luis da Câmara Cascudo, Leandro Gomes de Barros es el más leído de los escritores populares.

#### **1- O Retirante**

A fines del siglo XIX, principios del XX, algunos hitos ayudan a crear un imaginario bastante peculiar sobre el Nordeste brasileño, y más específicamente sobre la vasta región geográfica semiárida que incluye partes de los estados de Sergipe, Alagoas, Bahia, Pernambuco, Paraíba, Río Grande do Norte, Ceará y Piauí, conocida en prosa y verso como *sertão*.

Algunos eventos históricos hacen que las atenciones se dirijan hacia esa porción de tierra seca y su gente sufrida, como lo muestra la obra de José de Alencar *O sertanejo* (1875), el conflicto conocido como la Guerra de Canudos (1896) y la posterior publicación del libro *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902). Son imágenes que se plasman en los vehículos mediáticos y académicos nacionales que traen información sobre ese territorio y el hombre que lo habita. Sin embargo, la información que se divulga se la ve desde afuera<sup>73</sup> y con un tono

<sup>73</sup> Euclides da Cunha, que cubrió el conflicto de Canudos como periodista del diario *O Estado de S. Paulo*, era de Río de Janeiro, que en aquel período era la capital de la República.

más científicista influenciado por teorías como el positivismo y el darwinismo social.

El relato que se hace con más apego al lugar de origen —en un espacio carnavalizado<sup>74</sup>— lo dan los poetas populares, y uno de los primeros que lo hace es Leandro Gomes de Barros, por medio de la Literatura de Cordel, con *O retirante*<sup>75</sup>, que le imprime un tono trágico al poema reforzando las imágenes de sufrimiento del *sertanejo*.

Es, pues, este discurso de la literatura de cordel un difusor y cristizador de determinadas imágenes, enunciados y temas que componen la idea de Nordeste, residiendo tal vez en esta producción discursiva una de las causas de la resistencia y perennidad de algunas formulaciones acerca de este espacio.<sup>76</sup> (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 129)

Representaciones hechas en varias formas de discursos como la literatura, la pintura y el cine las reproducirían, robustecen la imaginería acerca del *retirante* proveniente del *sertão* del país.

*É o diabo de luto  
No ano em que no sertão  
Se finda o mês de janeiro  
E ninguém ouve o trovão  
O sertanejo não tira  
O olho do matulão*

*E diz a mulher  
Prepare o balaio  
Amanhã eu saio  
Se o bom Deus quiser  
Arrume o que houver  
Bote em um caixão  
Encoste o pilão  
Onde ele não caia  
Arremende a saia  
Bata o cabeção*

*Se meu padrim padre Cícero*

<sup>74</sup> Como ya se ha dicho, se entiende el espacio carnavalizado como una oportunidad única de ‘descorrer el velo’ de lo que hay de más recóndito en la vida cotidiana, lo más espantoso a mostrarse a menudo y libremente.

<sup>75</sup> Según la ponencia *Sebastião Nunes Batista e a poesia Popular* de la Fundação Casa de Rui Barbosa (Disponible en <<<http://www.rb.gov.br/dados/DOC/Casa%20Rui%20Barbosa%20-%20cordel%20-%20apresenta%C3%A7%C3%A3o%20.pdf>>>), Leandro Gomes de Barros publica "O retirante" alrededor de 1910.

<sup>76</sup> En el original: "É, pois, este discurso do cordel um difusor e cristizador de dadas imagens, enunciados e temas que compõem a ideia de Nordeste, residindo talvez nesta produção discursiva uma das causas da resistência e perenidade de dadas formulações acerca deste espaço".



*Quiser me favorecer,  
Eu garanto que amanhã  
Quando o sol aparecer  
Nós já sabemos da terra  
Onde ache o que comer<sup>77</sup>*

Este universo se afirma con la descripción de un ser que vive todas las formas de agrura posibles para sobrevivir en su territorio, pero que, al final, abandona la incertidumbre *sertaneja*, recoge lo que puede para la subsistencia de su familia y migra hacia el Sur<sup>78</sup> esperando la ayuda del Padre Cícero Romão para poder encontrar una tierra donde haya algo de comer. No hay belleza, sino sufrimiento y lo que se espera es conmiseración.

El enfrentamiento a la adversidad y el sueño por una vida mejor están mediados por la fe, centralizada en la figura característica del catolicismo nordestino del Padre Cícero Romão, que es una suerte de interlocutor entre el sufrido pueblo nordestino y Dios, a la espera del día en que todos puedan tener condiciones mínimas de supervivencia. El Padre Cícero le da sentido a la existencia del *sertanejo* que está en busca de la alegría y la esperanza que le trae la lluvia que llega (o no llega), aportándole vida al *sertão*.

La sequía está presente en el imaginario local y tiene a la lluvia como su antítesis, juntas como expresión de una naturaleza tirana ante la cual el hombre nada puede. Ante la tiranía del clima, el arma que queda es la fe.

La fe suele aparecer con más fuerza en poemas que representan imágenes de familias *sertanejas* siendo desterradas. El dolor del *retirante* se expresa al mismo tiempo como forma de lamento, oración y resignación. Es un retrato del destierro que nos remite al éxodo bíblico y a la vez a la expulsión del paraíso, y no por causa de un castigo divino, una vez que el campesino que emigra con su familia no habría cometido un pecado que justificara tal castigo, sino como forma de expiación, de experimentar la fibra de un ser humano que aun cuando se va, no pierde la expectativa de tener una vida digna y tampoco deja de pensar en volver y recomenzar todo de nuevo.

*Partem qual Eva e Adão  
Partiram do paraíso*

<sup>77</sup> Por tratarse de trechos específicos de nuestro corpus, dentro del contexto de análisis, no haremos la citación de la obra como ocurre con las citas de referencias generales.

<sup>78</sup> En “O *retirante*” se habla de los motivos que llevan a la emigración, pero no se especifica hacia donde se está emigrando, pero hay referencias al Sur.

*Não há um lábio entre tantos  
Que se veja nele um riso  
Se despedindo uns dos outros  
Até o dia do juízo*

La fe ciega en un futuro *sertão* idílico que parece dispuesto a surgir como antípoda de esa tierra infernal, imposibilita que el nordestino se desespere y renuncie a la vida, en su destierro forzoso. Y esto impide que trabaje para transformar sus circunstancias de vida.

Al mismo tiempo que se presentan discursos que refuerzan los valores de obstinación y fe del *sertanejo*, delineándolo o reafirmando como un tipo humano resistente no sólo desde el punto de vista físico, sino también en el carácter, la perseverancia y la infinita fe; por otro lado, también lo caracteriza la condición de individuo resignado y determinado por todo lo que el ambiente y el destino le impone.

Es una forma de representación que auxilia la naturalización de la idea de que el territorio *sertão* es un espacio de pasaje, pobreza y hambre, por su condición de espacio desertificado e inhóspito, con un clima tórrido que acaba por determinar el destino de sus habitantes por factores establecidos por sus elementos naturales.

Las composiciones visuales que se presentan, como la que resalta el número de hijos de los *retirantes* (“*O dono da terra/ Vê aquela tropa/ Que só na Europa,/ Em tempo de guerra*”), demuestran el poco valor que tiene la vida humana en condiciones extremas con la gran mortalidad de niños por falta de condiciones mínimas de supervivencia.

*Deu dezoito ao padre Cícero,  
E quinze espalhou por lá,  
E uns dezesseis ou vinte,  
Andavam pelo Ceará,  
E na barriga da velha?  
Quem sabe quantos terá?*

Es una lucha constante por la supervivencia en la que el nordestino vuelve a la condición de *retirante* y se marcha subyugado por la mala suerte y la desesperanza, debido a la falta de lluvia.

Para el *sertanejo*, en su lucha por la vida, la súplica atendida al caer la lluvia parece milagrosa, tanto por representar la renovación de la vida, como por ser imprevisible. Sin embargo, como la gente pobre no dispone de medidas

protectoras contra la falta de lluvias, el campo y los animales pueden no sobrevivir lejos de los riachuelos, sin recursos para el riego, así que la opción es hacerle preces al *Padrinho Cícero*:

*Se vós me ajudar,  
Que chova em Janeiro,  
Que em Fevereiro,  
Eu possa plantar.  
E possa voltar.  
Não morra em caminho,  
Vou inda sosinho,  
E rezo num dia,  
Dez Ave Maria.  
Para meu padrinho!*

*Oh! padre santo nos tirai,  
Deste paiz de mosquitos.  
As noites aqui são leias,  
Os dias são exquízitos.  
Ao passo que no sertão.  
Os campos são tão bonitos*

Interpretar el flagelo de la sequía como castigo divino y la llegada de las lluvias como signo de generosidad de Dios, o de la intervención de un santo protector, son dos caras de la misma moneda del desánimo. El *sertanejo* que se concibe como víctima pasiva de una voluntad superior les da la razón, insensiblemente, a los vencedores históricos en la lucha por la tierra, en las disputas por el medio ambiente, en el manejo del poder político y de los beneficios que de él provienen. El apego afectivo a los ambientes naturales, a la religión, desplaza la dirección del problema contra el que el hombre de la tierra pone sus últimas fuerzas.

Simbolizar al sujeto emigrante como sinónimo de la sequía, siempre en la expectativa de tener que trasladarse cuando el tiempo dé señas de que no lloverá tan pronto, es una forma de destituirle la condición de individuo con capacidad propia y de sujeto conciente de su realidad. Esto sucede debido a las circunstancias climáticas y territoriales que actúan en esas representaciones, manifestándose al mismo tiempo como símbolos que ayudan a cristalizar dichos discursos y como protagonistas de esas narrativas.

*Dizia em oração  
Divino presbítero,  
Santo padre Cícero:  
Tenha compaixão  
De vosso sertão*

*Olhae para nós  
Que sofrer atroz  
Sem se guardar nada  
De trouxa aromada  
Confiamos em vós*

Conectada o no con la sequía, la recurrencia de la emigración también favoreció, no solo que esa movilidad fuera exhaustivamente representada y entendida como un emblema de la cultura del Nordeste, constituyendo un elemento típico del *retirante*, sino que también influyó en la forma como el *sertanejo* solía habitar y practicar su forma de establecerse en ese espacio y su vivencia en el mismo.

Otro elemento común en las representaciones del emigrante es el contrapunto que se suele establecer entre el *sertão* y otros lugares como el Sur, que es uno de los destinos más comunes para los que necesitan salir de la región semiárida en busca de supervivencia. Las narrativas con elementos caracterizadores de otras tierras son las que servirán para valorizar el *sertão*.

Aquí, Leandro Gomes de Barros es la voz del *retirante* para describir en forma de lamento la salida del *sertão* que va quedando atrás. Si bien es un territorio que no le ofreció condiciones de supervivencia, aun así, es un espacio dotado de valores humanos más elevados, a su parecer, que los lugares hacia donde él va a emigrar.

*Diz o velho: Minhas filhas,  
Não era do meu desejo,  
Eu ir degredar vocês,  
Na terra dos carangueijos,  
O sul presta para tudo,  
Menos para sertanejo.*

*[...]*

*Amanhece o dia,  
Aqui nessa terra.  
Na mata e na serra,  
Nem um grilo chia,  
Não há alegria.  
Ao romper da aurora,  
Tudo vae embora,  
Fica a solidão,  
Foi aqui que o cão  
Perdeu a espora.*

*No sertão as cinco horas,  
O carão canta no rio,  
E no campo a siriema.  
Grita o tétéu no baixio,  
Passa voando de pulos,  
Nos ares e currupio*

Del conjunto de signos de las condiciones depauperadas de la gente del *sertão*, que emigra hacia los grandes centros nacionales, presente en todas las formas de expresión artística, resulta un sentimiento empático de fraternidad:

Este aspecto telúrico [la fraternidad] que comanda las actitudes del *sertanejo*, en el Nordeste, es una marca identitaria muy fuerte, que hermana a la gente, haciéndola sentirse cohesa en variadas circunstancias.<sup>79</sup> (NÓBREGA, 2011, p. 95)

O *retirante* ayuda a consolidar imágenes para representar a los individuos, los elementos culturales y las prácticas espaciales del *sertão*, elementos como la vegetación, el clima y el plantío; la abundancia versus la sequía; la emigración del campesino pobre, el despotismo ejercido por las élites agrarias, su característica errante; la fe en las cosas determinadas por lo divino e intermediada por los hombres santos. Toda esta representación se da a través del poeta popular de Literatura de Cordel. Este formato literario ofrece una estructura narrativa, un lenguaje y un código de valores que “se incorporan en varios momentos en la producción cultural nordestina”<sup>80</sup> (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 129).

## 2- Suspiros de um Sertanejo

Leandro Gomes de Barros revela imágenes de sí mismo como un sujeto nostálgico y orgulloso de la tierra de la que muestra estar distante y en otros momentos del discurso se muestra esperanzado. Hace un retrato de una región simple, pacata, con bellezas naturales que le encantan y le hacen sentir nostalgia.

*Minha alma triste suspira  
Em deslumbrante desejo:  
Eu choro por minha terra,  
Há tempos que não a vejo.  
São suspiros arrancados  
Do peito de um sertanejo.*

<sup>79</sup> En el original: “Este aspecto telúrico [a fraternidade] que comanda as atitudes do sertanejo, no Nordeste, é uma marca identitária muito forte, que irmana as pessoas, fazendo-as sentirem-se coesas em variadas circunstâncias”.

<sup>80</sup> En el original: “são incorporados em vários momentos na produção cultural nordestina”.

[...]

*Hei de cantar as belezas  
Daquela terra encantada,  
Só digo o que ela tiver,  
Não quero exagerar nada.  
A natureza lhe deu  
Nome de Jardim de Fada.*

El escenario se construye en *Suspiros de um Sertanejo* por medio de palabras que expresan sentimientos como nostalgia y amor por el lugar de origen y de donde se está distante, como se nota en los versos "*Minha alma triste suspira / Em deslumbrante desejo: / Eu choro por minha terra, / Há tempos que não a vejo*". Leandro Gomes de Barros tiene la influencia de autores del romanticismo brasileño como Gonçalves de Magalhães<sup>81</sup>, al hablar de la añoranza de la tierra natal, y Gonçalves Dias<sup>82</sup> en *Canção do Exílio*, cuando resalta la belleza de la naturaleza local en los versos "*Pelas biqueiras da casa / Canta alegre o rouxinol*".

*Suspiros de um sertanejo* se desarrolla a partir de la nostalgia que un habitante tiene de su tierra natal, el *sertão*, que el poeta lo define con características de lugar calmo y sereno:

*Que manhãs saudosas  
Que horas de amores!  
Quando os beija-flores,  
Com as asas garbosas,  
Com penas lustrosas,  
Vem se peneirando  
E examinando,  
Ver se o camará  
Ou o maracujá,  
Tem algum florando,*

*As tardes lá são tão belas  
E chamam tanta atenção,  
Que embrandecem de momento  
O mais duro coração,  
Não pode contar no mundo,  
Quem nunca foi ao sertão.*  
[...]

<sup>81</sup> Domingos José Gonçalves de Magalhães es considerado el precursor del romanticismo brasileño, con la publicación de *Suspiros poéticos e saudades* de 1836, obra de tono nostálgico.

<sup>82</sup> El poeta Antônio Gonçalves Dias fue una figura importante de la tradición literaria conocida como 'indianismo', famoso por haber escrito *Canção do Exílio* y otros poemas nacionalistas y patrióticos. Tanto en *Canção do Exílio* como *Suspiros de um Sertanejo* hay referencias a aves, además de la exaltación del lugar de origen y la simplicidad y la añoranza de la tierra natal.

*Ali, nas noites de lua,  
As crianças nos terreiros  
Correndo descalças e nuas  
E fitando os nevoeiros  
Na mente que a lua vem  
Nascendo atrás dos outeiros.*

Es una atmósfera en que se va desarrollando un discurso identitario nordestino con base en imágenes de nostalgia, belleza y simplicidad, centrado en las riquezas naturales y que ocurre a cualquier momento del día (al amanecer, al atardecer o al anochecer), como se ve en los versos a continuación:

*Que manhãs saudosas  
Que horas de amores! [...]   
As tardes lá são tão belas  
E chamam tanta atenção [...]   
Ali, nas noites de lua,  
As crianças nos terreiros  
Correndo descalças e nuas  
E fitando os nevoeiros.*

La mención de una infinidad de pájaros (*sabiá*, *nambu* [tataupá], *jurití* (yerutí común), etc.) es la manifestación de un lugar con fauna rica, pero a la vez es la expresión propia de la alegría presente. Expresión que se resalta más con la onomatopeya como surge a continuación:

*Apitam os nambus  
gemem os juritis  
vôa os cordoniz  
grasnam os urubus  
passeam os jacus  
canta a siriema  
escaramuça a ema  
a marreca vôa  
dentro da lagoa  
o putrilhão rema*

*Chove ali dois ou três dias  
depois que a chuva passa  
tudo que existe acelera-se  
desde a formiga a uma caça  
os sapos pelas lagoas  
parece a música da praça*

*Ensaia primeiro  
mestre cururu,  
num turututu  
que é em desespero  
chia o caldeireiro  
berra o sapo boi  
diz um ao outro: oi,  
diz outro: aleluia*

*a rã rapa a cuiã  
diz outro: foi, foi.*

Cuando habla de las tardes en el *sertão*, el poeta pone en evidencia la belleza del campo, creando hermosas imágenes de contemplación, como cuando se mencionan las noches nordestinas, resaltando la simplicidad de la vida del campo en los juegos infantiles con el nacimiento de la luna como característica de la noche *sertaneja*. La simplicidad del *sertão* nordestino de Barros, destaca las características de un lugar simple, acogedor, calmo y pasivo.

El poeta se muestra como alguien que forma parte de la región, un habitante identificado con la tierra, lo que fortalece el discurso y lo legitima. Algunas otras imágenes, además de las citadas, se construyen en el siguiente enunciado:

*Eu era pequeno,  
De nada entendia,  
Brincava e corria,  
Exposto ao sereno  
Naquele terreno  
De grande tamanho.  
Hoje até me acanho  
Exaltar ele,  
Porque tomei nele  
Meu primeiro banho.*

*Lá a vida é descansada:  
De agosto para setembro  
Broca-se logo o roçado,  
Toca-se fogo em novembro  
E fica tudo esperando  
A trovoada em dezembro.*

*Quando na espera  
Do inverno estamos,  
De manhã olhamos  
Para a atmosfera,  
Vemos na esfera  
O tempo mudado,  
O vento parado,  
O sol diferente,  
E já no nascente  
Nevoeiro armado.*

El autor destaca su región como un lugar de mucho trabajo, con personas que trabajan todo el día, principalmente antes del periodo de lluvias. En los versos "*De agosto para setembro / Broca-se logo o roçado, / Toca-se fogo em novembro/ E fica tudo esperando/ A trovoada em dezembro*", dichas



imágenes evocan la condición de gente trabajadora, sobre todo en la zona rural en el período que antecede las lluvias.

La esperanza y la alegría también son características de la región nordestina, ya que la expectativa creada por los *sertanejos* en el período que antecede las lluvias se caracteriza por los cambios en el tiempo que el poeta muestra en "*vento parado, sol diferente, nevoeiro armado*".

A diferencia de lo que se ve en *O retirante*, relato triste de la emigración nordestina a causa de las malas condiciones climáticas para el campesino; en *Suspiros de um sertanejo*, el tono es de alegría, ya que las riquezas naturales traen abundancia y felicidad al *sertão*. Observemos a continuación:

*O sol nasce muito brando,  
O vento desaparece,  
De noite na lua há círculo  
E o nascente escurece,  
O gado urra no campo,  
O chão na várzea umidece.*

*[...] Olha-se para o nascente,  
Vê-se aquela escuridão,  
As nuvens aglomerando,  
Tomando de vão a vão,  
Sopra o vento, abre o relâmpago,  
Com pouco estronda o trovão.*

*Sangram os nevoeiros,  
O chão se alagando,  
As águas arrastando  
Paul dos outeiros,  
Buscando ribeiros  
Para a eles unir-se,  
Como ele extrair-se  
Do céu um tesouro:  
Esse riso de ouro  
Que faz tudo rir-se.*

*[...] Flora o camará,  
Enrama o pereiro,  
Marva o candeeiro,  
Cocão, trapíá,  
Mufumbo e ingá,  
Angico e aroeira,  
Florava a craibeira,  
Catinga de porco  
Demora-se um pouco,  
Por ser mais ronqueira.*

Además de describir la felicidad y la esperanza *sertanejas* en el período de la lluvias, el poeta relata también las imágenes de un lugar con cambios temporales nítidos, como se observa en los enunciados "*O vento desaparece, /*

*De noite na lua há círculo / E o nascente escurece*” y “*As nuvens aglomerando, / Tomando de vão a vão, / Sopra o vento, abre o relâmpago, / Com pouco estronda o trovão*”. Del mismo modo, los propios enunciados muestran también al poeta como un conocedor del tiempo en el *sertão*, de cómo éste se modifica y muestra indicios del inicio de las lluvias; lo que fortalece aún más su discurso, porque la imagen armada de conocedor del *sertão* y de sus características durante el período de lluvias, se da especialmente por el hecho de ser un habitante del lugar que fue testigo de esos cambios climáticos, obteniendo conocimiento empírico sobre su espacio.

Siguiendo en este escenario, el poeta revela imágenes de un lugar en el que sus habitantes se ponen felices con la lluvia, porque ésta trae la subsistencia del *sertanejo*, esperanza de días mejores y felicidad al pueblo. Por medio de la lluvia que bendice el *sertão*, la felicidad se hace presente, como se ve en “*Sangram os nevoeiros, / O chão se alagando, / As águas arrastando / Paul dos outeiros, / [...]Do céu um tesouro: / Esse riso de ouro / Que faz tudo rir-se*”.

Así, las demostraciones de felicidad se conciben a partir del cambio del clima (inicia el período de lluvias), definiendo el *sertão* nordestino como un lugar más rico debido a este fenómeno. La riqueza, por lo tanto, es consecuencia de las lluvias que se inician, y consecuencia también de las demostraciones de felicidad y exaltación de riquezas de fauna y flora en el *sertão*. Un *sertão* rico se ve en “*Flora o camará, / Enrama o pereiro, / Marva o candeeiro, / Cocão, trapiá, / Mufumbo e ingá, / Angico e aroeira, Florava a craibeira*” y también en este trecho “*Apitam os nambus,/ Gemem as juritis,/ Voa o codorniz,/ Grasnam os urubus,/ Passeiam os jacus,/ Canta a siriema,/ Escaramuça a ema,/ A marreca voa*”. Se percibe por medio de estos enunciados que el poeta concibe un *sertão* diversificado y abundante.

Se puede percibir una división de conceptos sobre el *sertão*: uno sobre el período de lluvias en el *sertão*, con imágenes de felicidad de los *sertanejos*, en el que se construyen la esperanza, así como la riqueza de la flora; otro de la sequía, que trae una noción de desaliento, de falta de esperanza y de mucha pobreza.

El poeta intenta hacer que el público adhiera a su discurso, buscando convencer a todos sobre las bellezas y riquezas de la flora del *sertão* y sobre sus habitantes que se muestran felices y esperanzados con la llegada de las lluvias.

Los versos del poeta no son de contemplación, sino un instrumento utilizado para que el lector se acerque a esa realidad.

Leandro Gomes de Barros trae también relatos de un *sertão* fundado históricamente en el trabajo campesino, sobre todo por los agricultores que con su plantío sustentaban a sus familias y sobrevivían por varias generaciones. Así, en el escenario a continuación, vemos expuestas imágenes de los trabajadores *sertanejos*, hombres que cuidaban sus familias por medio de la agricultura.

*O agricultor*  
*Diz com grande espanto:*  
 — *Amanhã eu planto*  
*Seja como for,*  
*Tenho trabalhador,*  
*Faço plantação,*  
*Está molhado o chão,*  
*Eu vou mais meu filho —*  
*Ele planta milho,*  
*Eu planto feijão.*

*Diz a mulher:*  
 — *Meu marido,*  
*Agora é que me recorda*  
*De lhe dizer que não plante*  
*Fava nem feijão de corda.*  
*Diz o velho: — Minha velha,*  
*O que não nos mata, engorda.*

*Há muito quem diga*  
*Faltas que ele tem,*  
*Mas se come bem,*  
*Enche-se a barriga,*  
*Só não planto urtiga,*  
*Porque não se come,*  
*Mas ele se some,*  
*Você o que faz dele?*  
*Muitas vezes ele*  
*Já matou-lhe a fome.*

*[...] Com todo o cuidado,*  
*Diz o fazendeiro:*  
 — *Eu mando o vaqueiro*  
*Ajuntar o gado,*  
*E ele, vexado,*  
*Faz-se logo ao vai,*  
*Pelo matagal*  
*Segue a vaqueirama,*  
*Aboiando chama,*  
*O gado ao curral.*

Se muestra a un trabajador determinado, que está dispuesto a enfrentar cualquier dificultad para realizar su plantío, como se observa en "*Amanhã eu planto / Seja como for*". Además de mostrar a un agricultor determinado, los

versos revelan también que en en la agricultura tradicional del *sertão* se da la plantación de choclos y porotos, debido a las condiciones de clima y suelo, como vemos en "*Eu vou mais meu filho — / ele planta milho, / eu planto feijão*".

Existe incluso, en este escenario, la representación de un *sertanejo* humilde que sabe que no siempre en el *sertão* hay períodos de lluvia; así que no se puede seleccionar apenas algunos alimentos, sino, en su caso, debe plantar todo lo que le sirva para comer. Ello se comprueba en "*Diz a mulher: — Meu marido, / Agora é que me recorda / De lhe dizer que não plante / Fava nem feijão de corda*". Así, como afirma el dicho popular "Lo que no mata, engorda", además de expresar que no se puede seleccionar el alimento, se tiene que comer lo que sea posible, porque esos alimentos hicieron falta otrora, como se ve en los versos "*Há muito quem diga / Faltas que ele tem, / Mas se come bem, / Enche-se a barriga*", que ponen en evidencia que lo importante es alimentarse bien, independiente de cuál sea el alimento en sí.

La concepción de *sertanejo* fundada en el discurso del poeta, además de revelar al agricultor, revela al vaquero, sujeto que también vive en el campo, que lo sustenta y donde también desarrolla una actividad característica del *sertão* nordestino. Un sujeto que no se cansa y que, así como el agricultor, siempre tiene buena disposición y humildad.

El poeta, con un discurso directo, establece la representación del vaquero por medio de imágenes de un sujeto dispuesto, que no pierde tiempo, valiente, que adentra en los matorrales en busca de ganado:

*Eu mando o vaqueiro  
Ajuntar o gado,  
E ele, vexado,  
Faz-se logo ao vai,  
Pelo matagal  
Segue a vaqueirama,  
Aboiando chama,  
O gado ao curral.*

Desde este punto de vista, se percibe que la concepción del *ethos* aquí expuso figuras específicas del *sertão*, como agricultores y vaqueros, fortaleciendo la imagen de que allí existe gente que trabaja, que busca una vida mejor y mantiene a su familia por medio de la agricultura y el ganado, haciendo de éstas las principales fuentes de ingreso de la familia. Así que la concepción identitaria se da a partir de las construcciones históricas del *sertão* nordestino

donde hay, tradicionalmente, muchas familias que sacan su sustento de la agricultura y del ganado, que posee sujetos trabajadores, que no miden esfuerzos para sustentar a su familia y sin vanidad, lo que fortalece y relaciona la idea de trabajo y fuerza de voluntad, con la fuerza de la propia región Nordeste, que enfrenta serias dificultades en los períodos de sequía, pero que en el período de lluvias les trae alegría, trabajo y disposición a toda la gente.

Finalmente, los personajes que constituyen este universo *sertanejo* son el poeta, que expresa la esperanza y la felicidad con la lluvia; y el trabajador *sertanejo*, ya sea el agricultor o el vaquero, expresiones de humildad, figuras que están siempre dispuestas a trabajar.

Con ello, al enunciar la esperanza del *sertanejo*, el poeta revela su ethos por medio de la forma en que relata la vida del *sertanejo* en el campo. Lo mismo ocurre con las imágenes construidas sobre la región Nordeste, porque las imágenes de agricultura y de la cría de ganado como las principales actividades del lugar, muestra las características y peculiaridades del *sertão* nordestino.

La Literatura de Cordel puede exponer como se creó el discurso sobre el Nordeste en el decorrer del siglo XX, revelando históricamente los problemas sociales de la región. Sin embargo, se ve presente la fe del nordestino, la presencia constante del discurso religioso, mostrando que el nordestino es, ante todo, un hombre de fe y esperanza.

## **Sinopsis**

Analizados los dos poemas seleccionados de Homero Gomes de Barros, presentamos una clasificación temática de los textos, y también señalamos los personajes más citados en la obra del poeta.

De los dos textos poéticos seleccionados vemos características distintas en cada uno: en *O retirante* hay un tono comprometido en modo de denuncia sobre la condición de los habitantes del *sertão*, que son forzados a un éxodo hacia algún lugar con condiciones mínimas de supervivencia; ya *Suspiros de um Sertanejo*, obra con influencias románticas, trae al poeta con imágenes de sí mismo como un sujeto nostálgico y orgulloso de la tierra, haciendo el retrato de

una región simple, pacata, con bellezas naturales que le encantan y lo hacen sentir nostalgia.

Los términos y personajes más citados son *sertão*, *sertanejo*, *chuva*, *sol*, *Joazeiro*, *padre/padrinho* (Cícero), *terra* y *vaqueiro*, todos términos relacionados con el universo semiárido nordestino.

En conclusión, se entiende que, por tener un vocabulario más complejo para describir su universo regional, la poesía del pionero de la Literatura de Cordel tiene una voz que habla con propiedad de los temas más candentes de su lugar de origen. No hay relatos que traten de lo nacional, sino que pone de relieve la situación de flagelo de una población nordestina menos favorecida.

|   | Título                          | Características   |
|---|---------------------------------|---|
| 1 | <i>Suspiros de um sertanejo</i> | décimas en redondilla mayor con esquema rítmico en <i>abbaaccddc</i> ; y sextillas en redondilla mayor en formato <i>xaxaxa</i> . |
| 2 | <i>O retirante</i>              | Décimas con rima en <i>abbaaccddc</i> , y sextillas en formato <i>xaxaxa</i>  |

### Patativa do Assaré

Antônio Gonçalves da Silva es un poeta con tránsito entre el lenguaje culto y el popular, lo que demuestra la amplitud de sus recursos poéticos vivenciando las dos culturas en ámbito formal y lingüístico. Se mueve específicamente en la poética popular seguidora de la Literatura de Cordel y del *repente*, así como en la poesía de tradición erudita.

#### 1- O Poeta da Roça

*O Poeta da Roça* es un texto poético autobiográfico de nueve estrofas, con las dos primeras estrofas con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente por usar el verbo ser como una forma de presentarse al lector, hablando de su lugar de origen y su condición social.

En la 3ª estrofa el autor sigue en la misma senda de presentación, pero le da un tono más dinámico, con verbos en pasado del modo indicativo, mostrándonos que su condición social viene desde épocas distantes. Desde la 4ª estrofa, se encuentra un texto más dinámico, cercano y realista, con verbos de acción en presente del modo indicativo.

De manera general, hay más casos de sustantivos concretos, que ayudan a particularizar el lugar de origen del narrador (*mata, roça, chupana, barro*) y lo que él canta (*serra, sertão, cabôco, vaquêro, mendigo*). Como se trata de un texto basado en el lenguaje oral, los adjetivos y otros caracterizadores del texto tienen un uso común y corriente.

En un nivel sintáctico, encontramos en la 4ª estrofa el recurso de la antítesis, puesto que el verso del poeta no entra en “rico salón”, sino en un escenario campesino:

*Meu verso rastêro, singelo e sem graça,  
Não entra na praça, no rico salão,  
Meu verso só entra no campo e na roça  
Nas pobre paioça, da serra ao sertão.*

Sin embargo, el recurso más recurrente en este poema se da con la técnica del paralelismo. En la misma 4ª estrofa, se nota la construcción *Meu verso* presente en los versos 1º e 3º, lo que resalta la antítesis del poeta que no tiene sus versos en el “rico salón”.

En las estrofas 5, 6, 7 y 8 el paralelismo se muestra en la construcción “*Só canto*” / “*Eu canto*” en que el poeta define a quién sus versos le cantan (“*buliço da vida apertada*”, “*cabôco*”, “*vaquêro*” y “*mendigo*”).

