



Tala Ruiz, Pamela. "Hegemonías y dispersiones en la lira popular chilena: la obra de Rosa Araneda".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2024, vol. 13, n° 32, pp. 43-57.

Hegemonías y dispersiones en la lira popular chilena: la obra de Rosa Araneda

Hegemonies and dispersions in the Chilean popular poetry:
the work of Rosa Araneda

Pamela Tala Ruiz¹

ORCID: 0000-0003-1402-1542

Recibido: 12/08/2024 || Aprobado: 07/10/2024 || Publicado: 20/11/2024
ARK CAICYT <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/80nhwadfg>

Resumen

Abordo la obra de Rosa Araneda, primero, como parte de los/las poetas campesinos/as que a fines del siglo XIX irrumpen desde lo rural a la ciudad de Santiago y publican poesía popular impresa en hojas, lo que hoy se conoce como lira popular. Examinó cómo lo que opera en la producción de Rosa Araneda -única poeta mujer entre sus pares varones- es un proceso, aún parcial, de desmontaje del/la sujeto como imagen monolítica, de cuño romántico-idealista, armónica en clases y géneros. Asumo la postura de Antonio Cornejo Polar acerca de la heterogeneidad conflictiva de nuestras sociedades, de la fragmentación, de la tensión de subjetividades desgarradas entre diversas tradiciones y proyectos, en constante proceso de transformación y apropiación. La definición del/la sujeto dependería de la adscripción a qué agendas, sectores o espacios culturales asuma a lo largo de su trayectoria social. Así, la noción de sujeto, opera en Rosa Araneda siempre como categoría relacional, en la que se encarnan las contradicciones del sistema social, interiorizadas en ella en tanto agente cultural y en sus praxis sociales. Este texto se organiza situando la producción de Rosa Araneda dentro de la lira popular y, luego, examinando las configuraciones de género.

Palabras clave

Poesía popular; modernización; siglo XIX; tradición.

Abstract

I approach the work of Rosa Araneda, first, as part of the peasant poets who, at the end of the 19th century, emerge from rural areas to the city of Santiago and publish popular poetry printed on sheets, which today is known as lira popular. I examine how what operates in Rosa Araneda's production – the only female poet among her male peers – is a process, albeit partial, of dismantling the subject as a monolithic image, with a romantic-idealist origin, harmonious in class and gender. I adopt Antonio Cornejo Polar's stance on the conflicted heterogeneity of our societies, fragmentation, the tension of subjectivities torn between diverse traditions and projects, in a constant process of transformation and appropriation. The definition of the subject would depend on the affiliation to which agendas, sectors, or cultural spaces it assumes throughout its social trajectory. Thus, the notion of subject in Rosa Araneda's work always operates as a relational category, in which the contradictions of the social system are embodied, internalized in her as a cultural agent and in her social practices. This text is organized by situating Rosa Araneda's production within the lira popular and then examining the configurations of gender.

Keywords

Popular poetry; modernization; 19th Century; tradition

¹ Doctora en Literatura chilena e hispanoamericana de la Universidad de Chile. Magister en Literatura hispanoamericana de la Universidad de Chile. Ha realizado diversos proyectos de investigación, entre los que se cuenta un Postdoctorado en narrativas migrantes. Ha publicado diversos artículos sobre ese tema y sobre la poesía y la cultura popular latinoamericana. Actualmente es Profesora Asociada en la Facultad de Ciencias Sociales y Artes, Universidad Mayor, Chile. Contacto: pamela.tala@umayor.cl



La poesía impresa (o “lira popular”, como la llamaban los/las poetas) de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX en Chile se desarrolla en un contexto histórico cultural caracterizado por la paulatina legitimación de un discurso modernizante que enfatiza el papel del Estado, la tensión laico-clerical, la reconfiguración de ciertos aspectos de la identidad nacional derivada de situaciones limítrofes (internas y externas), los atisbos de la cuestión social y el creciente (pero problemático) proceso de urbanización, entre otros elementos. En forma paralela, se observan señales de autonomización del campo literario, en disputa con la raigambre del discurso tradicional. Estos rasgos se configuran estéticamente en la obra de estos/as poetas, la mayoría venidos/as del campo a la ciudad, ejecutando una operación crucial para el sistema literario chileno: ponen por escrito lo que antes nunca se había escrito, lo que antes se expresaba y transmitía solo oralmente. En ese momento histórico, esta escritura popular y urbana es una expresión que funciona, en este nuevo escenario, transversalmente, como poesía, prensa, crónica y canto.