Sobre la composición entre sustantivo y adjetivo en “*verso rastêro*”, en el diccionario Priberam <sup>83</sup> las acepciones para “*rasteiro*” pasan desde “*rastejante*”, “*humilde*”, “*servil*”, “*de condição ínfima*”, “*sem distinção*”, lo que, de hecho, la estrofa demuestra, ya que el verso del narrador no entra en “rico salón”. Sin embargo, lo que más nos interesa es la segunda acepción para este término “*que se estende pelo solo*”, que implica la relación intrínseca con la tierra, con un lugar específico, lo que en realidad guarda una correspondencia ideológica local, un verso que lleva consigo una fuerte carga identitaria con el *sertão*. Esa misma

<sup>83</sup> Diccionario en línea: <https://dicionario.priberam.org/>.

combinación aparecerá en otros versos de Patativa do Assaré, directa o indirectamente en el texto, pero siempre relacionando su poesía con el territorio nordestino.

En definitiva, *O poeta da roça* es un texto que enuncia y celebra la identidad ideológica y poética del autor, que se ocupa exclusiva o señaladamente de temas y problemas sociales, aunque pueden lucirse lo hacen de forma discreta y secundaria, situándose entre levedad, celebración y conciencia crítica.

## 2- Invocação a Leonardo Mota<sup>84</sup>

En estos versos, Patativa do Assaré muestra su versatilidad al usar el recurso poético de la invocación, término (según el *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia) que se refiere al acto de pedir protección y/o auxilio a seres o entidades sobrenaturales, deidades. Es una de las partes del poema épico, en el que el poeta se dirige a una musa o deidad con el propósito de rogarle inspiración y el auxilio necesario para elaborar el poema, por tratarse de una construcción cuya grandiosidad supera sus propias capacidades.

La deidad a que se refiere la presente invocación es Leonardo Mota, destacado aquí como uno de los grandes folcloristas del Estado de Ceará, lugar donde fue un importante descubridor de poetas populares, quizás un rey Midas local.

En una situación puntual, para saludar a una figura importante para los “cantadores” el “*poeta da roça*” deja su acostumbrado tono coloquial y se eleva a un discurso culto grandilocuente.

Es un texto poético de nueve estrofas, con predominancia de verbos de acción, mezclando tiempos pretérito perfecto/imperfecto (cuando se refiere al “invocado”) y presente del modo indicativo (cuando se refiere a los “invocantes”); lo que nos da un elemento de dinamismo, proximidad/distanciamiento y realidad.

<sup>84</sup> Considerado príncipe de los folcloristas nacionales. Según el historiador Raimundo Girão, Leonardo Mota fue “*o mineiro descobridor de filões exuberantes de ouro e das pepitas riquíssimas da poesia matuta, até ali anônima, vivendo de boca em boca mas sem os nomes dos donos*”. Más datos sobre Mota en la página web de la Academia Cearense de Letras: <<<http://www.academiacearensedeletas.org.br>>>.



La lectura que hacemos de esa diferenciación entre los tiempos verbales es una forma de reverencia de los “invocantes” al “invocado”.

De manera general, hay más ocurrencias de sustantivos abstractos, lo que le da un tono generalizador al texto y a la vez es una forma más de reverencia al folclorista cearense (*alegre, dichoso, privilegiado*).

Es un texto completo de adjetivos y otros caracterizadores que tienen un uso poco común en el lenguaje corriente. Se utiliza el “*pinho*” (madera) como metonimia para hablar de “*viola*”, y más aún como un instrumento “*choroso*” y “*gemedor*”, un instrumento para tocar los lamentos y que lamenta la pérdida de Leonardo Mota.

Una vez más, encontramos la composición entre sustantivo y adjetivo en “*verso rasteiro*”, que como ya vimos antes implica una relación intrínseca con la tierra, con un lugar específico, que guarda una correspondencia ideológica local, un verso que lleva consigo una fuerte carga identitaria con *sertão, cantor, violeiros, trovadores*.

Pero el punto más alto que contempla la virtuosidad del folclorista es cuando Patativa do Assaré dice que Leonardo Mota “*Com teu estro iluminado,/ De fazer do cantor rude/ Um ser privilegiado*”, como un rey Midas había cambiado al cantor rudo en un privilegiado. El “*estro*”, como inspiración divina, e “*iluminado*”, es como una acción divina de concederles un privilegio a los trovadores *sertanejos*.

La invocación es una de las figuras de retórica con el valor afectivo de la comunicación y consiste en la “*interpelação de uma divindade através do recurso ao vocativo, às exclamações e às interrogações*”<sup>85</sup>. Es una forma de pedir una ayuda repleta de carga emocional, “*sublinhado pelo tom enfático do vocativo*”, dirigida a un ser transcendente o sobrenatural.

En nivel sintáctico, el autor usa el recurso del paralelismo entre las estrofas dos y tres con la expresión “*No sertão*”, como una forma de mostrar qué cosas bellas el folclorista había encontrado en dicho lugar.

Además, se pone en evidencia la metáfora cuando en las estrofas seis y siete se compara las formas de gozo con las que Leonardo Mota pudo haber

<sup>85</sup> MAGARREIRO, Vanda. Invocação. En: CEIA, C. (Coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**. ISBN: 989-20-0088-9. Disponible en: <<<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia>>>. Acceso el 03 feb. 2020.

tenido, ya sea en vida/tierra/poeta/poesía popular, ya sea en muerte/cielo/ángeles/arpas de oro:

*Pois, se viveste a gozar  
Ouvindo, ao som da viola,  
A poesia popular  
Do poeta sem escola.*

*Mais gozas hoje, entre o coro  
Dos santos e arcanjos,  
Entoada em arpas d'ouro  
A melodia dos anjos.*

Sobre los versos poéticos, en siete estrofas tenemos hexasílabo; en cambio, hay ocurrencias que desdican el hexasílabo en un verso con cinco sílabas de la 7ª estrofa (“*Mais gozas hoje, entre o coro/ Dos santos e arcanjos,/ Entoada em arpas d'ouro/ A melodia dos anjos*”), y en la 9ª estrofa un verso con ocho sílabas (“*Lá do alto do céu de esplendores/ Roga a Jesus pela vida/ De todos os trovadores/ De nossa terra querida.*”).

Por fin, encontramos un *sertão* como un lugar de belleza estética, amor, alegría, dominio de *violeiros*, cantadores y poetas, donde la sequía no es la temática central, sino la musicalidad, la poesía y el arte hallados por Leonardo Mota. Ya el dolor, la tristeza, las situaciones difíciles se convierten en fuerza, resistencia, esperanza, vida y poesía; surgen otros espacios que transmutan sentimientos y sensaciones, en que la subjetividad sobrepuja la geografía, siendo constitutiva de las identidades *sertanejas*. El *sertão* es el lugar donde habita la música corporificada en la guitarra, la canturía, el cordel y la poesía.

### **3- Assaré**

*Assaré* es una especie de oda *cabôca*, puesto que tiene 24 estrofas, divididas en dos partes iguales que tienen tonos opuestos. Es un texto poético con dos actitudes distintas, que demarcan conceptos diferentes de pobreza y riqueza.

El poema empieza de una forma elevada, celebrando las riquezas de la ciudad de Assaré, tierra natal del autor, que funciona como interlocutora en el texto. Ese lugar celebrado es el “*mió lugá do chão*”, del que el autor se

enorgullece, porque se trata de una ciudad que forma parte del “*valente*” estado de Ceará, tierra del poeta Juvenal Galeno, quien es considerado fundador del primer diario literario de Ceará, y que escribió obras críticas sobre leyendas y canciones populares. Esta oda es una forma de invocar a su tierra y sus figuras importantes.

Como una oda, celebra los placeres proporcionados por los recursos naturales de su territorio, los que el poeta goza desde su nacimiento. Regocijándose de su tierra natal, Patativa dice que siempre la quiso “*E não invejo nem pôco/ o resto do meu país*”, porque en su interior todo se puede disfrutar: “*Do crima, saúde franca,/ Da noite, uma lua branca,/ Do dia, um só resprendente*”.

Como un ser animado que es, Assaré tiene cuerpo y alma, como toda la gente, y cuando el poeta va a trabajar en la tierra piensa que peca por haberla desangrado.

Es un canto de celebración de una ‘patria chica’ en cuyas 12 primeras estrofas los cantadores entonan todas sus estaciones y climas; sus recursos naturales como riachos y matorrales; la fauna como los pájaros *zabelé* (tinamú), *sabiá* (zorzal), *sofreu* (turpial) y *beija-fulô* (colibrí) y las abejas.

Con tantas bellezas situadas en un mismo lugar, sólo hay una cosa que hacer: “*Quem nunca viu, venha vê*”. Por ello, Patativa do Assaré repite: “*E não invejo nem pôco/ O resto do meu Brasil*”.

Como forma de resaltar las bellezas de la región, entre las estrofas siete y once el autor utiliza recursos como la onomatopeya (“*vento assopra*”, “*Canta alegre a passarada*”, “*corre no riacho*”) y la sinestesia (“*Nas fulô da primavera,/ Chêrando o doce perfume*”, “*noite escura*”, “*Pintada de vagalume*”).

Sin embargo, esta oda en estado de celebración cambia de tono con un quiebre de postura en la 13ª estrofa, cuando aparece la conjunción adversativa “*mas*”. Lo que antes era riqueza, ahora se vuelve pobreza y los dos conceptos se confunden; lo que antes era esperanza y gozo, ahora es dolor y disgusto.

De todos los sitios del Norte brasileño, Assaré es uno de los que no goza de historia, fama, gloria y tampoco ha tenido ningún tipo de protección, se trata de un lugar de pobreza material; pero el poeta se complace con su tierra natal y dice que “*só pissuo esta viola*”. Lo único que el autor le puede ofrecer a Assaré

como recuerdo y prueba de amor es “*O nome de um passarinho,/ Uma viola de pinho / E os verso de um cantadô*”.

Si en la primera parte del poema invocaba personajes conocidos, riquezas naturales y fauna, ahora invoca elementos divinos, como a *Nossa Senhora* (estrofas 16 y 17) y *Divina Providença* (estrofa 21), para que protejan y ayuden a su tierra natal.

Aquí Assaré es un sitio sin progreso, sin cines ni hospitales; es un lugar más bien “*Véio, cacundo, incuído,/ Com os óio fito pro chão,/ Não tem conforto nem nome!/ Só é lembrado dos home/ Quando é tempo de inleição*”. Mientras tanto, una ciudad rica sería un lugar “*Que quando mais véia fica,/ Mais nova tá parecendo*”.

Es un dolor por la falta de recursos típicos de un sitio introducido en la modernidad (en términos de estructura citadina desarrollada). Es un tema común no solo de Patativa do Assaré, sino también de otros autores que describen la falta de recursos mínimos para la supervivencia de la población nordestina y su frecuente emigración hacia el Sur (entendido como punto cardinal).

Termina el texto poético como un intento inicial de cantar las bellezas de un lugar lleno de bellezas naturales, pero que se ve incompleto por ser “*Tão pobre, tão sem recução,/ Quebrou-se a minha viola/ E os verso em minha cachola*”. Y por no haber posibilidad de cantarlo, “*Se acabou tudo em salução*”.

Se trata de una obra dividida en dos tonos, en la que se observa que en la primera parte del texto poético hay más sustantivos concretos que describen las riquezas de Assaré. En cambio, en la segunda parte, principalmente desde la estrofa 19, encontramos sustantivos abstractos que muestran la desesperación de un habitante lamentándose por su tierra querida.

#### **4- A triste partida**

En *A triste partida* Patativa do Assaré retrata la emigración del habitante del *sertão* hacia la supervivencia en los grandes centros brasileños. Es una realidad dramática presente en el canon literario nacional, pero como quien la trae a colación es un poeta popular se le da voz y espacio al *sertanejo*. Aquí el poeta manifiesta la cruel realidad del trabajador rural, el que está obligado a salir

de su tierra natal por negligencia de las autoridades respecto al Nordeste brasileño.

Es una obra de 19 estrofas, con rimas en *aabcbb*, y hay combinaciones métricas de dos versos (dodecasílabo) en la medida mayor y cuatro en la medida menor (septisílabo). Conforme entrevista de Patativa do Assaré a Sales Andrade (2004), se pueden desplazar el tercero y el sexto verso hacia arriba, componiendo el segundo hemistiquio del segundo y quinto versos respectivamente. Con ello la sextilla se transforma en una cuarteta y con la reducción de los versos “dos y tres a uno único, el quinto, añadido al sexto, pasa naturalmente a la posición de cuarto verso”<sup>86</sup> (ANDRADE, 2004, p. 97).

Este texto poético relata la situación de un *sertanejo* que se ve obligado a abandonar su ciudad a causa de la sequía, la que no le da condiciones de sobrevivir. Si bien el sujeto poético narra el éxodo de la sequía que sufre el nordestino, en algunos momentos nos vemos ante los desahogos del refugiado desde el discurso directo. En sus versos, se nota como el sujeto poético busca darle el derecho a voz al *sertanejo*:

*Agora pensando segui ôtra tria,  
Chamando a família  
Começa a dizê:  
Eu vendo meu burro, meu jegue e o cavalo,  
Nóis vamo a São Palo  
vivê ou morré*

Es una forma de canto del peregrino que va hacia el Sur, la tierra prometida a quienes buscan días mejores:

*Do mundo afastado, sofrendo desprezo,  
Ali véve preso,  
Devendo ao patrão.  
O tempo rolando, vai dia vem dia,  
E aquela família  
Não vorta mais não!*

La narrativa del drama del éxodo nordestino es constante en la obra de Patativa do Assaré, sin embargo, en este texto, el sujeto poético no llega a abordar, en detalle, la vida del *sertanejo* en la ciudad grande:

<sup>86</sup> En el original: “*dois e três a um único, o quinto, acrescido do sexto, passa naturalmente a posição de quarto verso*”.

*Distante da terra tão sêca tão boa,  
Exposto à garoa,  
À lama e ao paú,  
Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo,  
Vivê como escravo  
Nas terra do Sú*

El nordestino refugiado lucha por mejores condiciones de vida y así se conforma una legión de mano de obra barata y descartable en los grandes centros urbanos. La ciudad grande ya surge para el refugiado desde el desalojo, porque el *sertanejo* huye de la pauperización que deviene de las malas condiciones climáticas de su tierra natal y, por ende, acaba en los arrabales de los grandes centros. La metrópolis no se muestra un ambiente acogedor, solo condena al nordestino a la explotación, los suburbios y la miseria. El optimismo respecto a los grandes centros pronto se reemplaza por la dura realidad de las calles.

En *A triste partida* se observa desde el principio cómo el sujeto poético construye la caracterización del Nordeste, ante las imágenes de la sequía con los términos “só”, “*vermêio*”, “*verão*”. Es una región marcada por la combinación de significantes negativos, como “*pobre*”, “*seco*”, “*medo*”, “*peste*” y “*fome*”, y por el empleo de las negaciones “*sem chuva*”, “*não chove*” y “*nada de chuva*”.

Son recurrentes los rasgos religiosos en la obra de Patativa do Assaré, que evocan la fe del nordestino y su importancia en su región de origen:

*Apela p’ra maço, que é o mês preferido  
Do Santo querido,  
Senhô São José.  
Mas nada de chuva! Tá tudo sem jeito,  
Lhe foge do peito  
O resto da fé*

El sujeto poético, desde la fuga del *sertão*, describe a cada miembro de la familia con imágenes que componen a los hijos, siempre tristes, nostálgicos y llorosos. El autor les da voz a cada uno de ellos y menciona las pocas “posesiones” —que no son materiales—, que la familia nordestina abandonó, ya que constantemente se describe al *cabôco* como “*sem cobre*”, “*quebrado*” y “*pobre*”. En la 8ª estrofa, el sujeto poético compone la imagen de la sequía como opuesta. El sujeto lírico de *A triste partida* presenta al estanciero, vinculado al “*dinhêro*”, a la “*compra*” y a la “*felicidade*” a costa de la desgracia del pobre.

La sequía es terrible y opresora y se personifica con los verbos de acción “*devora*” y “*bota pra fora*”, porque es la misma sequía que impulsa la fuga de la familia de la “*terra natá*” y “*lá*”. A menudo se ve al Nordeste como una región condenada a la miseria por las condiciones climáticas y las autoridades mal toman medidas paliativas para reducir la calamidad social:

La sequía es lo que llama la atención de los medios de comunicación, especialmente de los diarios del sur del país, sobre la existencia del Norte y sus “problemas”. Éste es, sin dudas, el primer rasgo que define el Norte y lo que lo diferencia del Sur, notoriamente, en un momento en que el medio, así como la raza son considerados factores determinantes de la organización social.<sup>87</sup> (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009, p. 81)

Durval Muniz de Albuquerque Junior, en *A invenção do Nordeste e outras artes*, pone en evidencia que se inventó el Nordeste como el “otro” de São Paulo. Según este investigador, más allá de un corte físico o geográfico, ya que proviene de un modo de vida, el regional se refiere a una cultura y una sociabilidad específicas. Así que São Paulo se configura como el Sur, es decir, el espacio del otro contra el que se piensa la identidad del Nordeste, sitio subalterno en la red de poderes. Si se pudiera comparar, sería como pensar lo latinoamericano desde Estados Unidos<sup>88</sup>, lleno de lugares comunes y caricaturas.

La movilización de los campesinos hacia los grandes centros urbanos fomenta el fenómeno del subempleo o incluso del desempleo en estas regiones. La vieja dicotomía entre Norte y Sur, entre las dichas áreas arcaica y moderna, alimentada por los canales de información, posibilita la ilusión de mejores condiciones de vida, lo que impulsa las ondas de migración al centro urbano.

<sup>87</sup> En el original: “*É a seca que chama atenção dos veículos de comunicação, especialmente dos jornais do sul do país, para a existência do Norte e de seus “problemas”. Ela é, sem dúvida, o primeiro traço definidor do Norte e o que o diferencia do Sul, notadamente, num momento em que o meio é considerado, ao lado da raça, como fatores determinantes da organização social”.*

<sup>88</sup> Ver la película “*Our Latin Thing* [Nuestra cosa]” (1972), documental que narra el nacimiento de la salsa en el pobre barrio *Spanish Harlem* de Nueva York y muestra la forma de divulgación del sello Fania, compañía musical especializada en ritmos cubanos y puertorriqueños. Dirigida por Leon Gast, la película es una inmersión en el gueto latino que permite vislumbrar cómo se hacían las *jam sessions* y los conciertos musicales de las Estrellas de la Fania; pero, además, es también una representación de la vida en las calles, con sus correspondientes peleas de gallos y timadores y con su esplendor y su miseria. Se puede afirmar que “*Our Latin Thing*” fue el impulsor de la salsa en los años setenta, además de ayudar a caricaturizar a todos los latinoamericanos en Estados Unidos.

Se reconoce a Patativa do Assaré como el vocero del Nordeste, porque sus versos traen la imagen de São Paulo desde la mirada *sertaneja*, como ciudad de las oportunidades. No obstante, destaca que se conserva viva la ilusión de su pueblo de regresar futuramente a su tierra. En la misma senda, el poeta se refiere a la metrópolis como “*terras aléia*” y al *sertão* como “*cantinho*”. A lo largo de todo el poema *A triste partida*, la tierra natal es detallada de forma afectiva como “*berço*” de “*céu lindo e azú*”, contrastando con la ciudad ajena, “*Sã Palo*”, asociada a la “*cara estranha*”, “*feia gente*” y “*diferente*”.

En el último verso, Patativa revela que, si bien existen dificultades en el *sertão*, el nordestino siempre conserva una relación afectiva con su tierra, y a la vez la adjetiva “*tão sêca, tão boa*”. La sequía se pone en oposición a la garúa, al lodo constante en “*terra do SÚ*”. Al finalizar su poesía, el sujeto lírico valora al *caboclo* con los léxicos “*forte*” y “*bravo*”, que se contraponen a la vida “*mesquinha*” que enfrenta y a su situación constante de “*vivê como escravo*”, explotado en el destierro.

La imagen del opresor la trae el “*patrão*”, aquel que explota al pobre refugiado nordestino en la nueva tierra y a quien el caboclo “*só véve devendo*”. El sujeto poético revela el proceso de desarrollo desigual dentro del sistema capitalista, teniendo en cuenta que el Nordeste siempre ha sufrido con el atraso económico, volviéndose un proveedor de mano de obra y de capital para el polo emprendedor de la economía nacional: São Paulo.

El *sertanejo* es constantemente oprimido; no obstante, aquí la opresión no viene del sujeto poético, ya que éste le da derecho a la expresión de sus propias angustias. Patativa do Assaré rompe el prejuicio de que el caboclo no tiene voz ni pensamiento.

La temática del éxodo rural es corriente en la poética de Patativa do Assaré, trayendo consigo la temática de la nostalgia. El *sertanejo* del autor siempre está pautado por la nostalgia de su tierra, amigos y animales. Con el éxodo, se evoca al Nordeste en la memoria como un *sertão* mítico al que se quiere siempre regresar. Su poesía nostálgica es un viaje a un espacio afectivo que quedó en el pasado, marcado por la vida campesina pacífica y alegre.

Para Patativa do Assaré, el *sertão* no es solo un purgatorio, sino también un paraíso con su estilo de vida simple y sus bellezas naturales; tierra seca y rocosa, además de ser un lugar de brisas y pájaros. Se puede decir que se trata



de una visión *sertaneja* en la que uno de los elementos importantes es lo católico, en la que el bien y el mal conviven construyendo una visión totalizadora. En este sentido, para el autor el *sertão* no es solo miseria, hambre y sufrimiento, sino también el “*cantinho*” del nordestino al que siempre va a extrañar.

Mientras tanto, se sabe que, además de la sequía, hay otros factores que son responsables por el éxodo rural en el Nordeste, como el desempleo y los sueldos bajos. Dichos factores devienen de la estructura agraria del Nordeste, marcada por el predominio del latifundio y la baja remuneración de los trabajadores, lo que conlleva a la concentración de los ingresos. Como el proceso de crecimiento del sector industrial es lento, este mercado de trabajo no logra absorber el excedente de mano de obra del sector agrario. Así que surgen en los núcleos urbanos, las poblaciones marginales.

Patativa do Assaré, como poeta social, revela, en *A triste partida*, la temática del éxodo de las condiciones climáticas del Nordeste y la lucha de ese pueblo lleno de esperanzas y coraje. En sus versos, aborda la lucha y, principalmente, la fe del pueblo nordestino al traer la realidad dramática que este enfrenta en su tierra natal con la sequía, los estancieros, así como la llegada a la ciudad grande, donde, del mismo modo, el patrón lo explota. De esta manera, el poema transmite toda la opresión sufrida por el nordestino a lo largo de su propia historia; presión de la “*sêca*”, del “*fazendêro*”, de la metrópolis y del “*patrão*”. El *sertanejo* se convierte en el representante de ese Nordeste, cuya estructura económica integrada de forma perversa y la falta de viabilidad de progreso lo hace participar en el proceso del desarrollo brasileño suministrando fuerza de trabajo barata para la región Sur, polo dinámico de la economía nacional.

La dimensión social es un punto central en la obra poética de Patativa do Assaré, que tenía conocimiento de causa de los problemas de la población campesina del Nordeste, con lo que *A triste partida* representa todo ese conocimiento adquirido y su composición tiene un aura sobre el contexto de sufrimiento que toda la gente *sertaneja* identifica, como afirma Andrade (2004):

El drama de la sequía y el cuadro de miseria y privación, a ella asociados, son presencia fuerte en la temática de esta poesía. Patativa compuso, por ejemplo, letra y música de la célebre tonada *A triste partida*, adoptada por miles de sertanejos nordestinos como un verdadero himno, por medio del que se identifican como miembros de una comunidad de destinos, que consiste en vagar sacudidos y reglamentados por

dos fuerzas que actúan como vectores opuestos: el latifundio que expulsa y la industria en el sudeste del país que atrae como un remolino.<sup>89</sup> (ANDRADE, 2004, p. 137)

## 5- Inlustríssimo Sinhô Doutô

*Inlustríssimo sinhô dotô* es un reencuentro con su conocida fórmula de la dicotomía campo versus ciudad, en un relato que un campesino le hace a un ‘doutô’ de la ciudad. Es la representación escrita del lenguaje *matuto* que se acerca a la oralidad de Assaré/CE, lugar de origen del autor.

Es un texto poético de 17 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser (verbo con más ocurrencias), como una forma de presentarse a un interlocutor culto (el *Inlustríssimo Sinhô Doutô*), hablando desde su lugar de origen y su condición social.

Este texto tiene una misma forma de presentación de su lugar de origen como la que ocurre en *O poeta da Roça*. No obstante, a diferencia del poema anterior, hay una interlocución con un sujeto culto, una especie de carta direccionada al “*Sinhô Doutô*”, término indicativo de que existe una jerarquía referente al grado de intimidad y respeto, mostrándose que el “*dotô*” sería alguien que tiene más instrucción que el enunciador y estaría, desde un punto de vista socioeconómico, más favorecido. Dicha expresión aún está presente en el interior del estado de Ceará y del *sertão* y se utiliza cuando se presenta alguien con más instrucción frente a los de menos instrucción educativa. Dicha figura, más favorecida, puede incluso no tener un título de doctor, pero su presencia refleja el sentido de poder social y económico ante un enunciador disminuído. “*Sinhô dotô*” aparecerá en varios textos poéticos de Patativa do Assaré, con un sentido de embate entre campo y ciudad, pobres y ricos, etc.

<sup>89</sup> En el original: “*O drama das estiagens e o quadro de miséria e privação, a ele associados, são presença forte na temática desta poesia. Patativa compôs, por exemplo, letra e música da célebre toada “A triste partida”, adotada por milhares de sertanejos nordestinos como um verdadeiro hino, por meio do qual, se identificam como membros de uma comunidade de destinos, que consiste em pervagarem sacudidos e arregimentados por duas forças que atuam como vetores opostos: o latifúndio que expulsa e a indústria no sudeste do país que atrai como uma voragem”.*

Como se trata de un texto basado en el lenguaje oral, los adjetivos y otros caracterizadores del texto tienen un uso común y corriente. Los sustantivos y adjetivos describen el universo campesino del autor, con figuras como “*agricurtô*”, “*caçadô*”, “*matuto*” y “*pobre cabôco*”, que circulan por la “*roça*” y el “*mato*” que usan “*apragata currulepe*”. En oposición a este escenario, Patativa do Assaré muestra la ciudad del “*doutô*” (a veces aparece el registro como “*dotô*”, una vacilación común del lenguaje oral) como compuesta de “*paidégua engruvatado*”, gente que no le ofrece al visitante ni una “*chicra de café*”.

En la poesía de Patativa de Assaré es común encontrarse dicotomías entre, por ejemplo, oprimido y opresor, lenguaje culto y lenguaje inculto, *sertão/campo* y *metrópolis* etc. Dichas dicotomías ofrecen la representación de dos sujetos de condiciones sociales opuestas, espacios socioculturales divergentes o dos distintos registros en una misma intención poética. Por medio de la descripción de oposiciones, el autor hace una suerte de denuncia de la relación de complementariedad entre privilegio y escasez como condición proveedora de inestabilidad e iniquidad.

En cambio, en *Inlustríssimo Sinhô Doutô* el autor se pone en una condición de ventaja ante el interlocutor citadino, cuando relata la abundancia de Assaré que “*Não sendo em tempo de fome/ Sinhô dotô, pode cré:/ Nesta terra o cabra come/ Intá a barriga enchê*”, mientras la ciudad grande tendría escasés de recursos. En un discurso carnavalizado, que irrumpe la ‘natural’ posición de inferioridad *sertaneja* frente a una realidad de ‘riqueza’ de la *metrópolis*, el autor se jacta de la condición próspera de su ciudad natal, llegando a decir que:

*Eu não tou fazendo pôco  
Lá da sua capitá;  
Mas quando um pobre cabôco  
Tem percisão de andá lá;  
Se não leva sua rede  
Drome no pé da parede.  
Otas vêz o pobre inté  
Com tanta dô de cabeça,  
E não acha quem lhe ofereça  
Uma chicra de café.*

Otro momento en que se hace presente la dicotomía es cuando se ponen de relieve dos grandiosas festividades brasileñas, una en nivel regional, “*Um São João aqui nos mato*”; y otra el carnaval en una *metrópolis* reconocida

internacionalmente, como lo es Río de Janeiro. Serían dos festividades de igual grandeza, sin embargo el autor orgulloso de su región le dará más énfasis a la festividad *sertaneja* cuando dice que “*Não há neste mundo intêro/ Nem no Rio de Janêro,/ Na festa do carnaval*”.

Como encontramos la dicotomía campo versus ciudad, obviamente encontramos recursos de nivel semántico como figuras de comparación, así ocurre en el cotejo entre São João y carnaval “*Nem no Rio de Janêro,/ Na festa do carnaval*”.

A pesar de que los versos de *Inlustríssimo Sinhô Doutô* no son muy conocidos, su fórmula de usar un interlocutor culto para explorar las dicotomías entre campo y ciudad se verá en famosas composiciones de Patativa do Assaré, incluso en algunas que veremos a continuación.

## 6- Seu Dotô me conhece?

*Seu Dotô me conhece?* es un texto poético de 13 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo, como ocurre en otras poesías de Patativa do Assaré; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser (verbo con más ocurrencias), como una forma de presentarse a un interlocutor culto (como en *Seu Dotô me conhece?*), hablando desde su lugar de origen y su condición social. Sin embargo, además del uso de verbos en tiempo presente, surgen verbos en pretérito perfecto de indicativo en la primera estrofa, pareciendo que, con dicho “*dotô*” ya había un contacto anterior y que tal vez él no quiso recordarlo:

*Seu dotô, só me parece  
Que o sinhô não me conhece,  
Nunca sôbe quem sou eu,  
Nunca viu minha paiôça,  
Minha muié, minha roça,  
E os fio que Deus me deu*

A diferencia de otros poetas populares, Patativa do Assaré se dedicó a la composición de versos en los que el pueblo marginalizado y oprimido fue el principal personaje. Su poética comprometida está marcada por temas que

revelan las desigualdades existentes entre el doctor de la capital y el *sertanejo* (*Seu Dotô me conhece?*).

La lengua *matuta* se hace presente sin escarnio, representando la sabiduría de la gente del *sertão*. Dicha variante es utilizada como instrumento de lucha de clase, porque, por medio del diálogo, el poeta *matuto* enfrenta, sin ningún sentimiento de inferioridad, al doctor de la capital. Luego, la palabra y la ideología se revelan como significación social en la producción literaria del poeta. De este modo, se constatan en su obra, constantes dicotomías entre oprimido y opresor, lenguaje culto y lenguaje *matuto*, *sertão* y grandes centros urbanos, etc. Sus versos se configuran según un eje antagónico: dos sujetos representativos de dos condiciones sociales opuestas, dos espacios socioculturales contrastante o dos diferentes registros en un mismo proyecto poético.

Patativa do Assaré busca describir dichos temas por medio de la oposición, con el propósito de denunciar la relación de complementariedad entre privilegio y privación como condición fomentadora del desequilibrio y la desigualdad. A pesar de que los críticos afirmen que Patativa do Assaré, como gran poeta social nordestino, reveló las condiciones de vida de su pueblo *sertanejo* transfiriéndole a su poesía la pelea entre el *caboclo*, lleno de esperanzas y coraje ante la sequía, y el patrón y la metrópolis, se puede concluir que el poeta *matuto* fue más allá de la representación del Nordeste sufrido, pero también a la masa pobre de los grandes centros urbanos. La verdad del poeta *da roça*, siempre pauta en la justicia y la igualdad, no se restringe al contexto rural, sino que también abarca a la ciudad.

Como es común en la obra de Patativa do Assaré, hay una retórica combativa en un diálogo con un interlocutor culto, una vez más un “*dotô*”. Por existir esa relación jerarquizada en la interlocución, se deduce que ocurra una alegoría dirigida a los gobernantes; una estrategia estilística sutil de usar metáforas sobre quienes no conocen a la “*crasse que não desfruta/ Das riqueza do Brasil*”, ya que el autor deja clara su posición valorativa respecto a su punto de vista y a la clase a la que pertenece: *Eu sou da crasse matuta*.

El inicio de la narrativa nos da la idea de tratarse de una suerte de respuesta insolente a una solicitud de voto del “*dotô*” en las próximas elecciones, presentando una dura crítica social.

*Se não sabe, escute agora,  
Que eu vô contá minha históra,  
Tenha a bondade de uvi:  
Eu sou da crasse matuta,  
Da crasse que não desfruta  
Das riqueza do Brasi.*

El término “*crasse*” nos lleva a una perspectiva marxista de lucha de clases, considerándose, además de la propia división social, la habitual dicotomización del discurso del autor. Es una argumentación elocuente marcada por el lenguaje *sertanejo*, en que aparece una terminología usual de esa región, como “*seu dotô*”, “*sinhô*”, “*paioça*”, “*muié*” etc.; rica en sonoridad (“*pió, pió, pió...*”), pero a la vez de sentido de crítica social:

*Sou o sertanejo que cansa  
De votá, com esperança  
Do Brasi fica mió;  
Mas o Brasi continua  
Na cantiga da perua:  
Que é: – pió, pió, pió...*

La onomatopeya que representa un sonido de pavo incorpora el sentimiento de crítica y lamento del autor con el “*pió*” (algo que está empeorando), en una entonación emotiva de crítica y aflicción. Tanto el autor como su interlocutor culto son parte de espacios desiguales que establecen los valores predominantes en una sociedad respecto a la situación inferior de la clase campesina.

La cosmogonía *sertaneja* también es plena en dicotomías, como lo es la dura realidad versus la esperanza de días mejores. La esperanza se traduce en mejorías de las condiciones de trabajo y, especialmente, en una justa distribución de tierra para todos.

Pero el contexto que el autor narra es de la sequía que asolaba el Nordeste: “*Tenho passado na vida/ De cinco mês em seguida/ Sem comê carne uma vez*”. Además de las condiciones climáticas adversas, hay que entenderse con un patrón despótico:

*Sou aquele que conhece  
As privação que padece  
O mais pobre camponês;  
Tenho passado na vida  
De cinco mês em seguida  
Sem comê carne uma vez.*

*Sou o que durante a semana,  
Cumprindo a sina tirana,  
Na grande labutação,  
Pra sustentá a famia  
Só tem direito a dois dia,  
O resto é pra o patrão.*

Patativa do Assaré deja claro que su interlocutor no lo comprende y que tampoco sabe de sus agruras, como la de que él casi nunca come carne, un privilegio para quienes son económicamente más estables, como es el caso del “dotô” y el patrón. Es una nítida crítica al sistema capitalista de explotación del trabajador, que se percibe también en el tono sarcástico al que llega el sujeto por causa del desprecio político de los gobernantes y que refleja el momento por el que el *sertanejo* pasaba.

*Senhô dotô, não se enfade,  
Vá guardando essa verdade  
Na memóra, e pode cré  
Que sou aquele operáro  
Que ganha um pobre salário  
Que não dá nem pra comê*

La expresión “*senhô dotô*” es una marca textual explícita frecuente de interacción entre el campesino enunciador y el “dotô” interlocutor, con que se establece el diálogo en el decurso de tiempo de la narrativa. Asimismo, se percibe el tono irónico presente en el enunciado, marca de estilo del autor creador, cuando el autor, al decir “*pobre salário*”, él cobra poco y dice lo inverso.

*Sou ele todo, em carne e osso,  
Muntas vez não tenho armoço  
Nem tombém o que jantá;  
Eu sou aquele rocêro,  
Sem camisa e sem dinhêro,  
Cantado por Juvená.*

*Sim, por Juvená Galeno,  
O poeta, aquele geno,  
O maió dos trovadô,  
Aquele coração nobre  
Que a minha vida de pobre  
Munto sentido cantou.*

En los versos anteriores se exhibe la repetición de la negación (*não*, *nem*) para destacar la situación de miserabilidad del *sertanejo*, lo que redundo en una crítica social feroz marcada por el estilo de denuncia. Este enunciado

dialoga con otros textos, como los de las obras del poeta cearense Juvenal Galeno.<sup>90</sup>

Patativa do Assaré también usa el recurso del paralelismo en las estrofas 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 10 cuando empieza el verso con el verbo en primera persona “Sou”, además de las variaciones “Eu sou” de las estrofas 10 y 13, que se usa como forma de presentación a su interlocutor. Es una preparación para manifestarse al final como el estado de Ceará.

*Há mais de cem ano eu vivo  
Nesta vida de cativo  
E a potreção não chegou;  
Sofro munto e corro estreito,  
Inda tou do mêrmo jeito  
Que Juvená me deixou.*

*Sofrendo a mesma sentença,  
Tou quage perdendo a crença,  
E pra ninguém se enganá  
Vou deixá o meu nome aqui:  
Eu sou fio do Brasi,  
E o meu nome é Ceará.*

La metonimia es válida para reforzar el mensaje. Cuando se refiere a que es el estado de Ceará, se supone que hay un reemplazo respecto a la colectividad, el autor se expresa como si fuera no solo su voz, sino también la de todo un pueblo, la de la gente física (y no la del aparato gubernamental en sí), que sufre con las agruras de la sequía, la falta de atención y el desempleo.

Finalmente, con su canto, el tono emotivo de Patativa do Assaré deja un sencillo mensaje poético que refleja la historia de la gente, sus experiencias, costumbres, sufrimientos, alegrías enmarcados concretamente en un lenguaje vivo, como huellas que van más allá de las palabras.

<sup>90</sup> La poesía de Juvenal Galeno está enmarcada por el nacionalismo y una fuerte tradición regionalista. Según la página web de la Secretaría de cultura del estado de Ceará, en el prólogo de “*Lendas e canções populares*” de 1865, Juvenal Galeno declaró: “*Escrevi este livro acompanhando o povo no trabalho, no lar, na política, na vida particular e pública, na praia, na montanha e no sertão, onde ouvi os seus cantos e os reproduzi, ampliei sem desprezar a frase singela, a palavra de seu dialeto, a sua metrificacão e até o seu próprio verso*” (<https://www.secult.ce.gov.br/2013/01/03/biografia-juvenal-galeno/>).



## 7- No Meu Sertão

*No Meu Sertão* es un texto poético en el que se observan supersticiones, fiestas populares, principalmente las que tienen relación con la iglesia católica como las fiestas de San Juan, y también las cantigas evocadas por el pueblo en su trabajo. Patativa do Assaré explota dichas referencias, como se ve a continuación:

*No meu sertão  
A gente do meu sertão  
Tem a vida acotelada.  
Nas noite de sexta-feira  
Caçadô não faz caçada,  
Temendo grande desgraça.  
No meu sertão ninguém passa  
Entre dois pau de portêra,  
Pois é grande sacriçifo,  
Se arrisca a pegá feitiço  
Da gente catimbózeira.*

Son en total 15 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo, como ocurre en otras poesías de Patativa do Assaré; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser (verbo con más ocurrencias), como una forma de presentarse a una interlocución general y culta (“*gente rica/ De sabença e inducação*”), hablando desde su lugar de origen y su condición social.

El sujeto lírico en *No meu sertão* cita varias creencias populares que son denominadas por la “*pessoa sabida*” como supersticiones. Para él, sin embargo, se trata apenas de precauciones contra “*mandingas*” y la mala suerte.

En una narrativa más de discurso carnavalizado, lo que irrumpe en *No meu sertão* es la naturalización de “*suprestição*” (desde una mirada citadina) para quienes son habitantes del *sertão* frente a una realidad de “*frumiguêro de carro*” de la metrópolis. Una vez más encontramos la estrategia poética del autor *sertanejo* de explotar las dicotomías campo versus ciudad, pero ahora desde una perspectiva de creencias en valores determinados: la creencia campesina basada en la relación con lo sagrado/profano y que se cree de corazón (“*gente catimbozeira*”, “*mandinga*” y “*azá*”) versus la del progreso y la ciencia citadinos (“*Gente/ Sabida que é bem capaz/ De lê de trás pra diente/ E de diente pra trás*” y “*Que sabe o nome das peça/ Do vapô e do avião,/ Do carro e da bicicleta*”).

En toda la obra de Patativa do Assaré la imaginación juega un papel central en su ficción, pero como una forma de pensar la realidad de la vida del *sertanejo*; a diferencia de la lectura planteada por los cánones en que se establece la dicotomía entre ficción y realidad, en que la ficción se presenta como ruptura de la realidad.

El mecanismo para el desarrollo de la ficción en la literatura canónica se da por medio del imaginario (entendido aquí como registro fundamental de la estructura mental a la par de lo real y lo simbólico, constituyendo el registro de la ilusión y la identificación según el *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia) como fórmula de elaboración de otra realidad. Y de ahí proviene otra forma de desprecio y marginalización de la poesía oral en su creación, cuando poetas como Patativa do Assaré usan la imaginación de las tradiciones populares ésta es vista como superstición y credulidad, a lo que el *poeta da roça* responde con un texto poético repleto de referencias ‘folclóricas’ de su ‘realidad’.

Como representación que resalta la metrópolis ruidosa y desalentadora versus el *sertão* sosegado, entre las estrofas 5 y 7 el autor utiliza el recurso de la onomatopeya ("*Buzina de caminhão/ Nem apito de motô;/ A vida é bem sossegada,/ Sem barúio e sem zoada*" y "*Essa zoada mardita*") para demostrar sonoramente las diferencias entre ambas realidades, además de la metonimia "*frumiguêro de carro*" que retrata la desorientación frente a un escenario citadino inhóspito.

Como texto que recurre a las bases de la imaginación de las tradiciones populares no podrían faltar las referencias a lo divino ("*Pra nós, lá no meu sertão,/ Uni chapéu desemborcado/ Ave Maria! Meu Deus!/ Que agôro malassombrado!*" y "*E magina de verdade/ Na maió das farsidade/ Que Juda com Jesus fez,/ Além dos ôto assunto,/ Nunca bota um adjunto/ No dia treze do mês.*"). En definitiva, es un texto de celebración de la cosmovisión *sertaneja* y una forma de resistencia a la modernidad de la ciudad grande.

Por último, y quizás el punto más importante del poema, sobre el verso "*Não conheço português/Apois eu por minha vez/Nunca mexi com papé*", se puede observar que el poeta establece su propia sintaxis, y el hecho de ‘no conocer’ el idioma no implica ignorarlo, sino más bien la capacidad de liberar sus versos de las influencias formales, facilitando el surgimiento de un idioma más orgánico, que tiene más que ver con su *sertão*.

En los versos “*Mas vou falá na language/De minha gente seavage/Entenda lá quem pude!*”, también señala la necesidad de liberar la poesía de la vigilancia del intelecto, puesto que el pensamiento erudito es autoritario y regido por principios lógicos, volviendo a un nivel anterior a lo intelectual, lo que viabiliza la restitución del lenguaje a su estado natural.

## 8- A Fogueira de São João

*A Fogueira de São João* es un texto poético con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo, como ocurre en otras poesías de Patativa do Assaré; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se quiere provocar la idea de acercamiento a San Juan, santo venerado en el Nordeste.

Es una composición oralizada, un poema que le da voz al *sertanejo* que alaba y homenajea al santo patrono de los pobres. Como es estilo de Patativa do Assaré, hay un interlocutor a quien él se dirige que es San Juan, en una composición hecha en ritmo de alabanza a una figura católica.

Una vez más al *poeta da roça* le toca la tarea de deshacer el aura negativa de pobreza y tristeza que se construye alrededor de su tierra, destacando la alegría, la celebración y los cortejos sanjuaninos.

El mencionado elemento central de la alegría *sertaneja* se da por medio de la hoguera (*sua foguêra é o encanto/Da gente do meu sertão*). Se establece una relación de intimidad entre el poeta popular y el santo, desde el primer verso de la composición (*Meu São João, meu São Joãozinho!*), que con su fulgor es manantial de calor que aviva la fe y las creencias de la gente del *sertão*. Quienes no enciendan una vela en una hoguera, en la noche de San Juan, pueden sufrir consecuencias:

*O homem pode sê ruim  
E tê mardade sem fim,  
Vive da intriga e moitim,  
Socado na perdição,  
Mas a farta mais grossêra,  
Mais feia e mais agorêra,  
É de quem não faz foguêra  
Na noite de São João.*

El lenguaje coloquial de la gente nordestina parece ser la única forma capaz de expresar la veneración del *sertanejo* por el santo, expresión que tiene una potencia explícita, bien como los disparos hechos por los trabucos (*bacamartes*) sanjuaninos. El enunciador se comunica directamente con San Juan en primera persona, emplea los pronombres posesivos *meu*, *minha* para referirse a sus emociones y vivencias; los pronombres imprimen una cercanía entre el enunciador y el santo, hay huellas que manifiestan una relación íntima, convirtiendo el área de la fiesta y de la hoguera en sitio sagrado, congruente con el firmamento.

La anáfora de “*Meu São João, meu São Joãozinho!*”/ “*Meu São João! Meu bom São João!*”, presente en las estrofas 1, 5 y 10, es otro recurso usado por el autor para provocar la idea de proximidad con el interlocutor divino.

Hablar de lo divino y hablar con el Divino es una manera de expresar cierto ‘patriotismo’ en el Nordeste brasileño, que incita un sentimiento de pertenencia y arrebatamiento como lo que se ve a continuación:

*É tão grande, é tão imensa  
A minha fé e minha crença,  
Que se Deus me dé licença,  
Quando eu Morrê, vou levá  
Grosso fêcho de madêra  
De angico e de catinguêra,  
Pra fazê uma foguêra  
Lá no céu, quando eu chegá.*

Patativa do Assaré formula sus imágenes de un *sertão* alegre y festivo a través de octavas, formato que enuncia con regocijo los elementos de la tradición simbolizada por la flama ardorosa de la celebración.

## **9- Vou Vortá**

*Vou Vortá* es un texto poético de 11 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo, como ocurre en otras poesías de Patativa do Assaré; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser (verbo con más ocurrencias). A diferencia de las poesías anteriores, aquí se tiene un poema en el que no hay un diálogo con alguna figura emblemática, sino una fuerza de la

naturaleza a la que el *poeta da roça* hace reverencia: el mar. En la 7ª estrofa se usan más verbos en pretérito perfecto, como forma de demostrar la huella profunda que le quedó en su magín al encontrarse con el océano:

*Vi o má, vorto contente,  
A viagem não perdi,  
Ele fez eu me alembra  
Lá dos campo onde nasci  
Vendo as verdura das água,  
Uma sodade, uma mágua  
Dentro do meu coração  
Como preaca furou.  
Essas água têm a cô  
Das mata do meu sertão.*

La poesía inicia con un tono melancólico y nostálgico como es común en muchos textos del autor, ya que los primeros versos nos llevan a un yo lírico que quiere regresar a su *sertão*, retomando la vieja dicotomía campo versus ciudad (representando aquí, probablemente, a la ciudad de Fortaleza, capital del estado de Ceará), con el recurrente sentimiento de extrañamiento del *sertanejo* en la ciudad grande.

*Vou vortá pro meu sertão,  
Não posso me acostumá  
Com o grande reboiço  
Das rua da capitá.  
Vem um carro em minha frente  
E depressa, de repente,  
Já vem outro por detrás.  
É uma coisa sem soma,  
O fôrgo que a gente toma  
E só catinga de gás.*

En cambio, la narrativa sufre un quiebre en la 5ª estrofa cuando pasa a una postura nostálgica por haber dejado el *sertão* para ir a la capital, hasta que ocurre el encuentro del narrador con el mar y su grandiosidad. Dicho encuentro es tan potente que el poeta comienza a añorar el mar, dejando de lado a su tierra natal.

*Se eu não morre brevemente,  
Eu vorto cá novamente  
Pra vê o má ôta vez...*

Puede plantearse como un encuentro con la creación divina, algo que nos muestra la grandiosidad de la creación y a la vez tiene relación con la

religiosidad de los nordestinos. En los versos “*Parece um cabra valente/Quando tá puxando fogo*”, el poeta no se preocupa con reproducir la realidad, es decir, en utilizar el lenguaje dentro de una lógica, por medio de la cual representar el mundo, sino como un mecanismo capaz de reinventar la realidad, confundiendo la aparente normalidad e implosionando lo que hay de común y corriente.

Al presentar el mar como un “*cabra valente*”, el poeta pone de relieve la furia del mar provocada por sus olas que van en velocidad creciente hasta encontrar el litoral, inundando la franja de tierra donde las marejadas revientan bien cercanas a la orilla. La expresión “*cabra valente*” se refiere, además, a “*cabra da peste*” expresión que define entre los nordestinos a un hombre corajoso e inquebrantable. El “*cabra valente*” al que el poeta se refiere está “*puxando fogo*”, es decir, está ebrio con bebida alcohólica, con lo que se potencializa su valentía. En esta construcción se nota la riqueza y capacidad poética de Patativa do Assaré, lo cual es provocado por todo lo que remite a lo aparentemente ilógico y surreal.

Ya en los versos “*Que o má se joga pra fora,/Escuma, pinota e berra/Todo raivoso e afobado,/Roncando desesperado,/Querendo enguli a terra*”, el mar es personificado, cobrando el aspecto de un animal bravo que “*escuma, pinota e berra*”. Esta fiera salvaje adquiere dimensiones apocalípticas, deseando “*enguli a terra*”. Es una correlación en la que el poema acaba recurriendo a una sistemática irreverencia lógica, con el uso de expresiones insólitas que escapan del lugar común, produce imágenes que son transubstanciadas en y por el lenguaje, dejando que la naturaleza se exprese.

Finalmente, además del quiebre de la narrativa de la 5ª estrofa, a sus lectores comunes Patativa do Assaré también les plantea un quiebre de expectativas, puesto que en otras composiciones la nostalgia es tan grande que las poesías empiezan y terminan con un tono triste de añoranza, mientras en *Vou vortá* comienza con un lamento, pero se convierte en éxtasis frente a la grandiosidad del mar.

## 10- O Vaquêro

O *vaquêro* es un poema de 14 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo, como ocurre en otras poesías de Patativa do Assaré; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser (verbo con más ocurrencias), como una forma de presentarse a un interlocutor culto, puesto que le habla a “*Seu Dotô*”, dialogando desde su lugar de origen y su condición social.

*Sei que o dotô tem riqueza,  
É tratado com fineza,  
Faz figura de grandeza,  
Tem carta e tem anelão,  
Tem casa branca e jeitosa  
E ôtas coisa preciosa;  
Mas não goza o quanto goza  
Um vaquêro do sertão.*

El poema todo consta de 14 octavas, rimando el cuarto con el octavo verso siempre en rimas agudas, contrastando con los otros seis que lo hacen, invariablemente, en rimas graves.

Éste es un texto poético en el que un vaquero se muestra orgulloso de su trabajo, narrando la destreza y bravura con la que desafía los azares propios de su labor. En él, el *sertanejo* relata las corridas desatadas por entre los matorrales, a caballo, entre la vegetación enmarañada, en busca del toro bravío.

*Se o bicho brabo se acôa,  
Não corro nem fico atoa:  
Comigo ninguém caçoa,  
Não corro sem vê de quê.*

Desde niño él ya realiza esta labor. Aprendió esta profesión con su padre, que además de ser vaquero tocaba la guitarra. En dicha experiencia de vida se afirma su identidad, que en la lógica del poema se constituye como contrapunto a las profesiones y al lujo de la gente de la ciudad, representados en la figura del *Dotô*.

Es una narrativa que se asemeja a la construcción identitaria del gaucho, según Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo (Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspectos físicos, costumbres y hábitos de la República*

*Argentina* (1845): el baqueano, el rastreador, el cantor y el gaucho malo. Sin embargo, se puede plantear que en la obra de Patativa do Assaré hay una mezcla entre baqueano, rastreador y cantor todo en una sola persona, puesto que son las características que el poeta popular le atribuye al vaquero.

Esta vida difícil y desafiadora, que forja al hombre disciplinado y lleno de vitalidad, requiere energía. No obstante, es de una condición de vida demasiado carente desde un punto de vista material que se contrapone a la riqueza como subsidio de las clases dominantes cuyo *locus* es la urbe.

A pesar de preparado para las faenas del campo, este *sertanejo* no ha heredado los dones artísticos del padre, tampoco lo lamenta, porque lo que él ha heredado, el destino de vaquero, ya le llena de orgullo y, asimismo, su canto es tan quejoso que hace llorar a cualquier persona.

Hay señales de la ética del *sertão* defendida por Patativa do Assaré, así como referencias a la realidad del trabajo del vaquero en la estancia de ganado: conocimiento pasado de padre a hijo, lealtad al patrón (no por sumisión, sino por el sistema de recompensa del trabajo a través de la división del trabajo), orgullo de su “*liforme de côro*” y el apego al caballo compañero de trabajo.

## 11- Aos Reis do Baião

*Aos Reis do Baião* es un poema de 9 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo, como ocurre en otras poesías de Patativa do Assaré; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser (verbo con más ocurrencias), alabando a uno de los personajes más importantes del Nordeste brasileño.

*Aos Reis do Baião* se convierte en una oda al músico Luiz Gonzaga, y a la vez al Nordeste en sí, ya que ese reconocido cantante es una figura que encarna el *modus operandi* de su gente. Él es la figura máxima de la música popular nordestina al representar el sentimiento de la gente, su modo de vida, sus experiencias existenciales, su lucha constante contra el hambre, la sequía y la opresión.



*Cabôco Luís Gonzaga!  
 Tu é do céu de Nabuco,  
 A estrela que não se apaga,  
 Gulora de Pernambuco.  
 Tu é o dono da conquista,  
 O mais fino e grande artista  
 Que canta o baião pra nós,  
 De alegria pressiona  
 Quem ouve a tua sanfona  
 Ligada na tua voz.*

Luiz Gonzaga no sólo desentrañó musicalmente el universo cultural del Nordeste, sino que también se arrogó su lenguaje estigmatizado, transformando su representación estereotipada en una base de identidad local que resulta en el orgullo de ser nordestino. Como dice Goldstein (2005, p. 55), en la oda se exponen “los grandes sentimientos del alma humana”<sup>91</sup>, y en el caso de *Aos Reis do Baião* se celebra una figura importante para la constitución identitaria de una región que en sus canciones siempre expresa los sentimientos de la gente nordestina.

*Neste requebro gaiato  
 Do teu grito de vaquéro,  
 Eu vejo o fié retrato  
 Do nordeste brasileiro.  
 Oiço da vaca o gemido,  
 Do choçaió oiço o tinido  
 E a gaita do véio tóro,  
 E vejo a festa comum  
 Do sertão do Inhamun,  
 Terra de chapéu de côro.*

Como se ve en la 5ª estrofa, arriba, Luiz Gonzaga funciona como el espejo del Nordeste y del nordestino, figura a la que se podría tomar como base y referencia.

En estos versos, una vez más Patativa do Assaré usa el recurso poético de la invocación, pero ahora la grandilocuencia del lenguaje culto (como el que utiliza en *Invocação a Leonardo Mota*) da lugar al discurso coloquial como forma de marcar un tono identitario acorde al usado por el músico iconoclasta del Nordeste brasileño Luiz Gonzaga. Esta “deidad” forma parte de una estructura de retroalimentación de inspiración nordestina, formada por Patativa do Assaré y Luiz Gonzaga (puesto que los dos tienen participación en grandes éxitos de la

<sup>91</sup> En el original: “os grandes sentimentos da alma humana”.

poesía/canción nordestina como en *Triste partida*); y en este poema se evidencia la grandiosidad de Gonzaga. Como es común en la invocación, aparece el vocativo cuando se usan las expresiones “*Cabôco Luís Gonzaga*”, en la 1ª estrofa, y la anáfora “*Cabôco do geno forte*”, en la 2ª y 9ª estrofas, que funcionan como interpelación a la deidad Luiz Gonzaga.

La capacidad divina del músico nordestino está manifiesta en la “*sanfona sodosa*”, que es santa milagrosa y tiene la capacidad de resucitar el pasado; incluso la “*criatura sisuda/ E de crué coração*” se ablanda escuchando esa voz agradable.

Sin embargo, para ser ungido con la condición de deidad, antes el “*rei do baião*” tuvo que deshacerse de la posición ‘mortal’ de soldado. A través de la intervención de “*Deus, nosso Pai Divino*”, viéndolo humillado, le dijo “*Luís, dêxa a farda!/ Esta vida de espingarda/ Para tu é um horrô;/ Pega a sanfona, Luís!/ Vai de país em país:/ Eu serei teu potretô!*”.

La anáfora “*Este baião que*”, en la 4ª estrofa, valoriza la capacidad creativa del músico nordestino que tiene “*rica cachola*”, además de darle a la estrofa un compás como el del ritmo *baião*.

*Com tua rica cachola,  
Este baião que consola  
Ao namorado e ao réu,  
Este baião que não cai,  
Este baião que já vai  
Da terra até lá no céu.*

En definitiva, el simple hecho de haber versos de Patativa do Assaré que invoquen a Luiz Gonzaga ya es un acto a favor y en loas al ser nordestino, puesto que los dos son representantes de las figuras más humildes de una de las regiones más castigada —pero a la vez más alegre— de Brasil.

## 12- Ser feliz

*Ser feliz* es un poema de 9 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo, como ocurre en otras poesías de Patativa do Assaré; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser (verbo con más ocurrencias).

Una vez más tenemos la dicotomía campo versus ciudad, pero ahora se presenta una diferencia en la narrativa, comenzando por la elección lenguaje que ahora es en la modalidad culta.

Este texto poético que tiene un interlocutor ciudadano, a diferencia de situaciones anteriores, no elige un embate ideológico sobre qué tipo de vida llevar, sino que tiene tres momentos diferentes: en la 1ª estrofa, se presenta un interlocutor “*rico poderoso*” que siente una “*tristeza absorta*” y un “*coração morto*”, llevándonos a creer que la desgracia de su vida está en vivir en la ciudad; de la 2ª a la 4ª estrofas, ante a la infelicidad del rico, Patativa do Assaré le exhorta que abandone su tesoro y vaya a consolar su llanto en el *sertão*, donde expulsar el “*manto de tristeza que vive em teu coração*”; finalmente, desde la 5ª estrofa encontramos una oda a la vida simple *sertaneja*:

*A doce felicidade  
E filha da soledade,  
Nasceu na simplicidade  
Sem ouro, sem lar, sem pão.*

De una manera subliminal, la 1ª estrofa nos lleva a entender que los placeres ciudadanos no propician un gozo pleno, ya que el rico poderoso está triste y que en sus tesoros sin fin no encontrará la comodidad que busca.

Deshacerse de las riquezas materiales le daría al ‘pobre’ rico una posibilidad de consolarse, en un lugar “*onde o sertanejo,/ Fruindo um prazer sobejo,/ Não sente o peso da cruz,/ E onde a lua cor de prata,/ Linda, majestosa e grata, / Estende por sobre a mata / Sua toalha de luz*”, como se indica en la segunda parte de este poema (estrofas 2, 3 y 4).

La última parte de los versos de *Ser feliz* denotan que la felicidad está en las acciones comunes del día a día “*dentro de uma choupana*”. En ese microcosmos campesino descrito por Patativa do Assaré, todo se centra en la figura femenina de la “*sertaneja*”/“*cabocla*”, que “*reina na palhoça*” y “*reina soberana*”, ser que “*sabe amar e sofrer*”.

En la 9ª y última estrofa, se puede notar un efecto sonoro y rítmico con la repetición del verbo “*ser*”, como anáfora que les da eco a los sentimientos positivos (“*feliz*”, “*ditoso*”, “*nobre*” y “*venturoso*”), contraponiéndose al breve “*ter posição*”. Es una oposición filosófica enmarcada, además, en la ideología de una vida más sencilla en relación a la “*galas do salão*”.

Finalmente, celebrar un espacio específico *sertanejo* con todas sus costumbres diarias y las posiciones que cada ser ocupa en su área, es hacer loas a la patria chica y su identidad regional que, si tomamos en cuenta que se habla de una región estigmatizada por todas las agruras que pasa de tiempos en tiempos, es una postura de enfrentamiento a la pobreza de la región que se difunde en los medios de comunicación; o sea, osa decir que también hay riquezas allí en la vida simple que se tiene.

### 13- A Política

*A Política* es un poema de 6 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser (verbo con más ocurrencias).

Es un texto poético distinto de otros que hemos visto, pero que se asemeja a otros versos que demuestran la preocupación de Patativa do Assaré con la política partidaria. Al elegir una modalidad lingüística estándar se destaca el tono descontento del *poeta da roça* con los rumbos de las instituciones políticas.

No hay un interlocutor definido como en otros momentos, pero a la vez se puede pensar como un discurso dirigido a un público más genérico, porque *A política* tiene características de manifiesto<sup>92</sup>.

Y es justamente la cultura política vigente lo que Patativa do Assaré denuncia en *A política*, puesto que sólo se cambian las piezas mientras el juego gubernativo es el mismo. La posición política de Patativa do Assaré, aquí, es la de exponer el contexto cultural-político brasileño en que “*ingênuos eleitores*” continuamente creen en “*sedutores*”, “*propagandistas*” y “*sorridentes*” políticos.

Es un texto que tiene una estructura argumentativa que denuncia las prácticas maliciosas de candidatos que les hacen muchas promesas a los

<sup>92</sup> Según el “*E-Dicionário de Termos Literários*”, de Carlos Ceia, manifiesto es un “*Texto programático de uma escola ou de um movimento literários ou de um artista individual, que serve proposta para a fundamentação de uma nova estética, para um protesto contra uma ideologia vigente, ou para marcar uma posição política dentro de uma determinada conjectura cultural*”.

electores y cuando asumen sus puestos se olvidan de lo prometido y así “*Fica o matuto iludido./ Depois do pleito vencido,/ Haverá nova anarquia*”. Dicha acusación se hace con el fin de alertar al “*camponês coitado*”, al “*camponês indigente*” y al “*pobre que trabalha*”, todos “*ingênuos eleitores*”, que es necesario estar atentos cuando empiecen a aparecer en el campo los “*fortes agentes da campanha eleitoral*” para pedirles votos a cambio de migas.

Hay figuras empleadas con un fuerte simbolismo, como en “*Muitos estão escovando/ A capa da hipocrisia*”, como si los candidatos ya se estuvieran preparando para asumir una condición falsaria en la política. Es una forma metonímica de causa efecto: un cordero-candidato durante la campaña política se convierte en un lobo-electo.

Otra imagen fuerte y bastante representativa se da en “*Vai de trouxa na cabeça*”, que es el retrato acabado del éxodo rural y de la desesperanza de los campesinos, resultante de los flagelos que asolan la región, con lo que no les sobra otra posibilidad que la de migrar hacia los grandes centros.

Lo que se pone de relieve aquí es Brasil como una estructura de nación que no cambia su organización (o falta de organización), desde su concepción hasta el presente. La mayoría de las veces en que se cita a Brasil en la selección de textos de Patativa do Assaré, se nota que hay una connotación negativa, principalmente del despojo de sus riquezas; por eso el *poeta da roça* dice que

*Não existe lenitivo  
Para o pobre que trabalha,  
E com a politicalha,  
Filha da trama e do ardil,  
O nosso caro Brasil  
Ainda mais se escangalha.*

#### **14- Coronel, tenha cuidado, que o comunismo aí vem**

*Coronel, tenha cuidado, que o comunismo aí vem* es un texto poético de 6 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser (verbo con más casos).

Es una composición concebida en glosa, hecha a partir de versos que surgen al principio del texto y se van desdoblado y revelando. Y lo que se revela

en este poema de Patativa do Assaré es un tono de simpatía por el comunismo. Y eso no resulta de una lectura doctrinaria, ni tampoco de afiliación partidaria, sino por verse una crítica al modelo capitalista y por antonomasia el refrán *Coronel, tenha cuidado, que o comunismo aí vem* sirve más como una alerta pues si la condición paupérrima de la gente simple no cambia, el apoyo al comunismo puede crecer.

Más allá del texto poético, Patativa do Assaré tenía una actitud comprometida con la democracia y una vocación perentoriamente social. El profesor Gilmar de Carvalho (2008) afirma que el *poeta da roça* estuvo al lado de partidarios del comunismo en el enfrentamiento a la dictadura de 1964 y también en la campaña por elecciones directas a mediados de los años 1980. Patativa do Assaré fue incansable en la lucha contra la represión institucional del régimen político que buscaba silenciar las voces de los opositores.

*A nossa crise fatal,  
Cada dia mais aumenta  
O pobre já não aguenta  
Esta pressão atual  
O peso deste costal  
É carga pra mais de um trem  
Isso assim não nos convém  
O povo está revoltado  
Coronel, tenha cuidado  
Que o comunismo aí vem*

La repetición del término "sem" ("Sem terra, sem instruções/ E sem auxílio de alguém" y "Sem proteção de ninguém,/ Por séculos sem fim, amém,/ Para sempre abandonado") en algunas frases de las estrofas 2 y 4, surge como una suerte de eco, apoyando y ampliando el sentido de la imagen de penuria de los pobres. Ya en la 6ª estrofa "sem" aparece en juego de antítesis con "cheio" ("O sertanejo sem luz/ De letra e civilidade/ Cheio de necessidade").

Cuando se habla de disparidades sociales, es recurrente el uso de recursos de comparación como lo es el símil "*Tão pobre como Jesus/ Quando nasceu em Belém*". La comparación se hace más acentuada y comprensible para un lector común y corriente, porque la frase utiliza una figura importante para el cristianismo, base sustancial del universo de los autores/lectores de Literatura de Cordel.

El texto es un retrato que delinea la condición de escasez de la mayor parte de la población, pero su discurso se intensifica particularmente en la población campesina (“*A situação precária/ Do camponês vai além,/ Há matuto que não tem/ Com que tratar do roçado*”).