En ese contexto, la poeta Rosa Araneda constituye en una de las figuras más relevantes de la poesía popular chilena de ese periodo. Autora de una obra extensa y poco conocida que fue publicada originalmente en la forma de hojas de verso y folletos.² Su obra representa a cabalidad la lira popular de fines de ese siglo, la cual no siempre ha sido enfrentada críticamente en su especificidad, al ser clasificada junto a las creaciones de payadores y recitadores en general o, directamente, como no literaria dentro del canon o una expresión poética de segunda clase.

Otros poetas populares relevantes y de gran producción en la época fueron Bernardino Guajardo, Nicasio García, Rolak, Juan Rafael Allende y Daniel Meneses, por nombrar algunos. Al igual que Rosa Araneda, la única mujer (al menos de la que se tiene registro), en su gran mayoría eran campesinos/as emigrados/as a Santiago. Algunos/as de ellos/as fueron poetas y cantores/as simultáneamente; también ocurría que vendieran sus versos a los/las cantores/as de famosas fondas en la capital. Esta poesía popular era expuesta en sitios públicos y ofrecida a la venta en las calles y estaciones de trenes, en hojas sueltas (llamadas “hojas de verso”) o folletines, aproximadamente, entre 1870 y 1920.

Rodolfo Lenz, lingüista y etnólogo, principal coleccionista de estas hojas de verso, formula, en el estudio con el que acompaña su colección, juicios de valor acerca de la calidad y de la forma poética de estas, propios de su criterio positivista ilustrado: “Esta poesía, sin ser propiamente popular, es más bien una poesía culta, vulgarizada y degenerada” (576). En sus afirmaciones se sanciona la idea de poesía popular como un género menor que se apropia de los temas característicos de la poesía “elevada” de tradición escrita y considera que no posee la rigurosidad de un texto literario culto. Esta mirada trae consigo una noción del folclore como un sistema rígido, homogéneo y anclado en la tradición.

Las clausuras impuestas por marcos de interpretación como el de Lenz obligan a ampliar el análisis a las estructuras sociales, económicas y culturales en las que emergieron estas producciones poéticas, sin perder de vista su condición primordial de objetos literarios. Así, resulta importante trascender las tipologías e ir más allá de las miradas solamente historicistas. Un análisis que, con distintos énfasis, contemple estos textos también desde los estudios culturales, de género y los campos culturales, entre otros, como una manera de proponer una mirada diferente a la meramente histórica, folclórica o positivista (empírica y causalista). Sobre

² Sus hojas de versos, cuadernillos y folletos están recogidos en la colección Rodolfo Lenz y en la Alamiro Ávila, en la Biblioteca Nacional de Santiago, Chile. También en la colección Amunátegui en el Archivo Central de la Universidad de Chile.

todo, considerando el carácter más fluido de los/las agentes, las prácticas y los motivos en un campo como el de la poesía popular impresa.³

En ese sentido, en este artículo examino cómo lo que opera en la producción poética de Rosa Araneda es un proceso, aún parcial, de desmontaje del/la sujeto como imagen monolítica, de cuño romántico-idealista, como espacio sólido y propio de una armonía en una conciliación de clases y géneros (Moraña 67). En esa perspectiva, asumo en este análisis la postura del crítico peruano, Antonio Cornejo Polar, quien propone la heterogeneidad conflictiva para nuestras sociedades, la fragmentación dentro de la totalidad, la tensión de subjetividades desgarradas entre diversas tradiciones y proyectos, permeables, nunca estables, sino en constante proceso de transformación y apropiación. La definición del/la sujeto dependería de la adscripción y afiliación a qué agendas, sectores o espacios culturales asuma a lo largo de su trayectoria social (Cornejo Polar 89).

Desde esa perspectiva, la noción de sujeto opera en la lira popular de Rosa Araneda siempre como categoría relacional, en la que se encarnan las contradicciones del sistema social, interiorizadas en tanto agente cultural y en sus praxis sociales. Para Cornejo Polar, resulta fundamental retener y potenciar esta noción de “sujeto complejo”, disperso y múltiple que permite, a la vez, interpretar el campo cultural latinoamericano y sus representaciones.