Sin embargo, en “*Para aumentar as barrigas/ Dos chupões nacionais*” quizás tengamos el contenido más acabado en relación a la disparidad social denunciada por Patativa do Assaré. El término “barriga” también es polisémico si lo pensamos como símbolo de pobreza o riqueza (‘barriga vacía’ o ‘barriga llena’); ya “*chupões*” sería una especie de ‘sanguijuela’, un ser que explota a otro, quitándole poco a poco lo que tiene de sangre. Así que en esta frase tenemos una imagen que muestra un mecanismo de aumento de la desigualdad social y el empobrecimiento de la mayor parte de la población.

Finalmente, la denuncia social no es algo casual en la gran cantidad de creaciones de Patativa do Assaré, pero lo que sí queda de relieve en *Coronel, tenha cuidado, que o comunismo aí vem* en comparación a otras obras suyas es la intención de lanzar ideas sobre el rompimiento con el sistema capitalista.

## 15- Ao Poeta do Sertão

*Ao Poeta do Sertão* es un texto poético de 6 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser (verbo con más ocurrencias).

En este poema hay un canto en primera persona de alguien que sale munido de su guitarra para amenizar sus lástimas y dar alivio a su penar. Sin embargo, a donde va el cantor con su instrumento alguien o algo surge para decirle que no cante allí, porque por ese lugar (mar, sierra o *sertão*) ya había pasado Juvenal Galeno dejando huellas poéticas profundas. Ante el desprecio por su canto esté donde esté, el cantor se pone debajo de un árbol donde se da cuenta de que flora y fauna estaban alborotadas en una celebración por la memoria de Juvenal Galeno. Con dicho cuadro no le queda otra posibilidad al cantor que dejar de lado su guitarra, arrodillarse y rezarle a Galeno, poeta que había cantado mucho en el Nordeste brasileño.

Ante la imposibilidad de equipararse al canto de un trovador que ayudó a forjar la cultura e identidad local, en los versos de *Ao Poeta do Sertão* la forma que Patativa do Assaré encuentra para reverenciar a Galeno es poner su obra como si fuera menor, como ocurre en “*Não cantes aqui, não cantes! / Os teus versos dissonantes*” o “*Volta! Volta, violeiro! / O teu canto corriqueiro*”. La reverencia final es rezar:

*Quando ouvi o passarinho,  
O meu inditoso pinho  
Sobre a relva abandonei.  
E louvando o poeta honrado,  
Que tudo havia cantado,  
Ajoelhado rezei...*

Es un texto lleno de adjetivos y otros caracterizadores que tienen un uso poco común en el lenguaje corriente. Como en otras composiciones, aquí se utiliza el “*pinho*” (madera) como metonimia para hablar de “*viola*”.

Además, hay recursos onomatopéyicos inusuales como, por ejemplo, “*Ouvi um riso escarninho / Do mar, sisudo a dizer*” pues no se espera que el mar se ría, ni tampoco que diga algo. Otras onomatopeyas inusitadas que se encuentran aquí son un “*sabiá*” cantando un “*hino de exaltação*” y flora y fauna preparando el escenario para la celebración al poeta Juvenal:

*O vento, todo carinho,  
Amoroso, de mansinho  
Soprava, varrendo o chão.  
E enquanto as aves cantavam,  
As borboletas voavam  
Em forma de procissão.*

Una vez más se reverencia al poeta Juvenal Galeno, quien escribió obras críticas sobre leyendas y canciones populares; es una oda que invoca a una figura importante de Ceará, lo que a la vez es como si se celebrara una identidad cultural. A diferencia de lo que ocurre en *Assaré*, no hay un interlocutor, ni tampoco surge un cambio de tono en el texto; lo que sí se nota desde el principio del poema es un cantor que busca hacer sus versos por sendas por las que el poeta Juvenal Galeno ya había ‘surcado’ con éxito su poesía. Es una forma de hacerle una reverencia al poeta cearense, ante la grandiosidad de una obra consolidada en todos los rincones del estado de Ceará.



## 16- Cante lá, que eu canto cá

En *Cante lá, que eu canto cá* vuelve la dicotomía campo versus ciudad, en un diálogo que un poeta campesino tiene con un '*Poeta, cantô da rua*' de la ciudad. Es la representación escrita del lenguaje *matuto* que se acerca a la oralidad cearense, lugar de origen del autor.

*Cante lá, que eu canto cá* presenta un problema común en la edición de las obras de Patativa do Assaré y de otros tantos poetas populares. En la edición que usamos para su análisis constan 18 estrofas (16 décimas, una sextilla y una cuarteta), pero se encuentran otras ediciones con 17 estrofas (17 décimas). Siguiendo otros estudios sobre estos versos, los clasificamos como 17 estrofas (décimas). Es un texto poético con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser (verbo con más ocurrencias).

El sujeto poético de *Cante lá que eu canto cá* entiende que el poeta de la ciudad no es capaz de cantar el dolor del *sertanejo*, porque el ciudadano no lo conoce, mientras el campesino lo tiene presente a diario. En el contexto rural, Patativa do Assaré exhibe a un campesino explorado por el estanciero.

El poema empieza con una estrofa en la que los primeros versos presentan la invocación a determinado interlocutor: "*poeta, cantô da rua,/que na cidade nasceu,/Cante a cidade que é sua,/Que eu canto o sertão que é meu*". Sin embargo, lo que surge como exhortación, de a poco va pasando a una reprimenda acompañada de una característica de muchos textos poéticos de Patativa do Assaré: la dicotomía.

La dicotomía se muestra una que vez que el poeta ciudadano no tendría la capacidad de describir una poesía que represente el campo. Si bien le observa al trovador de la ciudad "*Você teve indução,/ Aprendeu munta ciência*", de acuerdo con lo que dice el campesino, aquél no tiene experiencia, nunca trabajó en el campo, así que no lo conoce, ni tampoco tiene la capacidad de describirlo; porque "*nesta penosa vida,/ Só o que provou da comida/ Sabe o gosto que ela tem*".

La tensión dicotómica está presente en la concepción de pares de rimas como *invejo/colejo*, *professô/fulô*, que manifiestan significados que resumen la analogía poeta urbano versus poeta campesino, donde surge un juego de oposiciones, como ocurre en “*Você teve indução,/Aprende munta ciência,/ Mas das coisas do sertão/ Não tem boa experiência*” a la par con “*Você é munto ditoso,/ Sabe lê, sabe escrevê,/ Pois vá cantando o seu gôso,/ Que eu canto o meu padecê*”.

Para adentrar profundamente en la experiencia poética *sertaneja*, debe de haber una correspondencia entre el poeta y el ser poético de la naturaleza local, manifestando una consciencia lírica del espacio; en dicho sentido, la experiencia es el terreno donde emerge la poesía del *sertão*:

*Pra gente cantá o sertão,  
Precisa nele morá,  
Tê ar moço de feijão  
E a janta de mucunzá,  
Vivê pobre sem dinhêro,  
Trabaiando o dia intêro,  
Socado dentro do mato,  
De apragata currulepe,  
Pisando inriba do estrepe,  
Brocando a unha-de-gato.*

Al narrar las vicisitudes del *sertão*, la ciencia es un saber inocuo si consideramos una poesía esencialmente campesina. La experiencia sobrepuja toda suerte de conocimiento para cantar el *sertão*, porque para cantarlo uno tiene que vivirlo y solamente así se podrá expresar su inmensidad.

De la misma forma, la expresión poética debe ser producto de esa vivencia profunda del campo. Es decir, para “*cantar o sertão dereito*” se supone que el poeta sea idóneo al percibir e intervenir, generando sentidos que se comparten: “*Sua rima, inda que seja/Bordada de prata e ôro,/Para gente sertaneja/É perdido êste tesoro*”.

Al contrario del poeta fingidor de Fernando Pessoa en *Autopsicografia*, para cantar el *sertão* el poeta tiene que sentir el dolor, y es por ello que términos como *padecê*, *fome*, *dor*, *sofrimento* y *misera* retratan la percepción de la realidad de la gente del campo. La verdadera miseria solo el poeta del *sertão* puede reconocerla y puede encumbrar su voz para cantarla; así que “*Pra sê poeta divera,/Precisa tê sofrimento*”.

El título del poema *Cante lá, que eu canto cá* funciona como una suerte de mote, en el que los últimos versos de una estrofa presentan el tema sugerido, y aparecen en las estrofas 1, 7 y 17. Además del mote, está el recurso de la aliteración de la 2ª estrofa, que quizás el más expresivo de este texto poético

*Não tem boa experiência.  
Nunca fez uma paioça,  
Nunca trabaçou na roça,  
Não pode conhecê bem*

Hay un juego de aliteraciones en ‘n’ y ‘s’ arriba. Sin embargo, la forma más frecuente en el poema es en ‘k’ con la vocal oral ‘a’, como se observa en el título *Cante lá que eu canto cá*, que le confiere al verso una aguda cadencia.

Con los versos “*Basta vê, no mês de maio,/Um poema em cada gaio/E um verso em cada fulô*” se determina la relación intrínseca entre poeta y naturaleza, que empodera a la poesía y que nace de dicho vínculo inmersión.

*Canto as fulô e os abroio  
Com tôdas coisa daqui:  
Pra tôda parte que eu óio  
Vejo um verso se bulí.  
Se às vez andando nos vale  
Atraz de curá meus male  
Quero repará pra serra,  
Assim que óio pra cima,  
Vejo um diluve de rima  
Caindo inriba da terra.*

Los versos anteriores tienen una relación de contigüidad entre poesía y naturaleza, en los que el diluvio de rimas sobre la tierra alimenta la semilla de la poesía que, surgiendo de la tierra, le proporciona al poeta momentos de belleza extraordinaria. Es la materialidad del campo fructífero del universo metafórico.

*Mas, tudo é rima rastêra  
De fruta de jatobá,  
De fôia de gamelêra  
E fulô de trapiá,  
De canto de passarinho  
E da poêra do caminho,  
Quando a ventania vem,  
Pois você já tá ciente:  
Nossa vida é deferente  
E o nosso verso também.*

Finalmente, la “rima rastêra” trae una vez más un adjetivo (“*rasteiro*”) que muestra una relación intrínseca con la tierra, como la rima que enumera cosas

específicas del Nordeste (*jatobá, fôia de gamelêra, fulô de trapiá; “canto de passarinho”; y “poêra de caminho”*); algo que en verdad guarda una correspondencia ideológica local, se trata de un verso que lleva consigo una fuerte carga identitaria con el *sertão*.

## 17- ABC do Nordeste flagelado

*ABC do Nordeste flagelado* es un texto poético de 24 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser (verbo con más ocurrencias).

Hacer un abecedario de la región Nordeste de Brasil en situación de flagelo plasma los cuadros de sequía y desgracia de la vida humana en el *sertão*; o, como dicen sus versos finales “*É o retrato da seca/ Do Nordeste do Bras*”. El abecedario de temas específicos es un expediente conocido en la Literatura de Cordel, como es el caso de “*ABC do Romano*” de Leandro Gomes de Barros.

Con el objetivo de caracterizar el sitio geográfico donde la sequía se transforma en flagelo, el poeta va relacionando el título con los demás elementos presentes en ese espacio castigado por la aridez, corroborando una imagen negativa del *sertão* como sinónimo de sufrimiento y de dolor, enfatizando la propuesta temática y la posición del poeta ante este escenario desolador.

En *ABC do Nordeste flagelado*, la naturaleza es la expresión de la dura condición impuesta por la escasez de lluvias, donde el rebaño sufre, el viento sopla fuerte, el sol quema más que nunca y las aves son las primeras a emigrar para no morir de hambre; con lo que se nota que es un mundo en evidente destrucción. La estrofa ‘E’ exhibe una linda y triste imagen asociada a los cambios en el paisaje campesino:

*Em tudo se vê mudança  
Quem repara, vê até  
Que o camaleão, que é  
Verde da cô da esperança  
Por causa da cerconstança  
Muda logo de feição:  
O pobre camaleão  
Fica com a cô nojenta,  
Como essas fôia cinzenta*

*Que o vento assopra no chão.*

Es fuerte la imagen que se produce arriba con el cambio del verde esperanzado que le cede lugar al espeluznante gris. El fragmento es significativo porque el verde simboliza la permanencia del *sertanejo* en sus tierras por la expectativa de lluvia y consecuente fertilización del suelo; el gris encarna la muerte que exhibe su crepúsculo en el *sertão*, mientras las aves que restan rompen el silencio con sus cantos de mal agüero.

En un escenario miserable, en que Patativa do Assaré pone de relieve la relación que se instaura entre misterio y muerte por medio de las rimas “*mistero*” y “*cimitero*”.

El poema compone un retrato del Nordeste devastado por la sequía en un texto que, a través del recurso didáctico del abecedario, sirve para que todos sepan de ese inmenso Nordeste en flagelo. En este sentido, es un abecedario que pone de relieve la obstinación del *sertanejo* y su lucha contra las consecuencias de la sequía y las políticas de olvido.

Por la sequía, en *ABC do Nordeste flagelado* una vez más Patativa do Assaré trae a colación la temática de la emigración y muestra que en la nueva tierra, no se encuentra una mejor calidad de vida, sino la ya conocida explotación de mano de obra barata:

- A -

*Ai, como é duro viver  
nos Estados do Nordeste  
quando o nosso Pai Celeste  
não manda a nuvem chover.*

*É bem triste a gente ver  
findar o mês de janeiro  
depois findar fevereiro  
e março também passar,  
sem o inverno começar  
no Nordeste brasileiro.*

[...]

- P -

*Porém lá na construção,  
o seu viver é grosseiro  
trabalhando o dia inteiro  
de picareta na mão.*

*Pra sua manutenção  
chegando dia marcado  
em vez do seu ordenado  
dentro da repartição,  
recebe triste ração,  
farinha e feijão furado*

A pesar de extenso, el poema no cuestiona la falta de asistencia del gobierno y solamente responsabiliza a la naturaleza por la emigración del nordestino. También no presenta al estanciero como un oportunista que se enriquece con el padecimiento del trabajador, sino que ambos sufren juntos las adversidades:

- S -

*Sofre o casado e o solteiro  
sofre o velho, sofre o moço,  
não tem janta, nem almoço,  
não tem roupa nem dinheiro.  
Também sofre o fazendeiro  
que de rico perde o nome,  
o desgosto lhe consome,  
vendo o urubu esfomeado,  
puxando a pele do gado  
que morreu de sede e fome*

Si bien la atmósfera es densa, el enfado del *sertanejo* con relación a la suerte que le tocó vivir en el campo y que todo conspire para su desesperación, aun así la compasión renace con cada rayo de sol. Y las estrellas derraman luces de esperanza... sí, la eterna esperanza *sertaneja* de un día mejor:

- Z -

*Zangado contra o sertão,  
Chamega os raio do Só,  
Sem piedade e sem dó,  
Tostando a face do chão.  
E mostrando compaixão,  
Lá do infinito estrelado,  
Pura, limpa, sem pecado,  
De noite a lua derrama  
Um banho de luz no drama  
Do Nordeste fragelado.*

En conclusión, es un canto que representa la más sencilla defensa de los emigrantes nordestinos, la denuncia de las malas situaciones de vida de los *sertanejos*, obligados a abandonar sus hogares debido a las terribles condiciones climáticas, la apatía del Estado ante dicho flagelo; en fin, la obstinación del *sertanejo* ante la sequía que deshace las condiciones básicas de vida en el campo. Desarraigado, el individuo busca a un patrón en los centros urbanos, donde solo encuentra más desdicha, amargura y dominación.

## 18- Saudação ao Juazeiro do Norte

*Saudação ao Juazeiro do Norte* es un texto poético de 9 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser.

Una vez más Patativa do Assaré utiliza el recurso poético de la invocación, en un sentido de reverencia a seres o deidades. En este texto poético hay reverencia a dos figuras que se complementan: la ciudad de Juazeiro do Norte y el Padre Cícero Romão. La ciudad y el sacerdote son fuente de inspiración y devoción nordestina, presentes en toda suerte de expresión artística de y sobre la región.

Ante dos figuras importantes para el panteón nordestino, el “*poeta da roça*” deja su tono coloquial de costumbre para hacer un discurso culto grandilocuente, teniendo a la ciudad como interlocutora de su discurso de exaltación.

Es un texto repleto de adjetivos y otros caracterizadores que tienen un uso poco común en el lenguaje corriente. Se utiliza “*luzeiro*” como metonimia para hablar de ‘esperanza’, “*medianeira*” (término común en el medio religioso) como luz que intercede ante la providencia divina. Sin embargo, el término más polisémico que se encuentra en el poema es “*simenteira*”, que sería una especie de proyecto de conformación de un poblado basado en la religión católica con matiz *sertanejo*. Dicho proyecto resultó, porque Juazeiro todavía “*Cresce, flora e frutifica*”.

Debido a la figura de Padre Cícero Romão, Juazeiro do Norte es uno de los más grandes centros religiosos brasileños, junto con la ciudad de Aparecida. Además, el Padre Cícero fue importante para la emancipación de la ciudad.

*Cidade de grande sorte,  
De Juazeiro do Norte  
Tens a denominação,  
Mas teu nome verdadeiro  
Será sempre Juazeiro  
Do Padre Cícero Romão.*

Gracias al ‘milagro en Juazeiro’, cuando Padre Cícero le dio la hostia sagrada a la beata Maria de Araújo, la hostia se transformó en sangre, y desde

entonces el cura asumió características místicas y pasó a ser venerado por toda la gente como si fuera un santo.

*O Padre Cícero Romão,  
Que, por vocação celeste,  
Foi, com direito e razão,  
O apóstolo do Nordeste.  
Foi ele o teu protetor,  
Trabalhou com grande amor,  
Lutando sempre de pé  
Quando vigário daqui,  
Ele semeou em ti  
A Simenteira da fé.*

Actualmente, la ciudad es la segunda más importante del Estado de Ceará y recibe romerías de toda la región Nordeste para visitar la estatua de Cícero Romão, con lo que la ciudad y el religioso se confunden en una relación de fe cristiana/*sertaneja*.

*Sempre me lembro e relembro,  
Não hei de me deslembrar:  
O dia 2 de novembro,  
Tua festa espetacular,  
Pois vem de muitos Estados  
Os carros superlotados  
Conduzindo os passageiros  
E jamais será feliz  
Aquele que contradiz  
A devoção dos romeiros.*

*Saudação ao Juazeiro do Norte* usa recursos de repetición en “*Juazeiro, Juazeiro*” en las estrofas 4 y 6 como forma de exaltación a la ciudad que recibe a los peregrinos de todo el Nordeste; de la misma forma ocurre con el nombre del “*Padre Cícero Romão*”, que aparece en las estrofas 1, 2 y 4. Ya “*Foi crescendo, foi crescendo*”, de la 3ª estrofa asume un tono onomatopéyico como si su pronunciación imitara el crecimiento de la “*simenteira*”.

Finalmente, es un poema de celebración de la identidad de una región basada en la exaltación de una ciudad sagrada para una población (una Jerusalén o Meca), de una figura santificada y de una fe; todos elementos que representarían el Nordeste brasileño:

*Tu, Juazeiro, és o abrigo  
Da devoção e da piedade.  
Eu te louvo e te bendigo  
Por tua felicidade,*



*Me sinto bem, quando vejo  
Que tu és do sertanejo  
A cidade predileta.*

## 19- A tristeza mais triste

*A tristeza mais triste* es un texto poético de 12 estrofas, con alternancia de verbos de estado, en tiempo presente y pretérito perfecto del modo indicativo; lo que nos da una noción de estaticidad versus distanciamiento, proximidad y realidad.

El poema narra la peregrinación de la gente del *sertão* hacia los grandes centros urbanos, como aparece en otras composiciones suyas como en *A triste partida*. Es una realidad trágica presente en el canon literario nacional, pero como ya se dijo en *Cante lá, que eu canto cá*, este relato tiene la fuerza del poeta popular que le da voz y espacio al *sertanejo*.

Una vez más vemos un relato de la situación de un *sertanejo* que se ve obligado a abandonar el campo a causa de la sequía. Aquí, en cambio, hay un discurso sofocado por la ausencia y el abandono forzado.

*Deixou a roça prantada  
Com a pranta esturricada,  
Sinal da seca inclemente,  
E partiu contra a vontade,  
Deixando tanta saudade  
No coração de quem sente.*

La imagen de abandono de la vieja morada es recurrente, no solo en la Literatura de Cordel, sino también en la Literatura Gauchesca, donde dicho retrato se resume en la iconográfica 'tapera'; casa abandonada y en ruinas que se puede encontrar en el campo, la que queda desamparada por causa de las condiciones climáticas o por el desempleo de sus habitantes, lo que provoca el éxodo rural. La tapera aparece, por ejemplo, en los versos de José Fernández, en *Martín Fierro*, y de João da Cunha Vargas, en *Tapera*.

*Foi assim que o Zé da Roça  
Deixou a sua palhoça  
No mais completo abandono  
E o seu cachorro Trigueiro  
A uivar pelo terreiro,  
Com saudade de seu dono.*

Como recurso estilístico, Patativa do Assaré introduce un estribillo en forma de cuarteta a cada estrofa con sextilla. Dicho refrán es el lamento del nordestino alejado de su tierra natal que le da intensidad a los sentimientos del hombre desarraigado, lejos de su lugar de origen. Es un quiebre en el texto poético, que presenta seis sextillas con el esquema AABCCB, mientras las cuartetas (refrán) se componen según el esquema XAXA. Un recurso que refuerza las imágenes del destierro:

*E o que mais causa impressão  
É ver a casa vazia  
Com um papagaio encima  
Sempre a chamar por Maria.*

El estribillo aumenta la intensidad de ese sentimiento, rescatando las imágenes de la tierra abandonada, simbolizada por el hogar vacío y por el llamado del papagayo. Aunque presenta diferencias de tono, nos hace recordar el poema *A triste partida* como representación del dolor del destierro debido a la sequía inclemente.

Se observa desde el principio la caracterización del Nordeste como un lugar triste, principalmente por el uso de intensificadores (*“Uma tristeza tão triste”*). Ante el éxodo, se usan los verbos de movimiento en pretérito perfecto *“viajou” “deixou”, “partiu” y “ficou”*. Es una condición marcada por combinar significantes negativos, como *“pena”, “desprotegido” y “coitada”*, y por el empleo de las negaciones *“sem destino” y “Sem terra, sem lar, sem pão”*.

Para finalizar, la idea de ausencia del añorado hogar queda en el onomatopéyico sonido emitido por el viento en la última sextilla:

*Ficou também no terreiro  
Um frondoso cajueiro  
Onde a mansa viração  
Soprando, a fazer carinho,  
Parece dizer baixinho:  
Zé da Roça não vem não.*

## 20- Coisas do Rio de Janêro (Ao meu amigo Eloi Teles)

*Coisas do Rio de Janêro* es un texto poético de 14 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser.

Patativa do Assaré en *Coisas do Rio de Janêro* hace una carta en versos, teniendo como interlocutor al comunicador Elói Teles. En dicha carta retrata el extrañamiento que siente por las características encontradas en la metrópolis, donde las mujeres “*economizam fazenda*” y van a la playa de traje de baño a gozar del mar. También demuestra su preocupación con el tránsito, principalmente con que no lo atropellen, y menciona lugares turísticos que conoció, como la playa Copacabana, el Corcovado y el *Pão de Açúcar*, además de mostrar la nostalgia que tiene de Cariri; y constatar, aterrado, el éxodo nordestino representado por la cantidad de gente nordestina presente en una de las metrópolis de Brasil, cuando dice “*Senti um desgosto forte / Por saber que o nosso Norte / É uma colônia do Su*”.

Sin embargo, es importante descifrar por qué Patativa do Assaré elige escribirle una carta con todo este contexto al comunicador Elói Teles. Lo hizo así porque el comunicador presentó, por 30 años, un programa radial que se llamaba *Coisas do Meu Sertão*, que era especializado en poesía en lenguaje coloquial *matuto*. Desde entonces, Elói Teles se destacó, también, como folclorista y como uno de los más importantes incentivadores de las manifestaciones de la cultura popular de la región de Cariri en el estado de Ceará, como por ejemplo de la Literatura de Cordel. Incluso fue fundador y primer presidente de la *Academia de Cordelistas do Crato*.

Teniendo en cuenta al interlocutor elegido y la constatación de la presencia nordestina periférica en la ciudad grande, los versos “*Senti um desgosto forte / Por saber que o nosso Norte / É uma colônia do Su*” sirven también como una denuncia dirigida a alguien que preserva la cultura local *sertaneja*.

Más allá de la denuncia del éxodo nordestino en Río de Janeiro, hay un yo poético intentando describirle a su interlocutor todo lo que ve diferente en la

metrópolis en una mezcla de sentimientos entre la exasperación y el deslumbramiento:

*Eu vivo pensando aqui  
Nas águas do Cariri  
E em tudo do nosso Estado.  
E além de vivê sodoso,  
Vivo também nervoso  
De morré atropelado.*

[...]

*Aqui tem munta beleza.  
Tem umas, da Natureza,  
E outras, artificiá.  
Sei que você acredita:  
É tanta coisa bonita  
Que ninguém sabe contá.*

Es un texto poético que enumera sitios y lugares dignos de tarjeta postal de Río de Janeiro (“Copacabana”, “Morro do Crocovado”, “Cristo Redentô”, etc.), resaltando su grandiosidad:

*Vi uma biblioteca,  
Tão grande que nunca seca,  
Chamada nacioná.  
Pois tanto livro ela tem,  
Que vinte vagão de trem  
Talvez não possa levá.*

La caracterización de la grandeza y el impacto que la ciudad maravillosa le causa al poeta se muestra en el uso de adverbios intensificadores como “tão”, “tanto” y “nunca” (“Tão grande que nunca seca”, “tanto livro ela tem” y “Como nunca vi assim”), además de adjetivos como “amalucado”, “maluca” y “bastante” (“Fiquei quase amalucado”, “É uma coisa maluca” y “O Rio é bastante lindo”).

Sin embargo, cuando todo nos llevaba a una dicotomía más de Patativa do Assaré entre la nostalgia de la tierra natal y el extrañamiento con la ciudad grande, en la última estrofa nos deja una afirmación que hace pensar sobre la condición económica de los habitantes de Río Janeiro:

*Eu fico assim imaginando,  
De boca aberta, pensando,  
E faço o seguinte estudo:  
Neste Rio de Janêro,  
O cabra tendo dinhêro,  
Tá no céu com tripa e tudo.*

Si “*O cabra tendo dinhêro,/ Tá no céu com tripa e tudo*”, ¿se podría afirmar que quienes no tengan buenas condiciones financieras estarían en el infierno? ¿La situación de los inmigrantes nordestinos en las metrópolis brasileñas sería de pobreza infernal<sup>93</sup>? Como hay un discurso que exagera el miedo y el encantamiento por su grandiosidad, es viable una lectura de la desigualdad social que se plasma en la posesión o falta de dinero.

## 21- Cabôca da minha terra

*Cabôca da minha terra* es un texto poético de 15 estrofas, con predominancia de verbos de estado, en tiempo presente del modo indicativo; lo que nos da una noción de estaticidad, proximidad y realidad, principalmente cuando se usa el verbo ser.

En *Cabôca da minha terra* se dibuja una *cabôca* que tiene como características la seriedad y la fidelidad femenina, asumiendo el compromiso del matrimonio con rigor, pero no niega que, a la vez, vive llena de placer y espera al amado. Es una espera que nos hace recordar a Penélope, esposa de Ulises, que pasó diez años esperando que su marido regresara de la Guerra de Troya. Además, aparece la dicotomía de la mujer que “*É bela, forte e gentl*”, mientras “*Tem ela o corpo composto,/ Também a marca no rosto/ Do quente só do sertão*”, en una formulación que reafirma excesivamente el rol de la mujer en la sociedad, exclusivamente como esposa y madre.

Se les concede un grado de santidad a la mayoría de las mujeres a un nivel de “*anjo de saia*”, por la bondad claramente manifestada. Establecida dicha santidad, ellas se vuelven sumisas, cumplidoras de reglas y enmarcadas en modelos preestablecidos.

No obstante, para este análisis nos interesan específicamente las estrofas 12 y 13. En estas estrofas se ve a una mujer angustiada ante la situación de un hijo que va a luchar en la guerra, pero al mismo tiempo dicha convocación le provoca un sentimiento de orgullo porque él está “*Honrando a nossa bandêra,/*

<sup>93</sup> O como dice la canción de Fernanda Abreu y Fausto Fawcett, “*Rio 40 graus, cidade maravilha, purgatória da beleza e do caos*”.

*Em defeza do Brasl*”; con lo que, según el poeta, la *cabôca* debería estar feliz “*Em recompensa dos fio/ De tanto valô e brio/ Que tu tem dado ao país*”.

Es una visión común de la época enorgullecerse por tener a un hijo ‘sirviendo a su patria’, que a la vez involucra el sentimiento de heroísmo. Pero la idea de heroísmo se da justamente por tratarse de un hecho grandioso, el de servir a la patria, que es un conjunto de varios territorios aislados relacionados por un lazo común. Aunque el Ceará de la *cabôca rocêra* es parte de ese conjunto patrio, su posición cultural e identitaria está más relacionada a su patria chica, su *sertão* y su condición paupérrima.

*Pois veve constantemente  
De apragata ou pé no chão,  
Não tem de letra riuço  
Não sabe fazê discuço,  
Não sabe lê nem contá,  
Pois não tem sabedoria,  
Mas faz renda, cose, fia  
E trabaia no tiá.*

Otro punto que nos remite a la celebración de la identidad cultural *sertaneja* es la invocación de dos figuras importantes para la poesía local, como lo son Juvenal Galeno y Catulo da Paixão Cearense, para cantar a la *cabôca*. Como ya hemos comentado la importancia de Galeno para la poesía y el folclore del Nordeste brasileño, nos detenemos en la presentación de Catulo da Paixão Cearense. Catulo es considerado uno de los más grandes compositores de la historia de la canción popular brasileña, y recibió el apodo de *Poeta do Sertão* por ser pionero en introducir un lenguaje poético oralizado del Nordeste.

Pero el canto de Patativa do Assaré es incompleto porque no sabe “*Fazê do choro canção,/ Fazê riso do gemido*”, como lo hacen los “*isprito sabido/ De Catulo e Juvená*”; así, el *poeta da roça* pide perdón por no poder cantarle a la *cabôca* por no tener la protección de dichos espíritus de auxilio para la poesía nordestina.

## Sinopsis

Analizados los 21 poemas seleccionados de Patativa do Assaré, presentamos una clasificación temática de los textos y también señalamos los personajes más citados en la obra del *poeta da roça*.

En siete de los textos poéticos seleccionados (poemas 2, 8, 10, 11, 15, 18 y 21) se ve una invocación a alguna figura o lugar importante para la región Nordeste, como una suerte de celebración de lo local; cuatro poemas exploran la dicotomía campo versus ciudad como un retrato de desigualdad (poemas 5, 6, 12 y 16); en tres poemas hay un tono comprometido en modo de denuncia (poemas 13, 14 y 17); en dos se encuentra un canto de celebración de lo regional (3 y 7); en dos se narra el éxodo rural (poemas 4 y 19); en dos hay un canto de nostalgia del *sertão* (poemas 9 y 20); y en uno se tiene un texto autobiográfico y regionalmente identitario (poema 1).

Los términos más citados son *sertão* (surge en 14 poemas), *norte* (3 poemas), *sú* (4 poemas), Ceará (5 poemas), *Brasí/Brasil* (7 poemas) y *brasileiro/brasileiro(a)* (6 poemas).

Los personajes más recurrentes tienen relación con el *sertão*: *cabôco* (5 poemas), *vaquêro/vaqueiro* (aparece en 5 poemas), *sertanejo* (6 poemas), *cabôca/cabocla* (4 poemas), *matuto/a* (4 poemas), *camponês* (5 poemas) y *roça/roçado* (5 poemas). Otros personajes se refieren a la condición socioeconómica, como ocurre en los términos *pobre* (en 4 poemas), *dotô/doutô* (3 poemas), *patrão/patrões* (3 poemas) y *fazendêro/fazendeiro* (3 poemas).

En conclusión, se entiende que por tener un vocabulario más complejo para describir su universo regional, la poesía del *poeta da roça* tiene la capacidad de tratar con más propiedad lo identitario local que lo nacional. Lo nacional surge de forma más genérica en poemas de tono de denuncia como lo son “*A política*”, “*Coronel, tenha cuidado, que o comunismo aí vem*” y “*ABC do Nordeste flagelado*”, donde aparece la situación de flagelo de la población menos favorecida; mientras que al discurrir sobre un tema relacionado a su ‘pago’, Patativa do Assaré tiene más desenvoltura para hablar de la gente, de la flora y de la fauna en un canto que tiene mucho más sentido, como cuando lo dice en “*Cante lá, que eu canto cá*” que “*Pra gente cantá o sertão, / Precisa nele morá*”.

|    | Título                               | Características                                       |
|----|--------------------------------------|---|
| 1  | <i>O poeta da roça</i>               | Cuartetas con seis rimas (dos internas) <i>aabccb</i> |
| 2  | <i>Invocação a Leonardo Mota</i>     | Cuartetas con rimas <i>abab</i>                       |
| 3  | <i>Assaré</i>                        | Décimas con rima <i>ababccdeed</i> redondilla mayor   |
| 4  | <i>A triste partida</i>              | Sextillas con verso decasílabo                        |
| 5  | <i>Inlustríssimo sinhô dotô</i>      | Décimas con rima <i>ababccdeed</i> redondilla mayor   |
| 6  | <i>Seu dotô me conhece?</i>          | Sextillas con rima <i>aabccb</i>                      |
| 7  | <i>No meu sertão</i>                 | Décimas con rima <i>xaxabbcdcc</i> redondilla mayor   |
| 8  | <i>A fogueira de São João</i>        | Octavas lírica con rima <i>aaabcccb</i>               |
| 9  | <i>Vou vortá</i>                     | Décimas con rima <i>xaxabbcdcc</i> redondilla mayor   |
| 10 | <i>O vaquero</i>                     | Octavas lírica con rima <i>aaabcccb</i>               |
| 11 | <i>Aos reis do baião</i>             | Décimas con rima <i>ababccdeed</i> redondilla mayor   |
| 12 | <i>Ser feliz</i>                     | Octavas con lírica rima <i>aaabcccb</i>               |
| 13 | <i>A política</i>                    | Décimas con rima <i>abbaaccddc</i> redondilla mayor   |
| 14 | <i>Mote – Coronel tenha cuidado</i>  | Décimas con rima <i>abbaaccddc</i> redondilla mayor   |
| 15 | <i>Ao poeta do sertão</i>            | Sextillas con rima <i>aabccb</i>                      |
| 16 | <i>Cante lá, que eu canto cá</i>     | Décimas con rima <i>ababccdeed</i> redondilla mayor   |
| 17 | <i>ABC do Nordeste flagelado</i>     | Décimas con rima <i>abbaaccddc</i>                    |
| 18 | <i>Saudação ao Juazeiro do Norte</i> | Décimas con rima <i>ababccdeed</i> redondilla mayor   |
| 19 | <i>A tristeza mais triste</i>        | Mixtas: sextillas y cuartetas                         |
| 20 | <i>Coisas do Rio de Janeiro</i>      | Sextillas con rima <i>aabccb</i>                      |
| 21 | <i>Cabôca da minha terra</i>         | Décimas con rima <i>ababccdeed</i> redondilla mayor   |

### Homero do Rêgo Barros

Homero do Rêgo Barros es un poeta que transita entre lo culto y la literatura de cordel, habiendo publicado 18 libros y más de 100 *folhetos*.

Con “*Cantos Pernambucanos*”, el poeta pernambucano realiza una obra bajo la influencia de “*Os Lusíadas*”, de Luis de Camões, como el autor dice “sin propósitos épicos de nuestra parte”<sup>94</sup> (RÊGO BARROS, 1987, p. 5). Son cantos de sentimiento de “amor-barrista” [sic] de la ciudad de Recife y del estado de Pernambuco, en una “sencilla y sin mayores pretenciones obra de pernambucanidad y (¿por qué no?) de brasilidad”<sup>95</sup> (RÊGO BARROS, 1987, p. 5).

<sup>94</sup> En el original: “*sem propósitos epopeicos de nossa parte*”.

<sup>95</sup> En el original: “*singela e despreziosa obra de pernambucanidade e (por que não?) de brasilidade*”.



Partiendo del término “brasilidad” definido por el diccionario Houaiss como “1. Carácter o calidad peculiar, individualizadora, de lo que o de quien es brasileño”<sup>96</sup>, vamos a seguir el análisis de “*Cantos Pernambucanos*”, tomando como base lo que hay de individual en recifenses, pernambucanos y brasileños en general.

## 1- *Primera Parte*

### Canto Primeiro

Es la introducción de los cantos, en octavas, con versos decasílabos y seis estrofas. Volviendo a las influencias camonianas, si bien el autor pernambucano dice que su obra no tiene propósitos epopéyicos, encontramos elementos basilares de la epopeya en los cantos del Homero brasileño<sup>97</sup>:

- Proposición: introducción de la obra con presentación del asunto y de los personajes (estrofas 1 a 3 del Canto I);
- Invocación: el poeta pide inspiración a Camões y a las ninfas capibarinas (estrofas 1 y 2 del Canto I);

- 1 -

*Ouvi, Camões, que mestre sois dos mestres  
Minha modesta lira brasileira-  
Jazei que eu leve a regiões terrestres  
Os rudes cantos meus, conforme queira;  
La das mansões do Além, sobreterrestres  
A vossa influência é força-timoneira:  
Iluminai-me, ó gênio amado e lhano,  
Com permissão do eterno Soberano.*

- 2 -

*Como do Tejo, as Tágides ouviram  
A invocação do vate lusitano,  
A presentir começo que me inspiram  
Capibarinas Ninfas (salvo engano)  
Que, divindades sendo, não fugiram  
Ao clima tropical, pernambucano.  
Vinde aclarar os cantos meus, ó Ninfas,*

<sup>96</sup> En el original: “1. Caráter ou qualidade peculiar, individualizadora, do que ou de quem é brasileiro”.

<sup>97</sup> No podemos dejar pasar la referencia al nombre de Homero (el griego, 928 a.C. a 898 a.C.), que escribió las epopeyas “La Ilíada” y “La Odisea” y es uno de los principales nombres del género.

*Que vos tomei, aqui, por paraninfas!*

- Dedicatoria: el poema está dedicado al estado de Pernambuco (estrofa 3 del Canto I);

- 3 -

*Não tento vos erguer, ó meu País,  
Aos demais continentes do universo:  
Lá fora, valoroso, sois feliz  
E celebrado, creio, em prosa e verso;  
Na História, vossos feitos têm raiz  
Realçados, sempre, em tempo não adverso.  
Cantai comigo, ó Musas, o ideal:  
Meu Pernambuco, o meu torrão natal.*

- Narración: se basa en la historia para hablar de la ciudad de Recife, del estado de Pernambuco y de otros lugares de Brasil.

- Epílogo: en el canto sexto, se dedica el poema a Recife y se ofrece a la Patria Brasileña.

Como normalmente ocurre con la epopeya, la obra se divide en cantos, pero no presenta a un héroe lleno de virtudes y capaz de superar obstáculos para cumplir su misión; aunque hace referencia al pueblo heroico en la quinta estrofa "*Sua fibra promana do passado,/ Quando seu povo heróico inda era rudo,/ Berço de Frei Caneca e de Nabuco/ Chamado Leão-do-Norte ou Pernambuco*". Tiene un tono grandilocuente típico de una invocación que, a la vez, demuestra la capacidad creativa del poeta popular en migrar para otras formas poéticas como es la epopeya.

### Canto Segundo

Se centra en un relato sobre la ciudad de Recife. Es un texto poético en octavas, con versos decasílabos y 29 estrofas. Es un canto que se basa en la historia de la creación de la ciudad con los pueblos que la constituyeron (holandeses, portugueses y nativos). Da información sobre la localización de la ciudad, las figuras importantes que compusieron su espacio urbano, marcos históricos significativos, todo en un tono de honor para sus habitantes:

- 5 -

*Doze de março é a data (pesquisada)  
De sua primitiva formação;  
Sua nova bandeira, ao centro hasteada,  
Teve os aplausos da população.  
Sempre há de ser bastante festejada  
Aquela data, pois há bem razão  
Pro recifense se orgulhar da sua  
Grande Cidade, onde o progresso estua.*

El canto avanza a la contemporaneidad de la publicación de la obra, citando nombres de barrios, comercios, grandes personalidades y una infinidad de instituciones que servirían como una guía para cualquier turista, teniendo en cuenta el detalle de todo lo que abarca la ciudad de Recife. Sin embargo, no se olvida el flagelo de la región del semiárido (la sequía) y del litoral (la inundación):

- 28 -

*A Seca e a Cheia, vítimas causando  
São horrendos fenômenos locais-  
Aquela, nos sertões, de quando em quando  
Acaba com lavouras e animais...  
E o flagelado se retira, em bando.  
Sem para os seus rincões retornar mais  
E esta, que é a Cheia irreverente.  
Aqui e alhures mata bicho e gente.*

### Canto Terceiro

Se centra en otras informaciones de la ciudad de Recife. Es un texto poético en octavas, con versos decasílabos y 26 estrofas. Es un canto que se basa en la historia de la creación de la ciudad, habla sobre la localización de la misma y de otras figuras importantes que compusieron su espacio urbano y marcos históricos significativos.

### Canto Quarto

Es un canto que destaca las antiguas ciudades del interior. Es un canto en octavas, con versos decasílabos y 106 estrofas. En la mayor parte de las veces, a cada estrofa se especifica un municipio desde la estrofa 3, "*Nomeando, abaixo, as regionais cidades/ Do nosso Estado, a tanta glória afeito,/ Das*

*mesmas, as originalidades/ Trarei à tona, com engenho e jeito*". Cada estrofa se basa en datos de la creación del lugar y la relación con su nombre:

- 20 -

*Vindo de um não distante povoado  
Para um local um tanto inda esquisito,  
Ao ver das selvas um riacho ao lado,  
Um caçador, ativo e não aflito,  
Que de um colega estava acompanhado,  
Bradou, surpreso: "Que rio BONITO!..."  
E até hoje conserva o município  
O adjetivo ouvido em seu princípio.*

### Canto Quinto

Es un canto que destaca los nuevos municipios. Es un texto poético en octavas, con versos decasílabos y cuatro estrofas. A diferencia del canto anterior, se limita a nombrar cada nuevo municipio.

### Canto Sexto

Es un canto dedicado a Recife y ofrecido a la Patria Brasileña. Es un canto en octavas, con versos decasílabos y dos estrofas.

La imposibilidad de adentrarse en la temática identitaria que se observa en los cantos anteriores, encuentra una respuesta por las elecciones del autor:

- 1 -

*Recife: a ti e a este bravo Estado  
Que vem a ser, contigo, o Leão-do Norte,  
O meu Poema seja dedicado,  
Antes que venha me ceifar a morte:  
Não é um grande carne, sublimado,  
Que amenizar consiga a alheia sorte;  
De orientação, porém, serve a turistas  
Ou a habitantes, quer ou não bairristas.*

## 2- Segunda Parte

### Estados do Brasil

Se puede decir que éste y el próximo canto funcionan como apéndices de la 'epopeya pernambucana'. El tema aquí es cantarles a los estados brasileños constituidos hasta 1987. Son 23 poemas en forma de soneto, con versos decasílabos.

De la misma forma en que ha hablado de los antiguos municipios pernambucanos, para discurrir sobre cada estado, el autor retoma su historia, algún hito importante y una gran figura para darle contornos definidos:

#### ACRE

*Nele habitavam os bolivianos  
De mistura com muitos brasileiros  
Até que um dia nossos acreanos  
Pegaram em armas contra os forasteiros.*

*É que a Bolívia, outrora, há muitos anos,  
A uma certa empresa de estrangeiros,  
Sem ver que assim nos causaria danos,  
Pretendera arrendar nossos "terreiros..."*

*Veio o protesto, enfim, de nossa gente,  
Com Plácido de Castro, no comando.  
E um Tratado amistoso, incontinenti,*

*Entre Brasil-Bolívia foi firmado.  
É RIO BRANCO, que vem prosperando,  
A bela capital do novo Estado.*

Como el propio Homero do Rêgo Barros decía en el prólogo de *Cantos Pernambucanos*, su canto es fruto de "trabajos de investigaciones que ejecutamos, una vez, a fin de realizar la presente obra"<sup>98</sup> (RÊGO BARROS, 1987, p. 5), sus versos usan puntos en común como la capital del estado e informaciones generales; pero en algunas informaciones se equivoca como cuando se refiere a la ciudad fronteriza de Ponta Porã como parte de Mato Grosso, y no de Mato Grosso do Sul.

<sup>98</sup> En el original: "1. *Caráter ou qualidade peculiar, individualizadora, do que ou de quem é brasileiro*"

MATO GROSSO

*Tem Mato Grosso proporções grandiosas.  
Em superfície estando entre os primeiros;  
Diamante e outras pedras preciosas  
São encontradas pelos garimpeiros.*

*Embora sejam pouco populosas  
Suas férteis regiões, aos brasileiros  
Estão guardadas épocas ditosas.  
Vistas assim nos tempos derradeiros.*

*Seu mate, suas matas, que riqueza!...  
Que rios! O das Garças tem beleza.  
Com as águas despejando no Araguaia.*

*É CUIABÁ a capital, que avança...  
Mas, de Ponta Porã é que se alcança  
Cabalero, cidade paraguaia.*

Territórios

Es un canto sobre los espacios conocidos como Territorios hasta 1987. Son tres poemas en forma de soneto, en versos decasílabos. Siguen el mismo estándar de “*Estados*”.

**Sinopsis**

La obra más general (quizás más genérica también) podría ser entendida como un error en nuestra selección de textos, puesto que su texto va perdiendo fuerza a medida que los cantos van avanzando; ¡pero no!

Su intención de hacer una “obra de pernambucanidad y (¿por qué no?) de brasilidad” está repleta de lugares comunes y no se concreta en el sentido de abarcar lo identitario de Pernambuco, así como tampoco de Brasil, quizás por la imposibilidad de escribir sobre lo que está más allá de su aldea. Se observa que el autor habla con más precisión cuando se refiere a la ciudad de Recife.

Otra lectura posible puede seguir por el género literario que el autor pernambucano elige, que es la epopeya. Homero do Rêgo Barros, como ya se ha mencionado, escribió más de 100 *folhetos*, entre ellos *ABC do Trovador*

*Rodolfo Coelho Cavalcante*<sup>99</sup>. Las obras que normalmente forman parte de su repertorio hablan del universo de la región metropolitana pernambucana, en un carácter peculiar de discurso carnavalizado. Elegir otro formato, ir más allá de su aldea, puede haberle ofrecido cierta dificultad al autor pernambucano para poder dar cuenta de una obra sobre la pernambucanidad y la brasilidad; o como diría Patativa do Assaré, *Cante lá, que eu canto cá*.

|   | Título               | Características   |
|---|----------------------|---|
| 1 | <i>Primera Parte</i> | estrofas, con octavas rimas camonianas y versos decasílabos                                       |
| 2 | <i>Segunda Parte</i> | sonetos en décimas, con rimas que varían de <i>abab abab cdc ede</i> y <i>abba abba ccd eed</i> . |

## 6b. Lira Popular

En esta sección, vamos a analizar los textos de los poetas populares Abraham Jesús Brito, Bernardino Guajardo y Nicasio García. Al final de los análisis, haremos un resumen al respecto de la temática tratada por el autor y los personajes que surgen en los textos.

Podemos adelantar que la Lira Popular, en relación a la Literatura de Cordel, cuenta con poca variación en cuanto a la métrica, como lo explica el escritor chileno Diego Muñoz:

En cuanto a la décima espinela, debió llegar cuando el periodo colonial llevaba ya mucho corrido. Fue la invención prodigiosa de un poeta culto español, que aprovecharon muchos otros de la misma calidad, entre ellos Cervantes. Esta forma métrica consiste en una cuarteta, a la cual siguen cuatro décimas que deben terminar, de primera a cuarta, con el verso correspondiente de la cuarteta, en el mismo orden. Los poetas populares chilenos le agregaron una quinta estrofa que llaman despedida, en la cual recapitulan o expresan una conclusión del tema desarrollado. Hemos calificado de prodigiosa la invención de Vicente Espinel, porque su estructura permite memorizar fácilmente, lo que significa que facilita también la composición misma; o sea, que es un instrumento, una herramienta como hecha de propósito para un poeta analfabeto. Y la realidad demuestra que la mayoría de los poetas populares son campesinos y analfabetos; los que saben escribir son los menos, y lo hacen con una ortografía endemoniada. Ahora que se ha reducido el analfabetismo es posible afirmar que casi todos saben leer y escribir medianamente, pero quedan algunos todavía que solo componen de memoria. Muchos

<sup>99</sup> Rodolfo Coelho Cavalcante (1919 — 1987) fue un importante *cordelista* y editor de Literatura de Cordel.

investigadores hemos comprobado este hecho, que constituye una de las dificultades en las labores de recopilación. (MUÑOZ, 1972, p. 5)

## **Bernardino Guajardo**

Si bien los datos sobre la vida de Bernardino Guajardo son escasos y contradictorios, él es uno de los más antiguos poetas populares, conocido principalmente por composiciones de "canto a lo divino", que se hacen con motivo de fiestas religiosas o velorios de angelitos, niños muertos.

De la obra de Guajardo "Poesías Populares" seleccionamos 9 poemas, tomando en cuenta la diversidad de sus temáticas. Aunque es un autor con temática variada, se nota que su poesía se guía por lo factual, y esto podía hacer que compitiera con las noticias de diarios chilenos. Sobre este poeta popular, el filólogo alemán Rodolfo Lenz afirmaba:

El único de los populares que merece dentro su esfera el nombre de poeta, es Bernardino Guajardo, que ya ha muerto, i merecería que su nombre se conservara en la literatura chilena (LENZ, 1918, p. 620).

### **1- Ejecucion de Segura**

Es un texto poético con una cuarteta inicial en la que cada verso será replicado en las cuatro estrofas siguientes de la glosa en décima espinela. Este mismo tipo de verso se observará en la despedida. Es un poema que relata la ejecución del soldado Domingo Segura<sup>100</sup> por haber asesinado a su capitán.

Como ya se ha dicho, Bernardino Guajardo tiene una predilección por relatar lo factual en sus décimas, lo que lo va a llevar a competir con lo periódicos; sin embargo, la diferencia a su favor es que el poeta no le escribe a un público

<sup>100</sup> Según el editorial del diario "El Eco del Sur", del 20 de noviembre de 1884, Segura era un "joven, valiente y de esperanzas".



culto que consume diarios, sino, generalmente, a los 'iletrados' trayendo una visión popular de los acontecimientos que impactan a la gente.

Quando el aviso en los diarios  
Salió del asesinato,  
Por tan grave desacato  
Hacían mil comentarios;  
Era la opinión de varios  
Que por su poca cordura,  
Cometió aquella locura  
Con un plan premeditado,  
Para hacerse desgraciado,  
El tal Domingo Segura.

Chile es un país que abolió la pena de muerte el 3 de abril del 2001, pero a pesar de tener una vigencia de más cien años en ese país<sup>101</sup>, no tuvo más que 58 condenados a muerte; así que cuando ocurre un crimen en el que alguien es sancionado con la pena de muerte, la población se involucra más con su resolución.

Su defensor no podía  
Del patíbulo librarlo,  
Sabía que ajusticiarlo  
Era lo que merecía;  
Perpetua prisión pedía  
I en esto no se empeñó,  
Porque el reo confesó  
Que por rencor o venganza,  
Sin respetar la ordenanza,  
A su capitán mató.

Es un poema que trae introyectada una relación de causa y efecto (si mató, hay que hacer justicia; si confesó, la justicia se hace con la pena capital), pero a la vez muestra una ética con matiz católico bien arraigado, pensamiento que es bastante común entre los poetas populares.

Quando al banco lo llevaban,  
Tres piadosos relijiosos,  
A vista de los curiosos,  
Al delincuente auxiliaban.  
El crucifijo le daban  
I en su mano lo tomó;

<sup>101</sup> Según el diario chileno La tercera (5 de abril de 2019, disponible en <https://www.latercera.com/que-pasa/noticia/pena-de-muerte-en-chile-un-siglo-de-fusilamientos/593215/>), "Desde su promulgación en 1875, hubo 58 condenados, 29 de ellos habían cometido robo con homicidio; 24, homicidio calificado; uno por asalto con homicidio; uno por homicidio con incendio y tres por homicidio con violación. Él era a través de fusilamiento".

Pidió permiso i habló  
 Con semblante mui sereno;  
 Murió como buen chileno  
 I así su crimen pagó.

Es un acontecimiento que parece haber dejado a la gente de la época aterrorizada; sin embargo, la forma como transcurren los hechos posteriores hasta el acto de aplicación de la pena nos da la impresión de que se toma con naturalidad el proceso de ejecución, y justamente por ello el demandado “Murió como buen chileno”, después de asesinar al capitán, confesó el crimen; pidió prisión perpetua, pero no se empeñó en obtenerla; ya condenado, aceptó el crucifijo que los religiosos le ofrecieron; finalmente, murió pagando por su crimen. La lectura que hacemos es que ser un buen chileno es ajustar las cuentas por sus actos, lo que el soldado pagó con su vida sin objetarlo.

Por fin, las últimas señales de una ética entre demandado y juzgadores se dan con el pedido final del soldado, “Pedia como valiente/ Que al corazón le tirasen / I no le martirizasen”, al mismo tiempo que “No quería consentir/ Que la vista le vendasen”.

## 2- Viva la libertad

*Viva la libertad* es un texto poético con una cuarteta inicial en la que cada verso seguirá en las cuatro estrofas siguientes de la glosa en décima espinela, y ese mismo tipo de verso continuará en la despedida. Es un poema que narra una votación sobre algún tema religioso que le hizo a la comunidad católica chilena quedarse atenta.

Mencionar fraudes i abusos  
 De los infames tiranos,  
 Es dejar a los cristianos  
 Asombrados i confusos;  
 Para los hombres intrusos  
 Una falsificación  
 Les da su colocación  
 En el ilustre congreso.  
 Del modo que aquí lo espreso  
 Ha sido la votación.

Como comentamos en el capítulo 3 sobre el "Panorama de la cuestión identitaria en América Latina", entre las corrientes de pensamiento identitario presentes en el continente, Jorge Larraín (2001) destaca a la religiosa como una de las amalgamas de la formación cultural del Nuevo Mundo, basada en el "latinoamericano barroco" o "simbólico-dramático", modelos que enfatizan las imágenes, representaciones dramáticas y ritos, invocando la sensibilidad de la gente (LARRAÍN, 2001, p. 68-69).

Un roto descamisado  
 Del puerto de San Antonio,  
 Dijo: lléveme el demonio  
 Si yo no soi diputado;  
 Venia recomendado  
 De un rico mui influyente,  
 Pasó a Maipo el indecente  
 Cuando en la batalla estaban,  
 I vio que todos votaban  
 Según dicen legalmente.

La imagen de "Un roto descamisado", haciendo la crítica mordaz al objeto de la votación con la afirmación "lléveme el demonio/ Si yo no soi diputado", es acudir a la representación del ciudadano común y corriente, puesto que el personaje 'roto chileno'<sup>102</sup>, sujeto procedente del medio rural y generalmente analfabeto, por mucho tiempo se tuvo como base de idiosincrasia de la chilenidad. Con lo que, si la base popular del país no está de acuerdo con la propuesta que va en contra de los intereses de la Iglesia Católica, se tiene un proyecto impopular.

Otro de esa jente necia,  
 Tentón, del sentido fallo,  
 Fué a revolver su caballo  
 En las puertas de la iglesia;  
 I uno que a Jesús desprecia,  
 Le dijo: eres un valiente;  
 Así es que el irreverente  
 La ira del Señor provoca,  
 Incredulidad tan loca  
 Dios quiera que no se aumente.

No hemos logrado saber de qué tema específico trata el texto de Bernardino Guajardo, pero hay algunos datos que no llevan a creer que se

<sup>102</sup> En otros poemas elegidos seguiremos hablando del "roto chileno", pero la definición y profundización la haremos en el apartado sobre los textos de "Nicasio García".

relaciona con una ley interpretativa del artículo 5º de la Constitución chilena de 1833, que instituyó una relativa libertad de culto en 1865, teniendo en cuenta el periodo de vida del autor (1801 o 1810-1886) y el título del poema *Viva la libertad*.

Otro despedazó un Cristo,  
Decir esto me da pena,  
I no es la primera escena  
Sacrilega que hemos visto,  
Por eso a todos insisto  
Que hagan una observación,  
I verán que en la nación  
O en los hombres de talento,  
Toma mayor incremento  
El odio a la relijion.

Para Guajardo y otros tantos poetas populares, Estado e Iglesia eran una sola cosa, es por ello que el tema de una nación laica tardó mucho tiempo en difundirse en el país. La separación completa entre Iglesia y Estado en Chile solo se hizo en 1925, cuando la Santa Sede la aprobó y se promulgó la Constitución chilena, lo que puso término a las disputas. Aun así, para Guajardo la separación entre ambas instituciones es la demostración de “odio a la relijion”.

### 3- Limosna para el municipio

*Limosna para el municipio* es un texto poético distinto que los anteriores de Bernardino Guajardo. Aquí no está la cuarteta inicial, pero aparecen cuatro estrofas de glosa en décima espinela, y ese mismo tipo de verso continuará en la despedida. Es un poema con un tono de denuncia:

Supongamos un soldado  
Inválido por la guerra,  
¿Qué hace, en esta santa tierra  
Viéndose inutilizado;  
I que en vez de ser premiado  
Ningún socorro recibe,  
De tal manera que vive  
Tan infeliz como Adan,  
I hasta de que pida un pan  
Al pobre se le prohíbe.

Si bien Guajardo era una voz conservadora, desde un punto de vista religioso, aún así él se veía en la necesidad de denunciar las injusticias sociales

que ocurrían en su país. El poema no se refiere necesariamente a un conflicto específico, como el más emblemático del Chile del siglo XIX que es la Guerra del Pacífico, incluso porque en sus versos hace referencia a un soldado hipotético "Inválido por la guerra". Sin embargo, ya se nota que algunos problemas se hacen presentes en el país en ese entonces.

Oh! cuánto corazón tierno  
 Sus dos o tres pesos diera,  
 Al mendigo que pidiera  
 Limosna para el gobierno;  
 I si un decreto moderno  
 Manda con severidad  
 Dése a la alta autoridad  
 Cuando mas no sea cobres,  
 Porque ya para los pobres  
 Se acabó la caridad.

La imagen que se plasma es la de un Estado opresor, que no protege a quien luchó por su país y ha quedado inválido, mientras los gobernantes son incapaces de socorrer a la gente porque "Se acabó la caridad". Es el retrato que se desarrollará, posteriormente, de un país con una división profunda entre ricos y pobres.

Al fin el infeliz ciego  
 En vista de este suceso,  
 Puede por no caer preso  
 Echar las de Villadiego<sup>103</sup>,  
 Aquí no tendrá sosiego  
 Siempre se verá abatido  
 Es cuento mui divertido  
 Ver a un gobierno pedir  
 Limosna, i no consentir  
 Que la pida un desvalido

Más allá de no poder abastecer a la gente en situación depauperada como es el caso del soldado inválido tras la guerra, lo curioso e insensato para el poeta popular es que a un ciudadano se le prohíba pedir limosna (puede ser preso), mientras al gobierno se le permite pedírsela a la población.

<sup>103</sup> Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, "coger, o tomar, las de Villadiego 1. locs. verbs. coloqs. Ausentarse impensadamente, de ordinario por huir de un riesgo o compromiso."

#### 4- Calificaciones

*Calificaciones* es un texto poético que no presenta la cuarteta inicial, pero presenta cuatro estrofas de glosa en décima espinela, y ese mismo tipo de verso continuará en la despedida. Es un poema que trata de reclutamiento de un regimiento.

Un ojetudo indecente  
 Dijo: yo soi maquinista  
 I pertenezco a la lista  
 De mayor contribuyente.  
 Le preguntó el presidente:  
 ¿Cómo os llamáis, caballero?  
 Respondió: soi José Amero,  
 Diputado por Quillota.  
 I con chanzas el de ojota  
 Se calificó primero.

Seguramente, el motivo para las ‘calificaciones’ se da por algún conflicto armado, pero no se tiene más información al respecto. Se supone que se refiera a la Guerra del Pacífico que fue de 1879 a 1884. No se ha encontrado definición para el término “calificación” más allá de la que presenta la Real Academia Española<sup>104</sup>; sin embargo, por el contexto del poema se presume que hace referencia al alistamiento militar.

Tras de éste se hizo presente  
 Otro como perejil,  
 I dijo que del carril  
 Era superintendente.  
 Luego sacó una patente  
 I a la mesa la tiró,  
 Un caballero alegó  
 Que aquel no tenía voto,  
 I con preferencia el roto  
 También se calificó.

Por mostrar a personas que llegan para reclutarse usando vocabulario burlesco, lo que plantea el poeta es que hay una adhesión popular al llamado de las fuerzas armadas chilenas (u otra organización gubernamental) por las defensas de sus intereses. Como siempre, para manifestar lo popular surge una vez más el “roto”.

<sup>104</sup> “1. f. Acción y efecto de calificar”.

Al fin, hombres competentes  
 De Rancagua me han contado  
 Que allí se han caldeado  
 Veintitrés niñas decentes:  
 I algunas pertenecientes  
 A las familias primeras,  
 I patriotas verdaderas  
 Que desean por momentos  
 Unirse a los rejimientos  
 I servir de cantineras.

La presencia femenina en el reclutamiento es, al fin y al cabo, la fusión de intereses en todos los niveles de la nación, en pro de una idea de patriotismo ante el peligro ajeno. “Unirse a los rejimientos/ I servir de cantineras” es poner su máximo esfuerzo para un bien común.

## 5- Separacion de la Iglesia i el Estado

*Separacion de la Iglesia i el Estado* es un texto poético con una cuarteta inicial en que cada verso se seguirá en las cuatro estrofas siguientes de la glosa en décima espinela, y ese mismo tipo de verso continuará en la despedida. Es un poema en el que, una vez más, Bernardino Guajardo aborda la temática religiosa, ahora tratando sobre la separación entre Iglesia y Estado.

De nuestra Constitución  
 Borrarán esos artículos  
 Que les parezcan ridículos  
 Porque hablan de relijion.  
 Lo que pasa en la nacion  
 Ya no es dable tolerar.  
 Quién podía imaginar  
 Que a la iglesia, nuestra madre,  
 De odio con el Santo Padre  
 Se empeñan en separar

Como comentábamos en *Viva la libertad*, Bernardino Guajardo es de una generación que entiende Estado e Iglesia como una sola institución, incluso porque a las iglesias les tocaban hacer partidas de nacimientos, matrimonios y defunciones; es decir, todas las personas que vivían en Chile antes de 1885 tenían datos registrados en un archivo eclesiástico antes de la separación de las instituciones y, por ello, el poeta popular dice “quién podía imaginar”. La opinión

de las autoridades eclesiásticas también tenía bastante peso en la opinión pública.

Se puede plantear, también, que la idea de nación para Guajardo se da desde la fe católica, partiendo de los versos “Lo que pasa en la nacion/ Ya no es dable tolerar” y al hablar de la mayoría de la población expresa:

Si toda la mayoría  
De nuestro país es cristiana,  
El católico qué gana  
Con reforma tan impía!  
Diga la sabiduría  
Del mas hábil diputado,  
Aun los que han apostatado  
También lo pueden decir,  
Qué sacan con desunir  
A la Iglesia del Estado?

En el parecer del poeta popular, habiendo una mayoría de población católica, no habría motivo para “desunir” ambas instituciones. Con lo que Guajardo invoca la ira divina, ya que “al Dios que todo domina/ Se atreven a hacerle guerra”, ‘pisoteando’ la ley y a los creyentes del “Pobre Chile desgraciado”.

## 6- Los pililos estudiando idiomas extranjeros

*Los pililos estudiando idiomas extranjeros* es un poema con una cuarteta inicial en que cada verso se seguirá en las cuatro estrofas siguientes de la glosa en décima espinela, y ese mismo tipo de verso continuará en la despedida. Es un texto poético que parece hablar sobre la temática educacional, más específicamente sobre la enseñanza de lenguas extranjeras, lo que hará que “Los rotitos todo idioma/ En breve tiempo hablarán”.

No obstante la buena noticia de que el gobierno “Hará venir preceptores, / Mas sabios i superiores”, hay preocupación con la enseñanza religiosa como se ve en “Solo les prohibirán/ La educación que da Roma”. Los docentes alemanes contratados son “hombres mas útiles/ A enseñar cosas inútiles”, mientras se menosprecia la “relijion cristiana”.



Desde que por todo estilo  
 Se va el chileno a educar,  
 Podrá un gringo conversar  
 Con el mas simple pililo;  
 I el gobierno mui tranquilo  
 Justo es que diga a la vez:  
 Chile aprovecha talvez  
 Lo que el cuyano no aprende,  
 Aquí cada roto entiende  
 El italiano, el ingles.

Más allá de la novedad con la contratación de profesores extranjeros y la inquietud con el saber religioso, en *Los pililos estudiando idiomas extranjeros* también hay espacio para la picardía con el 'otro'. El elegido es el argentino de la región de Cuyo, que está al otro lado de la Cordillera de los Andes, y que, como dice el poeta, "Chile aprovecha talvez/ Lo que el cuyano no aprende,/ Aquí cada roto entiende/ El italiano, el ingles".