A partir de estas consideraciones, este texto se organiza, primero, situando la producción de Rosa Araneda dentro del fenómeno de la lira popular y, luego, examino en su discurso poético algunas configuraciones de género.

La lira popular y Rosa Araneda

La lira popular chilena constituye un corpus que obliga a pensar lo popular no como algo limitado al pasado rural, sino como un sistema abierto y dialógico; como un fenómeno que también tuvo que ver con la modernización, la apropiación intercultural y la complejidad de lo urbano. En cuanto a su producción y consumo, esta poesía constituyó una expresión, en cierta medida, endógena y subalterna; pero, desde otro punto de vista, fue dinámica y abierta, interpenetrada por las circunstancias de la sociedad de la época. Está, además, plenamente instalada en los conflictos y tensiones de la integración social, conflictos exacerbados, debido al proceso de modernización que vivió el país (Subercaseaux 73).

Respecto a Rosa Araneda, sus datos biográficos son escasos. Nacida en San Vicente de Tagua Tagua, en el sur de Chile, no se conoce la fecha exacta, pero debió ser en torno a 1850. Por datos impresos al pie de sus poemas, se sabe que vivió en sectores de la periferia pobre de Santiago. La edición de sus hojas de verso se realizaba en talleres ubicados en el centro de la capital e incluso –por información en versos de otros poetas– se dice que llegó a poseer una pequeña imprenta.

El apogeo de su poesía se relaciona con la Revolución de 1891. Apoyó, en su comienzo, la elección del candidato del Partido Liberal, José Manuel Balmaceda y más tarde celebró su derrota. Sin embargo, poco después, comprobó que el gobierno de Jorge Montt era “el gobierno de los ricos”, lo que la hizo, finalmente, añorar a Balmaceda. Simpatizó con el Partido Democrático –fundado en 1887, principalmente por radicales disidentes– que en sus postulados abogaba por los obreros, artesanos y pequeños comerciantes. En 1888, los adherentes protagonizaron importantes protestas callejeras y en 1894 (año en el que comienza a militar, muy joven, Luis Emilio Recabarren, futuro fundador del Partido Comunista), esta agrupación obtiene su primera representación parlamentaria:

³ En este sentido, importantes aportes han sido los de Bernardo Subercaseaux, Marcela Orellana, María Eugenia Góngora y Maximiliano Salinas, por nombrar algunos/as.

El Democrático está
 reunido en asamblea,
 discutiendo en buena idea
 por tener la libertad
 Yo le clamo al Poderoso
 que nuestro partido venza,
 hoy que a luchar comienza
 salga en todo victorioso:
 levante el tono orgulloso
 al trono de la verda,
 dios lo mire con piedá
 con santa y justa razón
 defendiendo nuestra unión
 el Democrático está (199)

La lira popular se desarrolló en un diálogo con los acontecimientos históricos y sociales relevantes para el país:

A propósito de la guerra de Chile con España, entre los años 1865 y 1866 se publicó un gran número de versos patrióticos, de nuevo en la guerra de 1879 contra Perú y Bolivia, los poetas participaron con una importante producción de poesía política, como volvió a suceder en el período que va de los años 1886 a 1896: la ascensión al poder del Presidente Balmaceda, sus enfrentamientos con diversos sectores populares y aristocráticos, la Guerra Civil que culminó con el suicidio del Presidente, y por último el gobierno de Jorge Montt, caracterizado por una fuerte represión a los balmacedistas, pero también a sectores populares simpatizantes del Partido Democrático (Góngora 11).

Debido a la relación sentimental que Rosa Araneda sostuvo con Daniel Meneses –poeta popular con quien convivió– y a la gran cantidad de hojas de verso que ella vendía (de algunas, 3 mil ejemplares) se puso en duda –por el resto de poetas– la autoría de los versos que firmaba, acusación constantemente negada por ella en sus composiciones. En una hoja de verso firmada por “Chupatesa” se la describe de atractiva figura, vendiendo versos, acompañada por su pequeño hijo. Ella también publicaba en *El Ají periódico democrático y popular*. Falleció en Santiago, el 4 de junio de 1894.