Finalizando este análisis, Guajardo cita dos personajes emblemáticos del Chile de fines del siglo XIX. El primero hace referencia a los grupos indígenas en "Grande admiración tendrán/ Cuando hable un indio araucano/ Ingles, frances, italiano/ I quizás el alemán", y es importante decir que en ese periodo los pueblos originarios que son de la Araucanía<sup>105</sup> no gozaban de prestigio en la nación; con lo que, siendo indígenas, sin educación, si logran aprender nuevos idiomas pasarán a ser admirados.

Al fin, de aquí a otras naciones  
 Irán hombres competentes,  
 I los mas inteligentes  
 Para ganar elecciones;  
 Por nuevas disposiciones  
 Lo prueba la circunstancia,  
 Saliendo de la ignorancia  
 El roto mas ordinario,  
 Será un plenipotenciario  
 En Inglaterra o en Francia

De la misma forma, se puede hablar de falta de prestigio del "roto chileno" en ese mismo periodo. Antes de convertirse en una figura base de

<sup>105</sup> Como mencionamos en el análisis del poema "Un viva al 18 de septiembre de 1939", de Abraham Jesús Brito, la Araucanía se refiere al "lugar que habitan los araucanos", nombre con el que los españoles designaban a los mapuches. Fue el último territorio integrado a Chile a fines del siglo XIX.

idiosincrasia de la chilenidad en el siglo XX, el roto ya era visto como una figura sin educación y de malos hábitos.

## 7- Los presos por el amor

*Los presos por el amor* es un poema con una cuarteta inicial en que cada verso seguirá en las cuatro estrofas siguientes de la glosa en décima espinela, y ese mismo tipo de verso continuará en la despedida. Es un texto poético que pone en evidencia una cárcel, en la que cada detenido relata el motivo por el que se encuentra preso.

Si a San Pablo<sup>106</sup>, un malhechor  
Llevan, dice a los de allí:  
Amigos yo vengo aquí  
Cautivo por el amor;  
Nunca he sido salteador  
Ni Dios lo quiera que sea,  
Hablando sobre esta idea  
Decía un pillo a otro pillo,  
Sin revólver ni cuchillo  
Ningún chileno saltea.

Hablando de amor, en relatos que mezclan picardía y una crítica del contexto social que viven, surgen varias voces relatando los motivos que los llevaron a delinquir.

Otro dijo, santo Dios  
Yo ando con esta cadena;  
Porque en una noche buena  
Le pedí a un futre el reloj  
Para ver si eran las dos,  
I se formó una pelea,  
Por una extranjera fea  
Que decia era su novio,  
Solo a llenarnos de oprobio  
Ha venido esta ralea.

En todos los hechos narrados lo que surge es el acaso de ser el hombre cierto en el momento errado y exacto, pero todo esto es pura casualidad “Porque en la Penitenciaría/ Todos son trabajadores”.

<sup>106</sup> Nombre de una cárcel.

Ultimamente el chileno  
 Si a veces saltea i mata,  
 Es porque quiere la plata  
 Que se halla en poder ajeno;  
 Ser asesino no es bueno  
 Ni hombre de mal corazón,  
 Por esta justa razón  
 Comprenderá el homicida  
 Que perdonando la vida  
 Se hace digno de perdón.

Sin embargo, al poeta popular y católico convicto no le faltaría oportunidad de traer a colación la moraleja para hacerle comprender al homicida “Que perdonando la vida/ Se hace digno de perdón”.

## 8- Progreso de los masones

*Progreso de los masones* es un poema con una cuarteta inicial en la que cada verso seguirá en las cuatro estrofas siguientes de la glosa en décima espinela, y ese mismo tipo de verso continuará en la despedida. Es un poema en el que el autor gira su ametralladora poética hacia la masonería.

Primero a los gobernantes  
 Embaucan mui fácilmente  
 I los trata el gran oriente  
 Do imbéciles postulantes;  
 Se pasarán de ignorantes  
 Los que a esas reuniones  
 Asistan a sus funciones  
 A oír discursos diabólicos,  
 Tengan los fieles católicos  
 Cuidado con los masones.

El embate entre el catolicismo y la masonería es histórico y se hace presente en muchos países latinoamericanos, como es el caso de Chile. Hay relatos de la presencia masónica en este país desde la época del proceso de independencia, incluso se alude a cierta influencia entre los combatientes criollos; sin embargo, oficialmente la Gran Logia de Chile se funda en 1862 con la “Constitución de la Orden Masónica Chilena”<sup>107</sup>.

<sup>107</sup> Según datos del portal de la Biblioteca Nacional de Chile “Memoria Chilena”, disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3570.html>.

Aunque se dice que no rechaza ninguna religión, la masonería tiene una rivalidad histórica con la Iglesia Católica porque los masónicos tienen una visión de mundo más liberal en temas de valores, lo que se ve, por ejemplo, en su lema “Libertad, Igualdad, Fraternidad”. Para un católico fervoroso del siglo XIX, lemas así son “discursos diabólicos”.

Toda la masonería  
De esa sociedad secreta,  
Guerra tremenda decreta  
Contra el hijo de María;  
Ya plantaron su lojía  
En territorio chileno,  
I estar alerta es mui bueno  
Porque ellos con sus engaños,  
Hacen ya mas de quince años  
Que van ganando terreno.

De hecho, la masonería gana terreno en Chile en el siglo XIX, incluso muchas autoridades del país fueron masones (como el expresidente Bernardo O’Higgins); sus ideas se difunden en todos los medios chilenos, entre ellas la enseñanza obligatoria y la polémica separación entre Iglesia y Estado.

Nuestra relijion cristiana  
Desean que se prohíba,  
Para que el niño reciba  
La enseñanza luterana;  
I a la iglesia soberana  
Quitarle sus bendiciones,  
Prerrogativas i dones  
I los preceptos de Cristo.  
Estos, como el Antecristo,  
Andan en muchas naciones.

Ya se ha visto que Bernardino Guajardo considera a la religión católica un cimiento de la chilenidad, y la separación entre Estado e Iglesia es como quitarle la base de la idiosincrasia a la gente; de la misma forma que plantear una educación con otras bases de “la iglesia soberana” con sus “Prerrogativas i dones/ I los preceptos de Cristo” es como la presencia del “Antecristo”. Con todo este contexto, el tono del poeta popular es colérico y, para finalizar, dice que los masones “Aquí mientras existiesen/ Mil deleites gozarán,/ I en la otra vida tendrán/ El castigo que merecen”.

## 9- Estragos del aguacero

*Estragos del aguacero* es un poema con una cuarteta inicial en que cada verso seguirá en las cuatro estrofas siguientes de la glosa en décima espinela, y ese mismo tipo de verso continuará en la despedida. Es un texto poético que trae un retrato de una de las varias formas de flagelos que sufre el pueblo chileno.

No llovió en la cordillera,  
 I como allá no llovió,  
 El Mapocho no salió  
 De su márgen o ribera;  
 Dios no permita ni quiera  
 Que en tal apuro nos veamos,  
 Porque si nos inundamos  
 Qué será del pobrerío,  
 Cuando ya de hambre i de frío  
 Medio estenuados estamos.

Chile es un país largo es términos de extensión, y debido a sus características específicas se observan abundancia y falta de lluvias en su territorio. En el caso de la estrofa anterior se habla de la región metropolitana, que recibe las aguas del Río Mapocho, que tiene su nacimiento en la Cordillera de los Andes. Santiago es una ciudad donde no suele llover mucho, incluso cuando llueve la asociación que se hace es de frío y dificultades para la gente que vive en la calle. En cambio la región Sur es bastante húmeda, donde hay temporales que provocan “pérdidas mui sensibles/ Sufren en los minerales”.

Ya en el Norte chileno, precisamente en Atacama, una de las regiones más secas del planeta, cualquier lluvia es bienvenida:

En Atacama ha llovido  
 Sin cesar un día entero,  
 Así es de que el chacarero  
 Dice ahora sin sospecha,  
 Dueña será la cosecha  
 Para el año venidero.

La esperanza que provoca la llegada de las precipitaciones es tanta que inclusive ya se pueden hacer planes que “Dueña será la cosecha/ Para el año venidero”. Es una imagen bastante parecida con la cantada en la Literatura de Cordel sobre el *sertão* brasileño, puesto que allá la lluvia es un acontecimiento que le puede garantizar un año más de sobrevida a la gente en esa tierra seca.

Cuando la suerte permite algunos chubascos, todos se ponen más contentos, “El caballero hacendado,/ Creyendo que su sembrado/ Le va a dar un triple aumento./ Que no tengan detrimento”.

Al fin y al cabo, se ve el elemento agua como una forma de conexión de la nación, ya sea por la falta de la misma (que a la vez provoca falta de alimentos, deshidratación y posibilidades de éxodo), ya sea por su exceso (puede provocar la falta de alimentos, inundaciones y posibilidades de éxodo); es la representación de la desigualdad del país.

Por último en tal urgencia  
 Muchos pobres sin trabajo,  
 Ya no dejan estropajo  
 Que no llevan a la agencia  
 Válganos la Providencia  
 De la Majestad divina,  
 Madre del verbo benina  
 No permita tu poder,  
 Que al fin de tanto llover  
 Suframos alguna ruina

Sin embargo, se trata de un poema de Bernardino Guajardo, y así como con los poetas populares *sertanejos*, no podría faltar lo divino para que intercediera por la gente y hacer cesar su sufrimiento.

## Sinopsis

Examinados los nueve poemas seleccionados de Bernardino Guajardo, presentamos una clasificación temática de los textos, y también señalamos los personajes más citados en la obra del poeta.

De los textos poéticos seleccionados, encontramos cuatro poemas con características de apreciación de lo factual (*Ejecucion de Segura, Calificaciones, Los pililos estudiando idiomas extranjeros y Estragos del aguacero*).

Ya en otros textos poéticos tenemos como característica principal tratar de lo factual, pero desde una mirada crítica y normalmente partiendo de una postura religiosa católica (*Viva la libertad, Limosna para el municipio, Separacion de la Iglesia i el Estado y Progreso de los masones*). Ya *Los presos por el amor* tiene un tono más pícaro al discurrir sobre los motivos que hicieron que cada preso quedara detenido.

Los términos que más aparecen en los poemas tienen que ver con el contexto religioso, como “cristiano/a”, “iglesia” y “relijion”, que nos dan una dimensión de comprometimiento con su fe. Los relatos sobre lo nacional, la mayor parte de las veces están mediados por la religión católica.

Los personajes más citados son “Dios”, “Señor”, “Cristo” y “roto”; este último es uno de los pocos personajes más citados que no tiene una relación tan estrecha con el catolicismo.

Por último, y por todo lo que se ha visto, la importancia de la religión para la idiosincrasia chilena en la perspectiva de Bernardino Guajardo está plasmada en toda su gente y es una institución inseparable del Estado.

|   | Título                                     | Características   |
|---|--|---|
| 1 | Ejecucion de Segura                        | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i>                 |
| 2 | Viva la libertad                           | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i>                 |
| 3 | Limosna para el municipio                  | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i> , sin cuarteta. |
| 4 | Calificaciones                             | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i> , sin cuarteta. |
| 5 | Separacion de la Iglesia i el Estado       | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i>                 |
| 6 | Los pililos estudiando idiomas extranjeros | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i>                 |
| 7 | Los presos por el amor                     | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i>                 |
| 8 | Progreso de los masones                    | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i>                 |
| 9 | Estragos del aguacero                      | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i>                 |

### Nicasio García

Como nuestro universo de análisis de la obra de Nicasio García es amplio (Tomos I, III y V de la compilación *Poesías Populares*), analizaremos su producción, así como lo hicimos con la obra de Patativa do Assaré, seleccionando poemas que tengan algo que ver con el contexto identitario (que versen sobre el lugar de origen, los habitantes de la región, los asuntos que más preocupen al pueblo chileno y afines).

De manera general, el Tomo I de la compilación de las poesías populares de Nicasio García trata de una temática que circunda lo identitario, y uno de los motivos para versificar este contenido es la Guerra del Pacífico.

## 1- Introducción

Este es un texto preambular del libro *Poesías Populares* de Nicasio García, Tomo I que no sigue modelos poéticos consagrados por la Lira Popular y tiene una carga de significados que se basan en el patriotismo y la fe cristiana que nos resultan bastante importantes para este estudio.

*Introducción* tiene una división en tres 'estrofas' desiguales (una estrofa con 46 versos, otra con 22 versos y la última con cuatro versos) y raras en el verso popular chileno, pero se deduce una partición por medio del tono que el autor impone a cada trecho. En el punto que nos interesa, que es el que exalta la nación chilena, hay 28 versos octosílabos (heptasílabos en la tradición portuguesa) conocidos como "arte menor".

Como se suele hacer en un preámbulo, el autor desarrolla un texto en el que le presenta su obra al lector. Le hace una súplica al público para que lea el libro en su momento de ocio, advirtiéndole que es una obra que "carece de principios".

Siguiendo la presentación, Nicasio García relata que en su obra se encontrará "Luciendo algún verso místico,/ Como de literatura/ En el modelo octosílabo;/ Astronomía también,/ Ilustrada como digo".

Sobre el término "Literatura" en el contexto de la Lira Popular, como ya ha sido citado anteriormente, Rodolfo Lenz presenta la definición (hecha por los propios populares) de "poesías serias de carácter descriptivo i didáctico", que "abunda en palabras altisonantes, mui a menudo mal comprendidas" (LENZ, 1918, p. 588).

Ya el término "Astronomía" (junto con una definición de "Versos por Geografía") se refiere a conjunto de conocimientos encontrados en textos educativos de la época que, según Lenz, son definitivamente "indijestos e indijeribles de palabras altisonantes [...] que no encierran ninguna idea comprensible" (LENZ, 1918, p. 588). Además de las temáticas que el autor



presenta, él también anuncia “parabienes”<sup>108</sup>, “Glosas” y “Versos para el esquinazo”<sup>109</sup>.

Sin embargo, el punto que nos llama la atención en el prólogo de la obra de Nicasio García se refiere al conflicto por territorio históricamente conocido como Guerra del Pacífico:

Aquí lee pondré a la letra  
Que todo mi empeño ha sido  
Anunciar lo de la guerra  
Desde que se dio principio:  
El objeto fué Bolivia,  
El avaro mas indigno,  
Que a Chile buscó camorra<sup>110</sup>  
Para gozar aquel sitio,  
Desde el grado veintitrés<sup>111</sup>

La guerra que se llevó a cabo entre 1879 y 1884 enfrentó a Chile contra Perú y Bolivia, teniendo como disputa la explotación del rico territorio del desierto de Atacama y las serranías y valles peruanos. Como suele acaecer, cuando se presenta un conflicto armado entre naciones, el componente patriótico se pone de relieve; y aquí no va a ser diferente, incluso porque de eso emergen personajes populares que van a estar en la vanguardia de la lucha, como es el caso del roto chileno.

Porque el intrépido roto  
Es valiente i atrevido,  
Tiene el coraje del león  
Al frente del enemigo;  
Jamás vuelve paso atrás  
Aunque esté viendo el peligro

Originalmente, el término “roto” fue usado en Chile para denominar a un tipo humano de origen urbano y pobre contrapuesto al aristócrata. Normalmente

<sup>108</sup> Versos para recién casados.

<sup>109</sup> Consiste en una presentación artística de carácter folclórico chileno, con canto, guitarra y otros instrumentos típicos. Es un canto de salutación, de requerimiento amoroso, o de solicitud para iniciar una fiesta, que se correspondería con una serenata.

<sup>110</sup> Pelea.

<sup>111</sup> Se refiere al Tratado de límites entre Chile y Bolivia de 1866, que es la culminación de la disputa territorial entre ambos países por el desierto de Atacama. Por este tratado, la línea fronteriza entre Bolivia y Chile quedaba fijada en el paralelo 24°S y se establecía que entre los paralelos 23°S y 25°S los Estados signatarios se repartirían las utilidades del guano y la minería en partes iguales. La violación del tratado por parte de Bolivia en 1878 desencadenó la Guerra del Pacífico en 1879.

era proveniente del medio rural, sin educación y de malos hábitos. Sin embargo, desde comienzos del siglo XX el roto se convierte en una figura base de idiosincrasia de la chilenidad. Uno de los argumentos para el cambio de representación es que la base de la población que formó parte de los ejércitos chilenos que enfrentaron las fuerzas de Perú y Bolivia en la Guerra del Pacífico era de 'rotos chilenos'. Por ello, el atento poeta popular se da cuenta de la importancia de esta figura y enaltece al roto en sus versos.

Según el escritor y folclorista Oreste Plath el término ya se aplicaba desde la época de la conquista de Chile (1541-1598):

El origen de la palabra "roto" es, para muchos, sinónimo de astroso, roto, parchado. Pero la procedencia del vocablo es muy distinta. Se sabe que se aplicó algunos años después de la Conquista, cuando los españoles viajaban al Perú casi sin vestimenta uniforme y los más vestidos iban extraña y estrafalariamente abigarrados, lo que hizo que se les denominara a estos viajeros, «rotos», en el sentido español de la palabra, que es 'ir de cualquier modo'. Los viajes se generalizaron y los que iban de Chile, es decir, estos personajes, pasaron a ser "rotos", no ya por su aspecto, sino por su esfuerzo y valentía; luego se generalizó por todos los países esta denominación. (PLATH, 1957, p. 133)

Pasada la Guerra del Pacífico, el roto adquirió características míticas dentro del alma nacional, alcanzando visibilidad y percibiéndose como símbolo de la consolidación de la nacionalidad chilena. Y como Chile es un país que pasó por la colonización española, la base del sustrato católico está presente en los versos de la Lira Popular.

Si lo permite el Altísimo,  
I la Virgen soberana  
Hará que triunfen sus hijos,  
Como sucedió en Maipú<sup>112</sup>  
I en Chacabuco<sup>113</sup> lo mismo;  
Volviendo después, estrechen  
La mano con sus amigos.

<sup>112</sup> La batalla de Maipú fue un enfrentamiento armado decisivo dentro del contexto de la Guerra de la Independencia de Chile, que tuvo lugar el 5 de abril de 1818, en el sector conocido como los Cerrillos del Maipo, al poniente de la ciudad de Santiago.

<sup>113</sup> La Batalla de Chacabuco fue decisiva en la independencia de Chile, en la que combatieron el ejército de los Andes y el ejército español. Ocurrió el 12 de febrero de 1817 en la hacienda de Chacabuco, en los alrededores de Santiago de Chile.

Además del patriotismo presente entre los poetas populares chilenos, principalmente en un periodo de guerra, también está presente la fe cristiana en los versos. Los elementos comunes marcados por la religiosidad popular que habita el universo simbólico del catolicismo, como se ve arriba exhorta a la “Virgen soberana” para que interceda en favor de las fuerzas chilenas para que “triunfen sus hijos”.

## 2- Los cuatro destinos míos

En esta primera composición formal (puesto que la primera es una introducción), Nicasio García trae con maestría el universo popular chileno, que no incluye a la periferia de la zona metropolitana del país. En ese cosmos, un ciudadano común y corriente tiene cuatro destinos posibles en espacios distintos: el rodeo, las minas, la agricultura y la mar.

Digamos que se define la idiosincrasia chilena desde un sesgo popular, una lectura carnavalizada, por lo tanto, que empieza por la propia cuarteta. El autor tiene un método recurrente en sus composiciones: comienza con una cuarteta en que cada verso será replicado en las cuatro estrofas siguientes de la glosa. Así que en cada estrofa de la glosa de *Los cuatro destinos míos* se habla de un espacio específico.

En el espacio del rodeo, el personaje principal, y que tiene un carácter idiosincrático expresivo, es el “huaso”. El término hace referencia a los campesinos chilenos, principalmente de zonas del centro y de parte del sur de Chile.

El huaso es un jinete en los rodeos chilenos, similar al gaucho; sin embargo, además de la ganadería, el espectro del huaso abarca también otras actividades campesinas, como la agricultura.

En los tiempos de rodeo  
 Soi de aquellos sin coteja:  
 Ensillo una manca vieja,  
 Flaca que no importa un bleo;  
 Sobre a caballo toreo  
 Porque soi completo huaso;  
 Para tomar vaso a vaso  
 Soi el tirado con onda;

En mi montura redonda,  
A lo arriero, cargo lazo.

A cada fiesta patria chilena (18 de septiembre) se retoma esta figura rural, mestiza, con su típicos poncho y sombrero, usando botas con espuelas, siempre listo para montar a caballo y, a diferencia del “roto”, siempre elegante, aunque manteniendo la picardía del otro personaje característico chileno<sup>114</sup>. El huaso y la china<sup>115</sup>, que es su pareja en bailes de cueca<sup>116</sup>, son personajes típicos que forman parte del desarrollo de la identidad nacional chilena. Como es de su quehacer montar a caballo, a este huaso no le tocaría otra profesión que no sea la del mundo campesino como la de arriero que carga lazo.

Ya en el espacio minero, históricamente la minería es una de las principales actividades de la economía chilena. La conquista del actual territorio chileno estuvo regida esencialmente por la abundancia de riquezas de la zona, y por ello Diego de Almagro y Pedro de Valdivia llegaron a esas tierras por noticias de que localizarían grandes cantidades de oro y plata, como había ocurrido en México y Perú.

Se forjó así, una tradición minera no solo en Chile, sino en toda América hispánica, como se ve en la iconografía sobre la explotación de la ciudad de

<sup>114</sup> Sobre las diferencias entre el roto y huaso, Hernán San Martín dice que “El huaso, afincado, reacio al cambio; el roto, móvil, revolucionario, afecto al cambio. Evidentemente que desde la Colonia hasta hoy el roto ha evolucionado. Desde luego ha cambiado mucho en su aspecto externo, en su nivel de vida, en su conciencia social y política; pero psicológicamente conserva sus características intrínsecas que lo hicieron y lo hacen tan vital. El roto es vital y viril. Con la misma virilidad del araucano defendiendo su tierra asaltada, el roto defiende hoy a su clase: el proletariado. No hay otro grupo social que tenga en Chile una tradición tan larga y tan sufrida (masacro ordenadas por los gobiernos aristocráticos v burgueses) de luchas por mejorar su vida y hacer progresar al país. Fueron y son rotos los que hacen caminar este país. Fueron ellos los que chancaron el salitre y cavaron las minas v labraron las tierras mientras los “señores” viajaban por Europa comprando porcelanas de Oriente y pianos de cola. En su vida íntima, al revés de lo que la gente piensa, el roto es más bien austero y ordenado. Lo es también en relación a sus sentimientos. Es mucho más medido que el chileno de las clases media y alta. Tiene un sentido muy especial del amor. Le conmueven la lealtad y la solidaridad de la pareja humana. Esto le interesa más que la belleza física. Es frecuente, por ejemplo, que hombres jóvenes se casen con mujeres mayores” (SAN MARTÍN, 1972, p. 25).

<sup>115</sup> “Ella es una mujer del pueblo, la 'china' trabajadora y abnegada que deja los pulmones lavando ropa y chiquillos. Es la naturaleza chilena hecha mujer: mansa v fiera al mismo tiempo. Mansa y querendona junto a su hombre; fiera y desconfiada con el enemigo o con el que no le es leal. Tan fiera como cuando cargó armas para ir a pelear en el desierto y en las sierras, en el siglo pasado, dando origen a muchas 'sargento Candelaria'. Para el roto chileno, su 'china' es la compañera de la vida y la dueña de casa. La mujer de su afecto y devoción” (SAN MARTÍN, 1972, p. 25).

<sup>116</sup> La cueca es un género musical y una danza de parejas sueltas mixtas de fines del siglo XVIII, declarada danza nacional de Chile.

Potosí; además de la formación de la personalidad del minero: trabajadores explotados, que están siempre arriesgando sus vidas.

Voi el verano a las minas,  
Es por tener que contar,  
Pero acastumbro el llevar  
Dos docenas de gallinas.  
Trajino bien las cocinas  
I así mis maletas lleno.  
Para dormir soi el bueno,  
De empuje i también sufrido,  
Así es (pie sobre dormido  
A lo minero barreno.

Son obreros que pasan por extensas jornadas de trabajo, con condiciones laborales precarias, y el riesgo de perder la vida está siempre presente. Uno de los compañeros inseparables del minero es el “barreno” (explosivo).

En el espacio agrario, el huaso es “alicurco” (astuto) porque tiene “semilla pura”, y como “chacarero”, disfruta de todo “apero” para labrar la tierra, la surca. Mientras en el último espacio, la mar, el huaso usa el remo.

En la despedida, el huaso está repleto de picardía demostrando toda su valentía, diciendo “Señores, soi un valiente;/ Tengo fuerzas de un jigante;/ No se me para delante/ El hombre mas resistente”; pero al final, cuando pelea con la china en un baile “Si no me la quitan, me horca”.

### 3- Santa Rosa

Este texto poético tiene relación con la Guerra del Pacífico, y su título remite a Santa Rosa de Lima. Isabel Flores de Oliva (1586 - 1617) fue una religiosa peruana de la orden de los dominicos y la primera en consagrarse como santa de América. Era venerada en vida por tener visiones místicas y se le atribuyen milagros, y por ello fue canonizada por la Iglesia católica que la declaró patrona de Lima y Perú, posteriormente de América, Filipinas e Indias Orientales.

Una vez que Santa Rosa de Lima intercede por los peruanos, los chilenos invocan a la Virgen del Carmen, figura que trataremos en el próximo poema a analizar.

Es un texto poético con una cuarteta inicial en que cada verso será replicado en las cuatro estrofas siguientes de la glosa en décima espinela. Ese mismo tipo de verso seguirá en la despedida. Es un poema que relata una batalla de la Guerra del Pacífico en la ciudad de Lima, y trae detalles que tal vez la propia prensa de la época no haya podido mostrar.

En la primera glosa se describe la entrada de la tropa chilena en la capital peruana, llegando incluso a Miraflores, el barrio más importante y emblemático de la ciudad.

Estaba con la esperanza  
Sin duda de la victoria,  
I dijo al Rei de la Gloria:  
Perdona a Lima si transa.  
I si el vencimiento alcanza  
En Chorrillos<sup>117</sup> ya lo ven,  
Cuando después de un vaivén  
Perdió a Miraflores fijo,  
Entonces Rosita dijo:  
Ahora sí que estoi bien!

Las estrofas van mostrando los vaivenes de la batalla, resaltándose la condición depauperada del pelotón chileno, con destaque a los heroicos rotos:

Es buen dar, Reina del cielo  
Que animando a tus rotillos,  
Con mis tordos en Chorrillos  
Dejaron sembrado el suelo!  
I vos dándoles consuelo  
En el medio de los tuyos,  
No haber habido unos yuyos,  
Por eso no se ocultaron,  
Así es de que me acabaron  
Los mas de mis cochayuyos.

Mientras la beligerancia va avanzando por las calles de Lima, así como el desánimo de las tropas, las figuras católicas que son, también, representaciones de la identidad de cada nación siguen, afligidas interviniendo por sus hijos.

<sup>117</sup> La batalla de San Juan y Chorrillos fue una acción militar ocurrida el 13 de enero de 1881, en la que se enfrentaron los ejércitos chileno y peruano en la Guerra del Pacífico. El ejército chileno resultó victorioso y tras la batalla, hubo incendios y saqueos en esa región. Posteriormente, de esa beligerancia derivaría la batalla de Miraflores, con la entrada de las tropas chilenas a Lima. Según datos históricos, ésta es una de las batallas más grandes de América del Sur respecto al número de combatientes involucrados.

#### 4- La Virgen del Carmen

*La Virgen del Carmen* es un texto también relacionado a los hechos de la Guerra del Pacífico, y sirve casi como continuación del poema anterior *Santa Rosa*. Otra vez vemos a Santa Rosa de Lima y a la Virgen del Carmen en posiciones antagónicas, como una expresión de las fuerzas divinas en pro o en contra de uno u otro país.

Es un poema con una cuarteta inicial en que cada verso será replicado en las cuatro estrofas siguientes de la glosa en décima espinela. Ese mismo tipo de verso seguirá en la despedida.

Virgen del Carmen es el nombre común que se le da a Santa María del Monte Carmelo, una de las diversas denominaciones de la Virgen María. En Chile la tienen como Reina y Patrona del país, de las Fuerzas Armadas y de los Carabineros (policía).

No te hagas desconocida,  
 Negrita, ni alegres tanto,  
 De nada sirve tu llanto  
 Si esta raza es homicida  
 En trincheras escondida  
 Que esté siempre comprendí:  
 En Arica<sup>118</sup> pasó así  
 En los míos se decreta,  
 Triunfaban a bayoneta,  
 Rosa, yo te lo advertí.

En este texto poético, Nicasio García pone de relieve la supremacía de los protegidos por la Virgen del Carmen sobre los apadrinados por Santa Rosa. En un tono inflamado por la guerra, el poema evidencia la mentalidad popular acerca del papel de la Virgen del Carmen (y sus fuerzas divinas) a favor de Chile, mientras hay la incapacidad de Santa Rosa de acudir a sus protegidos.

<sup>118</sup> "Arica" se refiere a la ciudad del norte de Chile, donde el 7 de junio de 1880 ocurrió el último y mayor enfrentamiento bélico de la Guerra del Pacífico. La caída de Arica, que hasta aquel entonces era parte de Perú, significó la destrucción del ejército profesional de ese país, por la pérdida de importantes bases navales y operaciones terrestres. Posteriormente a este suceso, se desarrollaron la expedición Lynch, que tuvo como objetivo demostrar al gobierno peruano la futilidad de su resistencia, y la Conferencia de Arica, que bajo los auspicios del gobierno de Estados Unidos buscó un acuerdo que pusiera fin a la guerra; sin embargo, su fracaso dio paso a la continuidad del conflicto.

Luego que Lynch<sup>119</sup> entraba  
mandando su división,  
yo desde la alta mansión  
a mis hijos animaba;  
y al que la muerte llevaba  
a todos toqué la mano.  
Pedí a mi Hijo Soberano,  
en su trono militante,  
Rosa, no eras ignorante  
que triunfaba Baquedano.

Los símbolos del patriotismo chileno están representados no solo con la figura divina de la Virgen del Carmen, sino también con la mención al Manuel Baquedano y al Presbítero Táforo. Baquedano (1823-1897) fue un militar y político chileno que participó de la Guerra Pacífico (1879-1884), donde ejerció el cargo de comandante en jefe del Ejército en campaña entre 1880 y 1881. Fue presidente provisional de Chile en agosto de 1891.

Ya Francisco de Paula Taforó y Zamora (1817-1889) fue presbítero y político chileno, que veía la necesidad de humanizar la Guerra del Pacífico, e hizo que su opinión le llegara por correspondencia al general Baquedano<sup>120</sup>, la que fue publicada en el diario *El Chilote* tras la ocupación de Lima.

Rosa, gracias que leyó  
La carta de mi apostólico.  
I Baquedano católico  
Le oyó al señor Taforó.  
Como tal vez ordenó  
Que venciéndo los allí  
Hiciera lo de David:

<sup>119</sup> El militar chileno Patricio Lynch comandó una expedición en la costa norte de Perú llevada a cabo a fines de 1880, entre las ciudades de Tacna y Arica, teniendo como finalidad hacerles sentir a los individuos y al gobierno peruano las severidades de la guerra y así encaminar una paz favorable a los intereses de Chile. La expedición no logró el objetivo de hacer innecesaria la campaña de Lima.

<sup>120</sup> "En su misiva Taforó subrayaba la noción compartida por muchos de sus compatriotas de que Dios bendecía constantemente a los expedicionarios dándoles «victorias sobre victorias». Esa predilección divina demandaba de un comportamiento cristiano por parte de Chile. Por ello, Taforó solicitaba a Baquedano que fomentara la compasión del ejército para con los peruanos, muchos de los cuales eran «víctimas inocentes de las pasiones humanas y de los yerros de los gobiernos». El arzobispo era consciente de las dificultades de poder contener al soldado en medio del ardor de la batalla y sediento de la venganza y el botín; sin embargo, solicitaba que el comando inspirara sentimientos de humanidad entre la tropa. El hecho de tener compasión con los vencidos, mostrar un respeto sagrado a los ministros del Señor, rodear de inmunidad a los santuarios y objetos de culto y proveer de inviolabilidad a la débil mujer, mostraría públicamente cómo los chilenos eran capaces de vencer a los demás y de saber vencerse a sí mismos. Desafortunadamente para Taforó y para sus seguidores, la guerra continuó con la lógica que primó en Moliendo y la imagen del soldado cristiano y civilizado que la curia intentó sin éxito rescatar volvió a ser confrontada por la cruda realidad de una tropa anarquizada y ebria, cuyo accionar contradujo en Chorrillos la consigna de sometimiento de las pasiones humanas promocionada por el clero chileno" (McEVOY, 2011, p. 121).



Perdonara a su enemigo.  
 Por eso lo que te digo  
 No puedes quejarte a mí.

Si bien para las fuerzas chilenas toda mención es altiva y heroica, para las fuerzas contrarias la adjetivación es despreciativa: el autor define a los peruanos como “esta raza es homicida/ En trincheras escondida”; mientras a Bolivia, García dice que “en Bolivia había un buitре/ Levantó el precio al salitre;/ De allí se rompió el tratado”.

En los versos de despedida, el poeta popular tiene un momento jocoso hacia Santa Rosa, diciéndole a la deidad que tenga paciencia, que “Siempre habéis de ser patrona,/ Ni quitarán tu corona/ Sin querer la Omnipotencia”.

## 5. Los veleidosos en Lima

*Los veleidosos en Lima* es un muy curioso poema de Nicasio García, que denuncia a la colonia italiana por formar el Batallón Garibaldi para la defensa de Lima. Como los textos anteriores, es un texto con una cuarteta inicial en que cada verso será replicado en las cuatro estrofas siguientes de la glosa en décima espinela. Ese mismo tipo de verso seguirá en la despedida.

Chile jamas ha ofendido  
 A las naciones neutrales,  
 Por qué, entrañas de animales,  
 Tan veleidosos han sido?  
 Qué perjuicio han recibido  
 Para que le hagan traición?  
 Con la Italia no hai cuestión  
 Para que como emboscada  
 Saliera de mano armada  
 Un intruso batallón.

Es curioso porque los relatos chilenos de las batallas de Chorrillos y Miraflores indican la presencia de la llamada "Legión Garibaldi", compuesta por combatientes italianos, que habría sido exterminada en dichas batallas. Lo que pasa es que la supuesta legión era, en verdad, la Compañía de Bomberos Italiana Garibaldi N° 6 de Chorrillos, que cumplían con su labor de apagar incendios en esa situación, y que estaba formada por bomberos de nacionalidad o apellido italianos.

Supieron no eran peruanos  
 Los que hacían tanto fuego,  
 I los distinguieron luego.  
 Dijo una voz: son villanos.  
 Nuestros jefes veteranos,  
 No es la primera ocasion,  
 Enojados con razon  
 Les tocaron a la carga,  
 Los dejaron a la larga  
 En el primer encontron.

El poeta popular escribe un poema con un tono colérico, se muestra irritado con la presencia extranjera en una batalla de tres fuerzas sudamericanas, porque la presencia foránea en una batalla no es bienvenida; más bien denotaría la superioridad chilena, que no solo se formula y se percibe mediante el uso de términos peyorativos como “raza maldita”, o por medio de las constantes características despreciativas como “entrometidos”.

Finalmente, Nicasio García no solo celebra la victoria chilena en dicha situación, que según el autor “No han hecho mas que cumplir/ Hasta vencer o morir/ I concluir con los traidores”; sino también les llama la atención a las fuerzas nacionales para que estén atentas a cualquier actividad sorpresiva en los combates.

## **6. La vuelta de los hijos de Chile**

En los versos anteriores que tratan de la Guerra del Pacífico el tono es ufano y patriótico, incluso con un afán de mostrar la supremacía chilena ante los adversarios bolivianos y peruanos. Sin embargo, cuando se denotaría un aire de alegría con el retorno de los soldados nacionales, en “La vuelta de los hijos de Chile” está repleto de dolor.

Nicasio García pone de relieve el impacto que provocó en los grupos populares la vuelta de los combatientes de carne y hueso, diferente de las imágenes que se propagaron de héroes deslumbrantes, que incluso serían deseados por las mujeres peruanas; todo ello, gracias a la exaltación de poetas y periodistas que daban cuenta de las batallas.

Lástima dió ver llegar  
 los valientes que triunfaron;  
 todas las madres lloraron,  
 el duelo que es jeneral.

Sin cesar llora la esposa,  
 La que perdió su consorte,  
 En la batalla del norte  
 Fue la armada victoriosa.  
 Leyó la lista penosa  
 I después, al divisar  
 del buque desembarcar  
 de Chile, sus hijos fieles,  
 marchitos esos laureles  
 lástima dió ver llegar.

Es un escenario de disgusto generalizado con el resultado final de la guerra. El sentimiento que tiene la gente es que “El duelo es en jeneral”. Si vamos un poco más allá de la significación del texto, con la vuelta de los soldados chilenos de la Guerra del Pacífico se evidencia la imagen de la nación en deuda con los sustratos más bajos de la población, puesto que las tropas eran básicamente formadas por “rotos”, mientras las clases altas no forman parte de las fuerzas chilenas en los combates.

Así que la unidad del patriotismo en las batallas cesa con la escisión por el dolor de un grupo social. Y al final, “Ha sentido el pobrerío,/ I lo mismo el señorío,/ Cambió la gala por luto”.

Finalmente, y simbolizando la unidad del catolicismo, la Virgen del Carmen consuela a la gente

Ampara tu poder pleno,  
 Del Carmelo soberana,  
 Puesto que sois Capitana  
 Del ejército chileno.

## Sinopsis

Tras el análisis de los seis poemas seleccionados de Nicasio García, presentamos una clasificación temática de los textos, y también apuntamos los personajes que más citados en la obra del poeta.

De los dos textos poéticos seleccionados, en los poemas “Santa Rosa”, “La Virgen del Carmen” y ‘Los veleidosos en Lima’ encontramos como característica principal el patriotismo por la Guerra del Pacífico; en “Los cuatro

destinos míos” se nota un canto de celebración a lo regional; en “Introducción” tenemos apenas una presentación de los temas que se van a desarrollar; y en “La vuelta de los hijos de Chile” hay un canto de lamento y dolor de los vencedores de la guerra.

Los términos que más aparecen en los poemas tienen que ver con el patriotismo y el conflicto armado: “guerra”, “batalla” y referencias a lugares de combate que nos dan una dimensión de la atmósfera a la que el poeta estaba sometido. Hay también apariciones significativas de términos como “patria”, “nación”, “Chile” y “chileno”.

Los personajes más citados son “roto/rotillo”, “huaso”, “china”, “virjen” y nombres propios de militares que mandan las tropas chilenas en la guerra, por lo tanto, figuras históricas chilenas.

Finalmente, se percibe que la creación artística de Nicasio García se ve bastante impactada por los combates entre Chile y Bolivia-Perú, considerando la diferencia de tono en los versos de “Los cuatro destinos míos” (de celebración de lo regional) y el resto de los textos escogidos.

|   | Título                                 | Características   |
|---|--|---|
| 1 | <i>Introducción</i>                    | 28 versos octosílabos en arte menor                                       |
| 2 | <i>Los cuatro destinos míos</i>        | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i> |
| 3 | <i>Santa Rosa</i>                      | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i> |
| 4 | <i>La Virgen del Carmen</i>            | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i> |
| 5 | <i>Los veleidosos en Lima</i>          | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i> |
| 6 | <i>La vuelta de los hijos de Chile</i> | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i> |

### Abraham Jesús Brito

Abraham Jesús Brito nació en la provincia de Atacama, norte chileno, en 1874 y falleció en Santiago de Chile en 1945. Su obra empezó a tener profusión póstumamente con la publicación de la antología "Brito, poeta popular nortino. Cantor de la patria, del pueblo, de la democracia" en 1946, gracias a la

compilación del periodista Diego Muñoz<sup>121</sup>. Sin embargo, antes de esta antología el poeta popular ya transitaba en el medio obrero y con algunos poetas cultos como su amigo Pablo Neruda.

### **1- Homenaje a Luis E. Recabarren<sup>122</sup>**

El primer poema elegido por Abraham Jesús Brito hace una invocación a una figura importante de Chile. La figura que lo inspira y le da el auxilio necesario para elaborar el poema es Luis Emilio Recabarren, destacado aquí como uno de los grandes ideólogos del comunismo en Chile, principalmente en las zonas periféricas y de obreros; lugares donde fue importante divulgador de la doctrina marxista.

Para hacer su invocación el poeta usa un tono grandilocuente, empleando una terminología más rebuscada (“Maestro luchador”, “faro de la Ilustración”, “gran patriota, loor”, etc.) para exhortar a una figura que era importante inspiración para toda una comunidad, específicamente para los obreros chilenos, grupo al que Recabarren dedicó su vida.

Muchos artistas populares chilenos le dedicaron loas a Recabarren, como, por ejemplo: el cantautor chileno Víctor Jara en la canción "A Luis Emilio Recabarren"; Quilapayún, conjunto de la Nueva Canción Chilena, que interpreta "Padre, hermano y camarada"; Violeta Parra, cantante e investigadora chilena, lo menciona en la canción "Rodríguez y Recabarren", colocándolo junto al prócer de la independencia, Manuel Rodríguez.

Mencionar el nombre de Recabarren es hablar de la idiosincrasia chilena, pero de un Chile obrero, un Chile basado en idearios sociales-comunistas:

Líder de la clase obrera,  
faro de la Ilustración,  
Gran Honor de la Nación,  
del Parlamento lumbrera;

<sup>121</sup> El periodista Diego Muñoz tenía una sección llamada “Lira Popular” en el diario santiaguino “El Siglo”. En esa sección, Abraham Jesús Brito y Pablo Neruda fueron algunos de los poetas más referidos y valorados.

<sup>122</sup> Luis Emilio Recabarren Serrano (1876 - 1924), primer pensador y organizador marxista en Chile. Fundador del Partido Comunista de Chile como sección de la Internacional Comunista.

del gran Comunismo esfera,  
 del Partido fundador,  
 el gran patriota, loor,  
 Maestro de la oratoria,  
 as que figura en la Historia,  
 PAZ EN SU TUMBA Y HONOR.

Recabarren se destaca como formador cultural que combate una cultura opresora para con los obreros, como cuando el poeta lo llama “El maestro luchador”; pero a la vez se mostraba un político que valoraba la democracia y su quehacer legislativo se basaba en “leyes serias y no bromas”. Por ello, lo tienen en Chile como la cumbre “del Socialismo raíz”.

“Homenaje a Luis E. Recabarren” es un texto poético que sigue el modelo de la Lira Popular: una estrofa en cuarteta, más cuatro estrofas en décima espinela como glosa y la despedida también en décima espinela.

Por fin, en la despedida Abraham Jesús Brito no solo homenajea a la figura histórica de Luis Emilio Recabarren, como también se presenta como uno de sus aprendices:

DESPEDIDA:

Al fin, el gran Recabarren,  
 ese líder legendario,  
 el veintiún aniversario  
 de su muerte es muy solemne;  
 su memoria ya es perenne,  
 indeleble si se quiere,  
 con su enseñanza se adquiere  
 firmeza en todo lo unido,  
 en Honor a su partido  
 este poeta se adhiere.

## 2- Un viva al 18 de septiembre de 1939<sup>123</sup>

Como es común en todas las patrias, autores cultos y populares celebran las fechas históricas de su país. Esta tradición es corriente en Chile también, pero a Abraham Jesús de Brito le gusta darle un toque *sui generis* a dicha celebración.

<sup>123</sup> El 18 de septiembre se conmemora la instauración de la primera Junta Nacional de Gobierno y, consecuentemente, inicio del camino a la independencia definitiva de Chile.

En “Un viva al 18 de septiembre de 1939”, exalta instituciones y figuras importantes para el país transandino, como una legítima oda a lo nacional. Celebra, como lo dice en la cuarteta, “Viva el 18 inmortal/ que hace desechar las penas,/ viva la Escuadra Chilena/ y el Pabellón Nacional”.

“Un viva al 18 de septiembre de 1939” es un texto poético que sigue el modelo de la Lira Popular: una estrofa en cuarteta, más cuatro estrofas en décima espinela como glosa y la despedida también en décima espinela.

No podría faltar la exaltación a personajes importantes como el del político e historiador Benjamín Vicuña Mackenna<sup>124</sup>; y los héroes de las diferentes batallas en las que Chile tuvo en su historia (Independencia, Guerra del Pacífico, etc.), como Bernardo O’Higgins, José Miguel Carrera, José de San Martín, Manuel Rodríguez, General Ramón Freire y Juan Las Heras.

Sin embargo, el punto distintivo de la exaltación de lo nacional de Jesús de Brito está en la invocación al olvidado valor indígena en la constitución del panteón patrio. Cuando dice que “la Araucanía<sup>125</sup> natal/ defendió este bello suelo/ diciendo todo chileno/ viva el 18 inmortal”, el poeta pone en el mismo parangón personajes ya canonizados en el ideario nacional con los que aún no han tenido su valor reconocido (quizás de valor discutible)<sup>126</sup>.

Viva el Ejército en masa,  
aviación y generales,  
que viva toda la raza  
de araucanos ideales;  
que vivan los principales  
jefes de tierra y de mar  
y sin jamás olvidar,  
que vivan los legendarios  
Caupolicán y Lautaro  
y el Pabellón Nacional.

<sup>124</sup> Según la página Memoria Chilena, de la Biblioteca Nacional de Chile, Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) fue un “Agitador, político, historiador, americanista por oficio y convicción, defensor de los ideales del progreso y la modernidad, escritor infatigable, Vicuña Mackenna es uno de los personajes más atractivos de nuestra historia nacional”. Disponible en: <<<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-561.html>>>.

<sup>125</sup> La llamada Araucanía es un territorio con varias agrupaciones indígenas ubicado entre los ríos Biobío por el norte y Toltén por el sur, y que no tuvo ocupación de los conquistadores españoles. Ese territorio sufrirá la “Pacificación” a mediados de 1860, periodo en que Chile ya se había independizado de España.

<sup>126</sup> “Los hombres no nacieron para vivir inútilmente y como los animales selváticos, sin provecho del género humano; y una asociación de bárbaros tan bárbaros como los pampas o como los araucanos no es más que una horda de fieras, que es urgente encadenar o destruir en el interés de la humanidad y en el bien de la civilización” (Diario El Mercurio, 24 de marzo de 1859 *apud* REINA, Leticia (coord.). **La reindianización de América Latina**. Siglo XIX. Romana Falcón. México: Siglo XXI Editores-CIESAS, 1997, p, 141).

Los grandes jefes militares de tierra y mar tienen el mismo valor que “los legendarios Caupolicán y Lautaro <sup>127</sup>”, y todos forman parte del “Pabellón Nacional” sin distinción. Según la nota de Diego Muñoz, cuando fue publicado “Un viva al 18 de septiembre de 1939” en el diario “Democracia” de 13 de septiembre de 1952, Brito exalta las fuerzas armadas chilenas y su carácter nacional como una forma de contraponerse a la predisposición de “los reaccionarios que pretenden convertir al Ejército en una guardia pretoriana al servicio de la oligarquía y el imperialismo”; de lo que se desprende que el planteo del poeta sirve como una forma de que el pensamiento militar, el académico y el de los pueblos originarios estén en un mismo nivel, y por ello “En fin, nuestro Chile viva/ siempre rodeado de gloria/ la paz y la dicha estriba/ en sus gloriosas victorias”.

### 3- Recuerdo a los mártires de Chicago

*Recuerdo a los mártires de Chicago* no es un poema que celebre la idiosincrasia chilena, tampoco habla de ningún rincón central o lejano del país; incluso los personajes que reciben las loas del poeta chileno son de una nación ‘imperialista’ (usando una terminología común para el comunista Brito) y la precitada ciudad de Chicago es uno de los lugares en que el capitalismo ha sido más proficuo en el mundo.

En cambio, en un intento de construcción de sentimiento común, celebra la condición de la categoría obrera. Es una actitud que deja de poner de relieve una nación para hablar de algo mayor, se pone en evidencia un continente y una posición trabajadora:

GLOSA  
América, Continente  
Donde nació sin rebajo  
La gran fecha del Trabajo  
Mayo primero eminente,  
Recias batallas realmente

<sup>127</sup> Lautaro y Caupolicán fueron los conductores de los araucanos en las guerras del siglo XVI. El genio militar lo tenía Lautaro, mientras Caupolicán disponía de fortaleza física y valentía. Las hazañas de ambos fueron cantadas en el poema épico "La Araucana", de Alonso de Ercilla.



Se libraron con fragores  
 Derramando sus fulgores  
 De sentido obrero neto  
 Recuerdan hoy, por supuesto  
 Todos los trabajadores.

El texto poético hace referencia a la revuelta de Haymarket que tuvo lugar en Chicago, Estados Unidos, el 4 de mayo de 1886, cuando obreros estaban en huelga por la jornada laboral de 8 horas, y sufrieron la represión estatal por su acto<sup>128</sup>. De la misma forma que Abraham Jesús Brito invoca a un personaje central de la condición periférica y obrera de Chile para recordar las bases de la lucha de los trabajadores chilenos, el poeta recurre a figuras universales del mundo laboral y de la lucha contra la explotación de los trabajadores. Así que, ya sea en el extremo Sur o en el extremo Norte de América, el escenario del mundo laboral es el mismo.

“Recuerdo a los mártires de Chicago” es un poema que sigue el modelo de la Lira Popular, con una estrofa en cuarteta, más cuatro estrofas en décima espinela como glosa y la despedida también en décima espinela.

Celebrar el primero de mayo no es solo recordar “con esmero” los próceres de una recia batalla en que los obreros fueron sacrificados, sino también enmarcar el nacimiento de la unidad de la lucha universal de los trabajadores.

El heroico sacrificio  
 De todos los victimados  
 Es un recuerdo sagrado  
 De los muy nobles patricios,  
 Mártires del beneficio  
 Que hoy se ve con esplendores  
 Del trabajo pundonores  
 De la industria y del progreso,  
 Yo les rindo de ex profeso<sup>129</sup>  
 A los mártires honores

<sup>128</sup> Después de algunos incidentes, cinco trabajadores fueron condenados a muerte, con lo que fueron denominados Mártires de Chicago por el movimiento obrero. Posteriormente, este hecho dio lugar a la conmemoración del 1º de mayo, considerado el día internacional de los trabajadores en la gran mayoría de los países del mundo.

<sup>129</sup> Por ocasión de estudios en la Biblioteca Nacional de Chile, la Prof.<sup>a</sup> Micaela Navarrete nos llamó la atención sobre el uso de términos 'insertados' en versos sin que sus autores supieran su significado. Inferimos que ello pasó con la expresión "ex profeso" (o también "exprofeso"), teniendo en cuenta que, según el Diccionario Panhispánico de Dudas de la Real Academia Española, no se usa con la preposición "de" por ser innecesaria.

Finalmente, y quizás lo más impactante en los versos de Brito, más allá de conmemorar la fecha festiva de los trabajadores, es que plantea “Gloria a la Revolución/ Y holgura a los oprimidos/ Piedad a los desnutridos/ Guerra a los especuladores,/ Infames estafadores,/ Vandálicos foragidos”; en un claro llamamiento a la lucha de clases, lo que está de acuerdo con su pensamiento marxista.

#### **4- Un viva al 21 de mayo**

En este poema, Abraham Jesús Brito recuerda el histórico 21 de mayo de 1879, fecha en que mueren el capitán de fragata Arturo Prat Chacón y sus comandados, embarcación que fue hundida en combate por el buque peruano Huáscar<sup>130</sup>, en el Combate naval de Iquique. Desde entonces, todos los años se celebra el Día de las Glorias Navales el 21 de mayo.

Desde fines del siglo XX, y siempre que se quiere recordar la historia chilena, es común y corriente que la celebración de fechas históricas referentes a la Guerra del Pacífico sea realizada de forma ufana; incluso es por ello que los autores de la Lira Popular se hicieron más famosos, porque conseguían hablar del conflicto armado de una forma que la prensa formal no lograba.

Sin embargo, al ‘comunista’ Abraham Jesús Brito cuando le toca enaltecer fechas patrias importantes como lo hace en “Un viva al 18 de septiembre de 1939”, suele hacerlo incluyendo elementos que normalmente no están presentes en el canon nacional, como los grupos indígenas y los obreros. Pero “Un viva al 21 de mayo” es una excepción en sus poemas, asumiendo aquí el acento presumido de sus congéneres poetas populares.

“Un viva al 21 de mayo” es un texto poético que sigue el modelo de la Lira Popular, con una estrofa en cuarteta, más cuatro estrofas en décima espinela como glosa y la despedida también en décima espinela.

Como un canto patriótico, hay una invocación a las figuras heroicas chilenas y celebra su bravura ante un adversario poderoso en el combate naval.

<sup>130</sup> Huáscar es el nombre del buque de guerra del siglo XIX que tuvo una relevante participación en la Guerra del Pacífico. Servía a la Marina de Guerra de Perú hasta el 8 de octubre de 1879, cuando fue capturado por la escuadra chilena en el combate naval de Angamos.

El gran marino dió ejemplo  
 De patriótica bravura.  
 Su fama está a mucha altura  
 Y su heroísmo es un templo  
 Mientras más recurra el tiempo  
 Patriotas no han de olvidar  
 Esta acción, fama mundial  
 Que se asombró el orbe entero  
 Y respetan con esmero  
 El heroísmo ejemplar.

Como observamos en los textos poéticos anteriores, Abraham Jesús Brito resalta las grandes figuras que nos orientan sobre qué caminos podemos tomar para avanzar, como una suerte de enseñanza y modelo de vida a seguir. Ese tono lo encontramos en “Homenaje a Luis E. Recabarren”, que celebra al líder obrero y primer marxista chileno; en “Un viva al 18 de septiembre de 1939”, enaltece la fecha patria chilena, incluyendo a los periféricos obreros e indígenas en el panteón de héroes chilenos; y “Recuerdo a los mártires de Chicago”, exalta a los obreros estadounidenses que se rebelaron contra la opresión. En el presente poema, la enseñanza final es la de morir por la patria:

#### DESPEDIDA

Grau, marino de experiencia,  
 en el “Huáscar” contemplaba  
 Y al bravo Prat le gritaba:  
 “Ríndase sin resistencia;  
 Capitán, en mi conciencia,  
 La contienda es desigual”.  
 Pero Prat, el inmortal,  
 Mandó luego al abordaje.  
 Murió el tremendo coraje  
 Y el heroísmo de Prat.

## 5- Congratulación y honor

Nos parece evidente que Abraham Jesús Brito hace un discurso<sup>131</sup> que se lee al público presente probablemente por ocasión de un evento de la

<sup>131</sup> Entendido aquí como en la acepción 5 del Diccionario de la Real Academia "5. m. Razonamiento o exposición de cierta amplitud sobre algún tema, que se lee o pronuncia en público", disponible en: <<<https://dle.rae.es/>>>.

Confederación de Trabajadores de Chile en “Congratulación y honor”. Creemos que ello se evidencia, también, por ser un texto poético un poco distinto del modelo de la Lira Popular, pues no cuenta con una cuarteta inicial, ni tampoco con una despedida patrón (uso de “Al fin” o alguna forma parecida). Aún así, todas las estrofas en son en décima espinela.

En este poema el poeta tiene un tono grandilocuente, usando una terminología más rebuscada (“Es baluarte de exprofeso”, “Gran timbre de orgullo”, “Del pueblo regia lumbrera”, etc.) para exhortar a una institución obrera que es importante inspiración para toda una comunidad, particularmente para los trabajadores chilenos, grupo al cual el poeta nortino se adscribe.

#### HONOR AL MERITO

La gran Confederación,  
Masa de trabajadores,  
En Chile ganan honores  
por su gran preparación.  
Ya nos causa admiración  
La actuación de dirigentes;  
Honor a su Presidente  
Que enverga sus estatutos  
Con un orden absoluto  
Y talento prominente.

Una vez más vemos presente el ideario de un país en bases obreras, un Chile establecido en doctrinas social-comunistas, como cuando se cita al expresidente Aguirre Cerda, del Partido Radical (centroizquierda), que comandó el país de 1938 a 1941 y que tenía como lemas “gobernar es educar” y “pan, techo y abrigo”.

Es un texto que exhorta a la Confederación de Trabajadores de Chile por la formación y concienciación de los obreros chilenos, teniendo el credo en la democracia como cimiento:

Gran timbre de orgullo es  
Para nuestra bella Patria;  
Su credo de democracia  
Es norma de esplendidez;  
La cívica madurez  
Se observa en sus sindicatos;  
Cada obrero tiene trato  
Muy gentil y preparado  
Y algunos son muy versados  
Como hábiles literatos.

Finalmente, como ya ocurrió en el poema anterior, al celebrar a la Central Obrera, el poeta demuestra su sesgo combativo una vez más, ahora en contra del señorío cuando dice que “Su triunfo ha sido una gracia/ Contra opresión infernal,/ Hoy brilla la paz social/ Aboliendo aristocracia”.

## Sinopsis

Analizados los cinco poemas seleccionados de Abraham Jesús Brito, presentamos una clasificación temática de los textos, y también señalamos a los personajes que son más citados en la obra del poeta.

De los textos poéticos seleccionados, en un poema encontramos como característica principal la invocación, cuando en “Homenaje a Luis E. Recabarren” se celebra al líder obrero y primer marxista chileno.

En los demás textos poéticos tenemos como característica principal la celebración de una fecha patria o de un grupo específico, pero cada uno con especificidades: *Un viva al 18 de septiembre de 1939* exalta la fecha patria chilena, colocando a los periféricos obreros e indígenas en el rol de héroes chilenos; y en “Recuerdo a los mártires de Chicago” encumbra a los trabajadores norteamericanos que protestaron contra la opresión; “Un viva al 21 de mayo” enaltece un combate naval histórico; y “Congratulación y honor” glorifica a la Confederación de Trabajadores de Chile.

Los términos que más aparecen en los poemas tienen que ver con su mundo: obreros/trabajadores, son “viva” y “honor”, los que nos dan una dimensión de la celebración de algunos valores importantes para el poeta combativo. Hay también apariciones significativas de términos como “patria”, “nación”, “Chile” y “chileno(a)”. Es un vocabulario específico para describir el universo obrero y sus luchas, una poesía que habla con propiedad de los temas más candentes de su condición social. Los relatos sobre lo nacional, la mayor parte de las veces están mediados por la necesidad de la inclusión del trabajador.

Los personajes más citados son “obreros” y “trabajadores”, que confirman su posición de poeta comprometido con la causa operaria; además de nombres propios de figuras históricas chilenas.

Para finalizar este análisis, traemos la palabra del escritor Diego Muñoz que impulsó la poesía popular y la divulgación de la obra de Abraham Jesús Brito en el diario El Siglo. En uno de sus primeros textos sobre el tema, Muñoz aclaró el sentido político atribuido a la poesía popular en oposición a la producción de los ‘poetas cultos’. En dicho sentido, afirmó:

Ahora hablaré de tres poetas del Maule: dos poetas cultos y un poeta popular. Su examen nos ayudará a comprender algo de lo que pasa en el mundo. Nos ayudará a comprender cómo la lucha que se libra en el mundo para transformarlo y perfeccionarlo se refleja en la literatura; cómo los escritores, voluntariamente, o sin darse cuenta de ello, o aún contra su propia voluntad, toman una posición en esa lucha, sea en favor, sea en contra del progreso humano. (MUÑOZ, 1944. p. 3.)

Para Muñoz, toda obra poética simbolizaba el ideario político de su autor frente a lo que se presenta, independientemente de su intención. Y por ello Muñoz se enamoró de la poesía de Brito, porque ‘canta opinando’ desde su condición obrera.

|   | Título                              | Características   |
|---|-------------------------------------|---|
| 1 | Homenaje a Luis E. Recabarren       | Cuarteta con rimas en el formato <i>abba</i> ; glosa y despedida en décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i>   |
| 2 | Un viva al 18 de septiembre de 1939 | Cuarteta con rimas en el formato <i>abba</i> ; glosa y despedida en décima copla real en “arte menor” con rimas en el formato <i>ababbccddc</i> |
| 3 | Recuerdo a los mártires de Chicago  | Cuarteta con rimas en el formato <i>abba</i> ; glosa y despedida en décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i>   |
| 4 | Un viva al 21 de mayo               | Cuarteta con rimas en el formato <i>abba</i> ; glosa y despedida en décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i>   |
| 5 | Congratulación y honor              | Décima espinela en “arte menor” con rimas en el formato <i>abbaaccddc</i>   |

Por último, según nuestro análisis del corpus, la visión identitaria de cada poeta surge de acuerdo con la condición primera con la que el poeta popular se refleja, como se verá en el cuadro sobre la tipificación de cada autor a continuación.

| Lira Popular   | Literatura de Cordel  |
|--|---|
| <p style="text-align: center;"><u>ABRAHAM JESÚS BRITO</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Obrero/Marxista</li> <li>* Lo identitario desde la periferia</li> </ul>             | <p style="text-align: center;"><u>HOMERO DO RÊGO BARROS</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Ciudadino "<i>Trovador de Olinda e Recife</i>"</li> <li>* Lo identitario desde lo urbano</li> </ul>          |
| <p style="text-align: center;"><u>BERNARDINO GUAJARDO</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Católico fervoroso</li> <li>* Lo identitario desde el catolicismo</li> </ul>        | <p style="text-align: center;"><u>LEANDRO GOMES DE BARROS</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Identificado con lo rural</li> <li>* Plasma el flagelo en el <i>Sertão</i></li> </ul>                      |
| <p style="text-align: center;"><u>NICASIO GARCÍA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Identificado con la periferia</li> <li>* Conmocionado por la guerra. Patriota</li> </ul> | <p style="text-align: center;"><u>PATATIVA DO ASSARÉ</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* "<i>Poeta da roça</i>" identificado con lo rural</li> <li>* Escribe desde y sobre su lugar de origen</li> </ul> |

## 7. Consideraciones Finales

En esta última etapa de nuestro estudio, a modo de conclusión, destacamos los aspectos más relevantes de esta tesis, así como expondremos algunas consideraciones y perspectivas de futuro que devienen de este trabajo. Dado que en el presente estudio se han realizado diferentes análisis, optamos por seguir el mismo orden empleado en los capítulos anteriores.

Sobre la comparación entre la Lira Popular y la Literatura de Cordel creemos que hay muchos elementos coincidentes entre los dos formatos, y justamente por ello sería importante que hubiera más estudios sobre literatura popular que analizaran no solo los formatos brasileño y chileno; sino también modelos similares que puedan existir en el continente americano.

Con ello se buscaría rastrear posibles diálogos bajo códigos comunes con las raíces de otras expresiones populares americanas y así determinar los caminos que cada uno elige, sus estrategias para fidelizar a su público y las barreras para establecer un lugar en el panteón literario de su región.

Nuestra investigación comienza con dos preguntas orientadoras: ¿cómo se presenta el tema de la identidad en la Lira Popular y la Literatura de Cordel? ¿La idea de ‘consciencia nacional’ está presente en la obra de los autores de pliegos y *folhetos*?

Nuestra hipótesis inicial era la de que entre las obras de los autores seleccionados no habría unidad sobre la existencia de ‘una identidad’ nacional/regional, y cada uno elegiría un elemento representativo dentro de su espectro cercano con el que se identificaba y se relacionaba.

Dicha hipótesis se confirma con el análisis de nuestro corpus: lo identitario emerge desde la condición primera con la que el poeta popular más se refleja, ya sea con un punto de vista político, con una tradición religiosa, o aún con su lugar de origen. De la misma forma, la ‘consciencia nacional’ se ve impregnada con las impresiones de mundo con las que el poeta se relaciona (identificación política, religiosa o local).



Respecto a la identificación de los autores de la Lira Popular chilena, Bernardino Guajardo se muestra como católico fervoroso, tiene una lectura identitaria basada en el catolicismo; Nicasio García es un autor identificado con la periferia y que se muestra conmocionado por la guerra, con una visión patriótica exarcebada; Abraham Jesús Brito es quien se relaciona con el universo obrero/marxista, con una mirada de lo identitario desde la periferia.

Con relación a los autores de la Literatura de Cordel brasileña, Leandro Gomes de Barros se identifica con lo rural, es un poeta que plasma la visión del flagelo en el *Sertão*; Patativa do Assaré es el autotitulado "*Poeta da roça*" que por sí mismo ya ve lo rural, y escribe desde y sobre su lugar de origen; mientras Homero do Rêgo Barros es quien escribe desde una perspectiva citadina ("*Trovador de Olinda e Recife*"), y por ende su visión de lo identitario se da desde lo urbano.

Sobre la visión identitaria de cada autor, no se ve unidad en el constructo de la idiosincrasia nacional, pero además se hace evidente la dificultad de formulación de un discurso que incluya la nación, especialmente por parte de los poetas populares brasileños. Es algo que se vuelve indiscutible, por ejemplo, en el intento de Homero do Rêgo Barros de hacer un canto regional/nacional abarcador que, al final, es falto de desarrollo de ideas y se muestra plagado de lugares comunes en sus versos.

De los autores elegidos de la Literatura de Cordel brasileña, Leandro Gomes de Barros, poeta que recurre a la región Nordeste del país, ya sea para producir su poesía, ya sea para comercializar sus *folhetos*, planteando la identidad desde la gente sufriendo del *Sertão*; Patativa do Assaré, años después, seguirá por la misma senda cantando sobre el campo en lenguaje culto y *matuto*, poniéndole un acento más fuerte a los problemas sociales; ya Homero Rêgo Barros contrasta con los demás, tal vez por ser un poeta metropolitano, que vive cerca de las instituciones más importantes de su Estado, y por eso hace una descripción histórica detallada de su región, pero a la vez sus versos son demasiado generalistas. Rêgo Barros es el único de todos los autores elegidos que admite que su obra es un intento de hacer un canto de "sencilla y despretensiosa obra de pernambucanidad y (¿por qué no?) de brasilidad" (RÊGO BARROS, 1987, p. 5), pero que, al final, admite que su obra "*Não é um*

*grande carne, sublimado,/ Que amenizar consiga a alheia sorte;/ De orientação, porém, serve a turistas/ Ou a habitantes, quer ou não bairristas”.*

Lo nacional no está en primera plana en el horizonte de Leandro Gomes de Barros y Patativa do Assaré. Esto se observa en que los dos autores *sertanejos* tienen una gran preocupación por denunciar el desmantelamiento del semiárido nordestino y, a la vez, exaltar las bellezas del lugar. Barros es originario del medio rural, vive en varias ciudades del interior del Nordeste, y ya al final de su vida se muda para Recife; mientras Patativa do Assaré nace y muere en el *Sertão*. El único poeta popular netamente metropolitano es Homero do Rêgo Barros que, al mismo tiempo, es quien intenta versar sobre la idiosincrasia nacional.

Ya al respecto de las obras de los autores chilenos analizados, se nota que dialogan con el sentido identitario de su país; pero se observa no como una penetración homogénea de la idiosincrasia nacional, sino como lectura desde un punto de vista específico (obrero, religioso o popular). Tampoco se puede perder de vista que los tres autores chilenos son provenientes del interior del país, pero que se radican y son reconocidos en la periferia de la capital Santiago de Chile.

Los poetas populares chilenos, todos en su medida, traen algún elemento nacionalista en sus composiciones: Nicasio García se muestra bastante conmocionado con los hechos de la guerra, así que sus versos están cargados de contenido patriótico, pero a la vez de alabanza a las figuras periféricas, como hace con la del roto chileno; de la misma forma, Abraham Jesús Brito centra su poesía en los elementos periféricos, principalmente en todo lo que se refiere a lo obrero y marxista; Bernardino Guajardo es el que se muestra más distanciado de la visión de los demás, porque su poética se centra en la relación de la religiosidad católica con la idea de nación; por ello es crítico den relación a la separación entre Estado y religión. Así, se puede afirmar que lo nacional está en el horizonte de los poetas populares chilenos, aunque sus lecturas sobre la idiosincrasia chilena son divergentes como ya se vio en el análisis del corpus.

Sobre los personajes que emergen de los textos escogidos, exceptuando los de las obras de Homero do Rêgo Barros y Abraham Jesús Brito,

los que la mayor parte de los poetas populares citan o de los que hacen referencia tienen que ver con el imaginario campesino/popular (roto, huaso, china; *cabôco*, *sertanejo*, *vaqueiro*) y religioso (Dios, virgen; Padre/padrinho, Cícero). Rêgo Barros prefiere reverenciar a las grandes figuras históricas, mientras Brito exalta a obreros y trabajadores, además de enaltecer a los protagonistas de la lucha de la clase obrera.

Partiendo del análisis sobre cómo se desarrolla la temática de la identidad en ambos formatos literarios, podemos afirmar que, de un modo general, la Lira Popular y la Literatura de Cordel presentan características de todas las líneas identitarias reconocidas por Larraín; algunas con mayor o menor grado de identificación.

Desde el corpus del que hemos partido, se nota la presencia de un discurso hispanista (lo leemos aquí como “iberista”, por haber relaciones con las dos antiguas metrópolis), cuando viejas leyendas y/o personajes típicos surgen en sus historias, de la misma forma en que se alude a una base indígena. A la vez, el mestizaje está presente cuando se les da voz a figuras típicas como el *matuto* nordestino y el roto chileno, principalmente si nos fijamos en el discurso de cada personaje (estructura típica del habla de cada uno, elección de términos específicos o regionales empleados).

Sin embargo, la marca más evidente del sentido de pertenecer a un grupo, en sendas realidades, se da en ámbito católico, ya que se encuentran en muchos momentos temas de cariz religioso como cielo e infierno, bien y mal y otras dualidades típicas de dicha temática.

Aquí no profundizamos en la discusión que plantea la investigadora Márcia Abreu (1999) sobre que el origen de la Literatura de Cordel brasileña (y podemos extenderla a la Lira Popular) haya sido importado de Europa o de que se trate de un producto genuinamente nacional; no obstante, entendemos que caben tanto argumentos en pro del origen europeo y a la vez de una legítima creación local, que a su vez probaría ser resultado del mestizaje cultural que involucra distintos elementos para la concepción de un arte *sui generis* característico de ambas regiones.

Como ambas formas son expresiones *sui generis* específicas de cada región, serían voceras de su propia identidad, y como tal, podrían ser manifestaciones avaladas para discurrir sobre la idiosincrasia de una región. En esta senda, hemos discutido sobre la relación del canon y las representaciones identitarias en el contexto brasileño y chileno, y sobre la imposibilidad de que la Lira Popular y la Literatura de Cordel evolucionasen a la condición de literatura culta de sus respectivas regiones, posición a la que autores de la Literatura Gauchesca lograron llegar con sus relatos sobre la vida campesina rioplatense.

Por ello, en el capítulo 4 “Canon y oralidad en América Latina” planteamos la pregunta: ¿cómo la Literatura Gauchesca alcanza un estatus literario al punto de que la obra de José Hernández “Martín Fierro” se volviera la base de la identidad de una extensa región (Argentina, Uruguay y Sur de Brasil)?

No tenemos respuesta para esta interrogante, pero podemos considerar algunas hipótesis para hacerlo. El autor argentino José Hernández, a pesar de elegir un verso popular para hacer su canto marginal, es una figura conocida en el contexto de la recién creada patria argentina, se desempeña como periodista en varios tipos de publicaciones, además de tener una enérgica actuación como político que lo va a llevar al exilio a la frontera de Brasil y Uruguay. Su elección por un verso conocido de la gente de campo, que el autor argentino ya conocía debido a haber sido criado en la zona rural y por su convivencia con los gauchos, resulta de la condición de autor heterogéneo, que maneja los signos socioculturales cultos y populares, que está de acuerdo con la definición de Antonio Cornejo Polar sobre Literatura Heterogénea.

Hernández tiene en cuenta que existe una literatura hegemónica en lengua española en Latinoamérica, pero que a la vez coexisten formas literarias populares e indígenas, que varios sistemas literarios cohabitan histórica y geográficamente en el territorio latinoamericano. Y representar lo coloquial en el lenguaje artístico con un verso popular es un intento de ampliar el alcance de lo literario, aunque siguiendo con las tensiones inherentes de la exclusión de un amplio público iletrado que continuaba alejado por no poder acceder a la literatura escrita.

Suponemos que José Hernández escoge el verso popular para hacer que la gente de campo se reconozca en la desgracia del protagonista, en un canto de denuncia sobre las vicisitudes del gaucho. Es un formato carnavalizado de un mundo al revés, en el que se pone de relieve la vida de la población periférica.

En el caso argentino del siglo XIX, todavía se estaba buscando crear una 'Literatura Nacional', en un intento de resaltar la unidad en torno a una lengua y una cultura 'cohesivas', rechazando las tensiones existentes en la 'nación'. Sin embargo, justamente lo que lleva el rótulo de netamente 'nacional' es el elemento tensionado (o heterogéneo) de la Literatura Gauchesca<sup>132</sup>.

Haciendo un paralelo con los autores de nuestro corpus, vemos que dos de ellos circulan entre distintos formatos literarios: Patativa do Assaré, además de su competencia para escribir en lengua culta y *matuta*, demuestra su capacidad para hacer versos en varios formatos (décimas, octavas, sextillas, cuartetas y formas compuestas). Ya Homero do Rêgo Barros, conocido del público general por ser autor de *folhetos*, en nuestro corpus presenta un texto poético establecido como epopeya (formato poético culto) bajo la influencia de "Os *Lusíadas*", de Luis de Camões.

Patativa do Assaré parece transitar con más fluidez por las distintas posibilidades que la versificación y popular le propician, nunca dejando de lado sus temas preferidos; y en cambio, Rêgo Barros parece más preso al formato y atascado en el desarrollo del texto.

Si bien los autores de Lira Popular<sup>133</sup> y Literatura de Cordel<sup>134</sup> no alcanzan un estatus de canon literario culto, como ocurre con la obra mayor de

<sup>132</sup> Aunque la "Literatura Gauchesca" gana espacio como literatura a fines del siglo XIX, es la "Generación del 37" que se hizo responsable por la discusión de la formulación de un lenguaje literario propio argentino, con base en, *grosso modo*: libertad formal a través de la emancipación de la normativa retórica de los neoclásicos y libertad temática que se permitiera apartar de la mitología clásica para prestar más atención a temas nacionales y americanos.

<sup>133</sup> En el caso específico de la Lira Popular, la décima espinela, tipo de verso elegido entre los poetas populares chilenos, se expande entre los cantautores e intérpretes del país, como ocurre con Violeta Parra y los cantantes de la Nueva Canción Chilena.

<sup>134</sup> "A *triste partida*", versión de Luiz Gonzaga para la poesía de Patativa do Assaré, es uno de los grandes éxitos de cancionero nordestino.

José Hernández, los dos formatos se expanden al cancionero de ambos países y se enmarcan como cantos populares del sentimiento de la gente de la periferia.

Por no formar parte del canon culto, además de tratarse de una creación de y para la población menos pudiente y que no tiene acceso a la educación formal, la literatura de base oral cobra una nueva relación entre autor, obra y lector; y tal vez esa otra relación con el lector ya no se constituye única y exclusivamente del lenguaje escrito u oral.

Así, nos cuestionamos cómo se da esa nueva relación para un público que es casi que totalmente analfabeto, pensando en el público de literatura de expresión popular.

La respuesta para esta interrogante la empezamos a vislumbrar en 4c. “Lira Popular, Literatura de Cordel y el canon”, cuando traemos a colación la distinta relación entre presentador, receptor(es) y contexto dentro de una perspectiva de *performance*. En este sentido, el público tiene un papel no solo receptivo sino también de coautoría en la creación de un ciclo de “hacer y rehacer, crear y recrear, inventar y reinventar” que es la base de la tradición oral. (LEMAIRE, 2010, p. 20)

La literatura de base oral, por ser una categoría anómala de acuerdo con la 'vara de medir' del canon literario, es una expresión artística que extrapola las barreras del soporte escrito lato sensu. Sin embargo, comparte con el canon literario culto una larga tradición<sup>135</sup> de poesía, ya que tanto la Lira Popular como la Literatura de Cordel son formatos centenarios en sus países de origen, con lo que se puede plantear que sí existe un canon específico de las formas literarias populares.

Como formas que funcionan en una perspectiva performática que sobrepasa el soporte escrito, las literaturas de base oral fusionan acciones y gestos, generando un lenguaje alegórico diferente, que nos remite a la transposición del carnaval a la literatura. Un lugar específico de inversión de roles

<sup>135</sup> Como ya se dijo en el capítulo 5, se entiende "tradición" como algo heredado y que es parte de la identidad cultural y social de un grupo, renovado con el paso del tiempo. La tradición es un punto diferencial del ser humano frente a otros seres vivos, porque con ella existe la capacidad de relacionarse con el pasado y sus valores conscientemente.

en el que los marginados se apropian del centro simbólico en que se resalta lo periférico, donde transborda un 'mundo al revés'.

En dicha perspectiva, tomando por base marcos históricos importantes brasileños y chilenos, mientras los periodistas y diarios presentan temas humanitarios —como lo son la Guerra del Pacífico y la sequía en el *Sertão*— con insipidez y pragmatismo; la Lira Popular y la Literatura de Cordel traen una lectura desde una perspectiva llena de lirismo de la gente simple que sufre con las agruras de las condiciones climáticas inhóspitas y la beligerancia entre pueblos.

La diferencia es enorme cuando Euclides da Cunha, a partir de una lectura científicista, discurre sobre el *sertanejo* (su lugar, sus características y sus perspectivas); frente a la imagen del flagelo por la que el hombre del semiárido pasa y buscando supervivencia en su éxodo hacia las metrópolis brasileñas. La Guerra del Pacífico no fue la misma que relataron los periódicos chilenos<sup>136</sup>, si la comparamos con la narración de los hechos que los poetas populares presentaron, donde se ponía de relieve la figura mitificada de bravura del roto chileno.

Por también tratar de lo factual como la prensa tradicional, la Lira Popular y la Literatura de Cordel son formatos híbridos que se encuentran a medio camino entre lo literario y lo *mass media*, conformando un espacio carnavalizado donde se muestran los aspectos más recónditos de la vida cotidiana, lo que tal vez sea lo más espantoso, de forma abierta y libre. Son formas legítimamente expresivas que transitan y se ubican en el límite entre el arte y la vida, pero sin escenario, palco, actores o espectadores.

Justamente por colocarse en una posición limítrofe y trascender las barreras que se le imponen al arte, nos preguntamos si este hecho no bastaría para garantizarles a las obras de los autores populares un lugar laureado en "la

<sup>136</sup> Hay relatos de que las decisiones tomadas antes y/o durante el combate entre los gobiernos sufrieron influencia, cuando no imposiciones, de la prensa que formaba la "opinión pública" con sus informaciones sobre los acontecimientos. Muchos historiadores sostienen que la guerra se dio como consecuencia de la opinión pública de los países involucrados, con lo que, si sus líderes no hubiesen declarado la guerra, los habrían derrocado del poder.

gran literatura”; o al menos si no les tocaría un lugar en un canon específico para su quehacer.

Por supuesto que los autores de la Lira Popular y la Literatura de Cordel forman parte de un canon específico, incluso los poetas populares de los *folhetos* nordestinos cuentan con un espacio institucionalizado llamado ABLC (*Academia Brasileira de Literatura de Cordel*); es decir, tienen un lugar especial para su obra, pero ese sitio específico no les asigna la condición de voz avalada para versar sobre la idiosincrasia de lo nacional. Así que nos queda la otra interrogante: ¿qué hace que una ‘literatura menor’ ascienda a una posición acreditada para desarrollar un discurso sobre aspectos trascendentes para la gente?

O aún, retomando la pregunta del capítulo 4, para que géneros literarios “menores” tengan espacio en las academias literarias de Brasil y Chile ¿deberían acudir a los elementos de las tradiciones literarias cultas de sus países, como plantea Miguel de Unamuno?

Socorriéndonos una vez más en el ejemplo argentino de “Martín Fierro”, la estrategia académica para determinar que la obra de José Hernández tenga autoridad para hablar sobre lo nacional es recurrir a un modelo de la tradición hispánica, en la que se relaciona a la condición inhóspita que enfrenta el gaucho en la pampa con la que tenía el ibérico Rodrigo Díaz de Vivar en el enfrentamiento con los moros; es un intento por “normalizar” un modelo que está fuera de las pautas de la literatura culta.

Así que llegamos a la conclusión de que el problema de la no inclusión de los textos de los poetas populares en el canon estriba en el formato y sus estándares no acordes al modelo literario culto vigente. Si bien los modelos literarios populares brasileño y chileno no acceden al nivel culto, es cierto que su expresión repercute en el escenario artístico-literario de ambas regiones, hasta que una de las dos deja de circular por las calles de las ciudades.

Los motivos de la desaparición de la Lira Popular no son un aspecto que hayamos tratado en esta tesis. Sin embargo, nos parece que las literaturas de base oral pueden haber formado parte de una primera ola de cultura de masas a fines del siglo XIX y principios del XX, y la aparición de las tecnologías de



comunicación (como radio y televisión) hizo que la Lira Popular disminuyese su circulación y luego los poetas dejaran de producirla.

Aquí ya tendríamos un motivo para seguir los estudios comparativos entre la Lira Popular y la Literatura de Cordel. Con ello, nuevos trabajos de investigación y cotejos entre modelos literarios orales podrían indagar qué motivos definen que uno de estos formatos de expresión artística desaparezca y otro se consolide en la cultura de una región.

## Referencias Bibliográficas

### CORPUS

#### Lira Popular

BRITO, Abraham Jesús. **Facsímiles**. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.

FONDO LENZ. **Literatura Popular**. Apuntes sobre Nicasio García. 1899. Carpeta 48, Biblioteca Nacional de Chile, doc.

GUAJARDO, Bernardino. **Poesías Populares**. Tomo V. Santiago: Impreso por Pedro G. Ramírez, 1881.

#### Literatura de Cordel

BARROS, Leandro Gomes de. **Suspiros de um sertanejo**. *Folheto* disponível em acervo digital do endereço eletrônico da Fundação Joaquim Nabuco <http://www.fundaj.gov.br>.

BARROS, Leandro Gomes de. **O retirante**. *Folheto* disponível em acervo digital de la *Fundação Joaquim Nabuco* <http://www.fundaj.gov.br>.

RÊGO BARROS, Homero do. **Cantos Pernambucanos**. Recife, Artegrafi, 1987.

SILVA, Antônio Gonçalves da (PATATIVA DO ASSARÉ). **Inspiração Nordestina**: Cantos do Patativa. Rio de Janeiro, Borsoi Editor, 1967.

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABREU, Márcia. **Histórias de Cordéis e Folhetos**. 3ª ed. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

ALENCAR, José de. **O nosso cancionero**. Campinas, Pontes, 1993

ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio. **Los cantores populares chilenos**. Santiago: Nascimento, 1933.

ADORNO, Theodor. *Poesia lírica e sociedade*. Lisboa: Marfim Editorial, 1983.

ALEGRÍA, Fernando. **La poesía chilena**. Orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **Patativa do Assaré**: as razões da emoção (capítulos de uma poética sertaneja). Fortaleza: Editora UFC/São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987.

ASCASUBI, Hilario. **Santos Vega o Los Mellizos de la flor**: rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1788-1808). París, Imprenta de Paul Dupont, 1872.

BAKHTIN, Mikhail. **La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais**. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **Problemas de la poética de Dostoievski**. Trad. Tatiana Bubnova. 2ª ed. México: FCE, 2005.

BALMACEDA TORO, Pedro (A. De Gilbert). **Estudios i ensayos literarios**. Santiago: Imprenta Cervantes. Calle de la Bandera, 1889.

BARONE, Orlando (Org.). **Diálogos**. Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato. Buenos Aires: Emecé Editores, 1976.

BENÍTEZ, Fernando. **La ruta de Hernán Cortés**. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

BLOOM, Harold. **El canon occidental**. Trad. de Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1995.

**BOLETÍN DE LA CONFERENCIA EPISCOPAL DE CHILE**. Nº 412 y 445, Santiago de Chile, 1979.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP. **Literatura de Cordel**: Dossiê de Registro. Brasília: Iphan, 2018.

CAMPA GUITÉRREZ, M. La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión Crítica desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II. En: **Analacta Malacitana**, Málaga, 2009, cap. CCXLIV. [Disponible en: <<<http://journals.openedition.org/e-spania/25841>>>].

CAMPOS, Antônio; CORDEIRO, Cláudia (orgs.). **Pernambuco, Terra da Poesia**. Um painel da poesia pernambucana dos séculos XVI ao XXI. São Paulo: Escrituras, 2005.

CARO BAROJA, Julio. **Ensayo sobre la Literatura de Cordel**. Madrid: Istmo, 1990.

CARRO, Eva; SANCHEZ, María. Radiografía de la literatura de cordel. En: **Revista PerAbbat**: boletín filológico de actualización académica y didáctica, Nº 6, 2008, pp. 81-96.

CARVALHAL, Tânia. **Literatura Comparada**. 4ª. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré**: um poeta cidadão. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.

CHILE. Consejo Nacional de las Cultura y las Artes. **Violeta Parra, 100 años**. Cuaderno Pedagógico. Santiago: Consejo Nacional de las Cultura y las Artes, 2017. [Disponible en <<http://www.violetaparra100.cl/cuaderno-pedagogico-violeta-parra/>>>].

BATISTA, Francisco das Chagas. **Cantadores e Poetas Populares**. Paraíba: Editor F. C. Batista Irmão, 1929.

CONSALES, Naldy. **En busca de los elementos que hicieron de la lira popular un fenómeno masivo**. [Disponible en: <<[http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123271\\_recurso\\_2.pdf](http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123271_recurso_2.pdf)>>, consulta el 21/02/2016].

COSTA, Horacio. De la región al cosmos: Rulfo, Rosa, Borges. En: HÜLSZ PICCONE, Enrique; ULACIA, Manuel. **Más allá del litoral**. UNAM, 1994.

CORNEJO POLAR, Antonio. Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana. En: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Lima, n. 29, 1989, p. 19-24.

\_\_\_\_\_. Problemas de la crítica, hoy. En: **Texto Crítico**, III, 6, Veracruz, enero-abril de 1977.

\_\_\_\_\_. El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. En: **Revista de crítica literaria latinoamericana**, 7-8, 1978, pp. 7-21.

\_\_\_\_\_. **Sobre literatura y crítica literaria latinoamericana [1975-1981]**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.

\_\_\_\_\_. Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. En: **Revista de crítica literaria latinoamericana**, 40, 1994, p. 368-371.

\_\_\_\_\_. **O condor voa**. Literatura e Cultura Latino-americanas. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2000.

\_\_\_\_\_. **Escribir en el aire**. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas. Lima: Ed. Horizonte, 1994.

CURRAN, Mark J. **A Literatura de Cordel**. Recife: Ed. Universidade Federal do Pernambuco, 1973.

D'ALLEMAND, Patricia. **Hacia una crítica cultural latinoamericana**. Berkeley-Lima: Latinoamericana Editores, 2001.

DANNEMANN, Manuel. **Poetas populares en la sociedad chilena del siglo XIX**. Santiago: Archivo Central Andrés Bello. Universidad de Chile; 2004.

DE SIERRA, Gerónimo. América Latina, una y diversa. En: CAIRO, Heriberto; DE SIERRA, Gerónimo (org.). **América Latina: una y diversa: teorías y métodos para su análisis**. San José, Costa Rica: Editorial Alma Mater, 2008.

DEVÉS VALDÉS, Eduardo. **El pensamiento latinoamericano en el siglo XX**. Entre la modernización y la identidad. Tomo 1: Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950). Buenos Aires: Biblos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000.

DIÉGUES JR, Manuel. **Literatura de cordel**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1977.

EAGLETON, Terry. **Una introducción a la teoría literaria**. Traducción de José Esteban Calderón. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.

ECHEVERRÍA, Esteban. Dogma Socialista. En: **Obras completas de D. Esteban Echeverría**. Tomo cuarto. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1873.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polisistemas de cultura**. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, Laboratorio de Investigación de la Cultura, 2007/2011. [Disponible en: <<[https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura2007.pdf](https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf)>>, consulta el 21/02/2020].

FERREIRA DUARTE, J. Cãnone. En: CEIA, C. (Coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**. ISBN: 989-20-0088-9. [Disponible en: <<<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia>>>. Acceso el 03 feb. 2020].

GALEANO, Eduardo. Ladrillos de una casa por hacer. En: **El País**. Madrid, 11 de octubre de 1988.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.

GISSI, Jorge. Identidad, carácter social y cultura latinoamericana. En: **Estudios Sociales**. N° 3. Santiago, 1982. Págs. 140-171.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. La Utopía de América. Patria de la Justicia. En: ZEA, Leopoldo. **Fuentes de la Cultura Latinoamericana**. La Plata, 1925.

HERNÁNDEZ, José. **El gaucho Martín Fierro**. 15ª Ed. Buenos Aires: Casa Editora y Depósito General Librería Martín Fierro, 1894.

LAFAYE, Jacques. Literatura y vida intelectual en la América española colonial. In: BETHELL, Leslie. In: **Historia de América Latina**. Tomo 4 – América Latina: población, sociedad y cultura. Barcelona: Editorial Crítica, 1990, p. 229-264.

LANGÓN, Mauricio. ¿Qué tenemos que ver unos con otros? En: **Nueva Sociedad**. N° 99, 1989.

LARRAÍN, Jorge. **Identidad chilena**. Santiago de Chile: Editoriales LOM, 2001.

LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. En: **Estud. Lit. Bras. Contemp**, 2010, n.35, pp.17-30. Epub Oct 24, 2019. ISSN 1518-0158. [Disponible en: <<<http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018352>>>, consulta el 21/02/2016].

LENZ, Rodolfo. **Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile**. Contribución al folclore chileno. Santiago de Chile, 1918.

LIMA, Arievaldo Viana. **Brasil: 500 anos de resistência popular**. 2. ed. Fortaleza: [s.n.], 2000. Folheto de cordel.

LUGONES, Leopoldo. **El payador**. Buenos Aires: Otero & Co. Impresores, 1916.

**Literatura popular em verso**. Antologia. Vol. III. Río de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

LIZANA D., Desiderio: **Cómo se canta la poesía popular**. Santiago: Imprenta Universitaria, 1912.

MAGARREIRO, Vanda. Invocação. En: CEIA, C. (Coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**. ISBN: 989-20-0088-9. [Disponível en: <<<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia>>>. Acceso el 03 feb. 2020].

MALACCHINI SOTO, Simoné. **Lira Popular**: Identidad gráfica de un medio impreso chileno. Santiago, Ocho Libros, 2015.

MARIÁTEGUI. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. 13ª ed. Lima, 1968.

MATOS, Cláudia Neiva de. Brasil, música e letras. En: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques. **Fronteiras do Literário**: Literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

McEVOY, Carmen. **Guerreros civilizadores**. Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.

MENEZES, E. Das classificações por ciclos temáticos da narrativa popular em verso: uma querela inútil. En: **Habitus**, v. 5, p. 77-98, 2007.

MIGNOLO, W. Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?). En: SULLÁ, Enric (cop.). **El canon literario**. Madrid: Arco-Libros, 1991, 237-270.

MORALES BENÍTEZ, Otto. Mestización racial y cultural en la elaboración de un futuro común latinoamericano. En: ZEA, Leopoldo (cop.). **Quinientos años de Historia, sentido y proyección**. México: Instituto Interamericano de Historia y Fondo de Cultura Económica, 1991.

MUÑOZ, Diego. **Antología de cinco poetas populares**: Raimundo Navarro Flores, Abraham Jesús Brito, Ismael Sánchez, Pedro González, Lázaro Salgado. Santiago: Editorial Valores Literarios, 1971.

\_\_\_\_\_. **Tres poetas del Maule**. En: El Siglo, Santiago de Chile, 28 de mayo de 1944.

\_\_\_\_\_. **Poesía Popular Chilena**. Santiago, Quimantu, 1972.

NAVARRETE A., Micaela. **Balmaceda en la Poesía Popular**. 1886 – 1896. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1993.

NERUDA, Pablo. **Canto General**. 2ª Ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

NÓBREGA, Geralda Medeiros. **O Nordeste como inventiva simbólica**: ensaios sobre o imaginário cultural e literário. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

NOGUEIRA, Carlos. **Literatura de Cordel Portuguesa**: história teoria e interpretação. 3ª. ed. Lisboa: Apenas Livros, 2006.

\_\_\_\_\_. As Literaturas orais e marginalizadas. En: TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato (Org.). **Organon**. Porto Alegre, n. 42, ene-jun, p. 33-56, 2007.

NUÑEZ ROSAS, Daniela. **La representación del mal en la lira popular del siglo XIX en Chile y el lugar de lo femenino en su escritura**. 2017. [Disponible en: <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/147171>. Consulta el 19 de septiembre 2018].

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. Campinas: Papirus, 1962.

ORELLANA, Marcela. **Lira Popular (1865-1976)**: pueblo, poesía y ciudad. Santiago/Chile: Ediciones Universidad de Santiago de Chile, 2006.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1992.

PASTA JR., José Antônio. Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo (notas sobre artes do povo e estética da representação). En: BOSI, Alfredo (Org.) **Cultura Brasileira – temas e situações**. São Paulo: Ática, 1999. p. 58-74.

PLATH, Oreste. **Epopeya del roto chileno**. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1957.

PULIDO, Genara. El canon literario en América Latina. En: **Revista Signa**, Nº 18, 2009. p. 99-114. [Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2777711.pdf>. Consulta el 7 de julio de 2018].

RAMA, Ángel. **La ciudad Letrada**. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

REINA, Leticia (coord.). **La reindianización de América Latina**. Siglo XIX. Romana Falcón. México: Siglo XXI Editores-CIESAS, 1997.

RICUPERO, Bernardo. **Sete lições sobre as interpretações do Brasil**. São Paulo: Editora Alameda, 2008.

RINCÓN, Carlos. **El cambio actual de la noción de literatura**: y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

RODÓ, José Enrique. **Ariel**. Salamanca: Anaya, 1976.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949. t. 1. [Versión disponible en: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000117.pdf>]

SAN MARTÍN, Hernán. **Geografía Humana de Chile**. Colección Nosotros los chilenos. Santiago de Chile: Editorial Quimantu, 1972.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. En: Bernd, Zilá e Migozzi,

Jacques. **Fronteiras do Literário**. Literatura oral e popular no Brasil - França. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo o civilización y barbarie**. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2018.

SOSNOWSKI, Saúl. Sobre la crítica de la literatura hispanoamericana: balance y perspectivas. En: **Cuadernos Hispanoamericanos**, 447, 1987, 143-159.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária, 1974.

\_\_\_\_\_. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUBERCASEAUX, Bernardo. **Historia de las ideas y de la cultura en Chile**. Tomos I y II. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2011.

TALA RUIZ, Pamela. La ambivalente representación del roto en la poesía popular chilena. En: **Estudios Filológicos**, 48, Santiago, 2011, 119-132.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. **Memória de Lutas**: Literatura de Folhetos do Nordeste (1893 a 1930). São Paulo: Global Ed., 1983.

TRINCHERO, Héctor Hugo; CAMPOS MUÑOZ, Luis; VALVERDE, Sebastián. **Pueblos indígenas, estados nacionales y fronteras**: tensiones y paradojas de los procesos de transición contemporáneos en América Latina. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014.

URIBE ECHEVARRÍA, Juan. **Poesía popular**: participación de las provincias: 1879. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.

\_\_\_\_\_. **Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX**. Santiago: Imprenta Mueller, Pineda Libros, 1973.

\_\_\_\_\_. **Flor de canto a lo humano**. Editora Gabriela Mistral, 1974.

USLAR PIETRI, Arturo. El mestizaje creador. En: SKIRIUS, John. **El ensayo Hispanoamericano del siglo XX**. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

VALCÁRCEL, Luis Eduardo. **Del Ayllu al Imperio**. Lima: Editorial Garcilaso, 1925.

VASCONCELOS, José. La raza cósmica. En: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. t. II, México: Libreros Mexicanos, 1958, p. 903-942.

VEGA, Gustavo. Utopía mestiza o emancipación de la aculturación. Notas sobre la ideología de la mesticidad latinoamericana. En: **Cántaro**, Nº 3, Cuenca, 1992.

VILAR LIMA, M. **Narradores do Padre Cícero**: do auditório à bancada. Fortaleza: Editora da UFC, 2000.

VILHENA. Luís Rodolfo. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.



ZANETTI, Susana. Apuntes acerca del canon latinoamericano. En: CELLA, Susana. **Dominios de la literatura**. Acerca del canon. Buenos Aires, Losada, 1998, 87-105.

ZEA, Leopoldo. **América como conciencia**. México: UNAM, 1972.

ZUMTHOR, Paul. **Introducción a la poesía oral**. Madrid: Taurus, 1991.

ZUMTHOR, Paul. La permanencia de la voz. En: **El Correo**. Paris, Unesco, n. 8, ago. 1985, p. 4-8.

## PÁGINAS Y SITIOS *WEB* CONSULTADOS

- Academia Cearense de Letras:

<<<http://www.academiacearensedeletras.org.br>>>.

- Acervo digital Fundação Joaquim Nabuco: <<<http://www.fundaj.gov.br>>>.

- Acervo digital Biblioteca Nacional de Chile:

<<<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-723.html>>>.

- Acervo digital "Lira Popular" Universidad de Chile:

<<<http://archivobello.uchile.cl/colecciones/coleccion-lira-popular>>>.

- Diario chileno "La tercera": <<<https://www.latercera.com>>>.

- Diccionario en línea de la Real Academia Española: << <https://dle.rae.es>>>.

- Diccionario en línea de la Lengua Portuguesa Priberam:

<<<https://dicionario.priberam.org>>>.

- E-Dicionário de Termos Literários: <<<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia>>>.

- Selección de folletos Prof<sup>a</sup>. Micaela Navarrete:

<<[http://www.payadoreschilenos.cl/media/publicaciones/lira\\_popular.pdf](http://www.payadoreschilenos.cl/media/publicaciones/lira_popular.pdf)>>.

- Secretaría de Cultura del Estado de Ceará (Biografía de Juvenal Galeno):

<<<https://www.secult.ce.gov.br/2013/01/03/biografia-juvenal-galeno>>>.