En parte de su obra se aprecian rasgos discursivos que operan subvirtiendo el relato oficial instituido por la norma dominante de los aparatos estatales y sociales. En comparación con la escritura de otras mujeres contemporáneas, de sectores acomodados, se evidencia la diferencia. En ese fin de siglo abundan los relatos intimistas y líricos. En ese escenario, la escritura de Araneda aparece como una desviación, una anomalía; incluso cuando se ve permeada por los discursos de la prensa, el folletín y tópicos de la literatura canónica y de la religiosa.

En forma paralela, no obstante, su discurso devela la tensión no resuelta cuando adscribe al marco dominante del sistema sexo-género de la época. La sexualidad femenina es nombrada desde dos puntos de vista: como lo grotesco y condenable y, a la vez, como dispositivo de poder, con atributos suficientes para generar caos y peligro. Su discurso, a este respecto, entonces, transita una cadena significativa compleja: desde la falta de pudor más extrema hasta la condena más conservadora.

Estos rasgos demuestran el carácter fronterizo de su escritura, aún dentro de una expresión poética que ya presenta rasgos de marginación en el canon literario. Desde ese sitio, sus versos enfatizan la adherencia más a un grupo social que a una identidad femenina y sus

alusiones a los roles de género están atravesadas, muchas veces, por su posición de clase. Hay excepciones en estrofas en las que responde o provoca a otro poeta, afirmando su superioridad en el oficio y su poder y arrojo, en tanto mujer.

En consecuencia, solo considerando su especificidad en el territorio real y simbólico que la poeta ocupaba resulta posible hacerla socialmente visible. En este sentido, por ejemplo, cobra importancia que incorpore enfáticamente el tópico de la resistencia y la disputa frente a un poder hegemónico patriarcal ejercido por sujetos masculinos. Con matices ambivalentes, transgresores y perpetuadores, el sistema sexo-género imperante en la época es abordado y problematizado por el discurso estético de Araneda. Su producción conforma una figura híbrida, en tensión (Salazar 66). Por un lado, su voz poética femenina se apropia del lenguaje, legitimándose en un ámbito de expresión convencionalmente masculino. Sin embargo, esta misma voz también se manifiesta, en su propia configuración de mundo, como heredera del sistema sexo-género patriarcal. Estas dos posiciones –ambivalentes y simultáneas– van a conformar, además, una especial relación y opinión hacia los aparatos de poder. Del mismo modo, su discurso poético resulta autoconsciente y metatextual como respuesta al rechazo que se le propina. Se intenta –al interior de su campo– negar y silenciar su figura y, frente a esa amenaza, su respuesta es contestataria: se alza en sus poemas como una voz fuerte e invencible en la escritura, en su oficio, erigiéndose como un contrapoder al señalar: “Que mientras yo viva en Chile / tengo que ser la sultana” (129).⁴

Si bien es cierto que resulta productivo, por diversas razones –como se ha hecho– examinar la lira popular como un fenómeno colectivo, también lo es que, especialmente en el caso de Rosa Araneda, el análisis debe ocuparse de particularidades: El poderío de su figura autorial se fundamenta en la confirmación de su identidad constituida desde una postura individual que se destaca del colectivo de sus pares poetas varones y que no admite discursos de sumisión ni de evasión intimista. Su testimonio es robusto, pues es su estrategia en la disputa por el campo, para entablar un diálogo de igual a igual con los cultores del oficio, enunciando desde un sitio de superioridad: “Aunque le parezca mal / tengo que ser tu patrona” (130).

La palabra escrita es su arma de defensa (“Vuélvase mi pluma espada / para pegarle bien fuerte”), pues a través del manejo de esta, de la memoria y de su talento, puede presentarse como una voz única e invencible.

Representaciones de género:

La poeta insiste en proclamar su superioridad. Enfatiza su legitimidad como “hacedora de palabras”, en ámbitos predominantemente masculinos: la escritura y lo público. El uso de la escritura constituye un acto de legitimación interna y externa, que cierra el campo en los dominios de un saber propio y único, pero retroalimentado de otros campos (literatura oficial, prensa, antiguos relatos de tradición oral). Poesía que, aún manteniendo las formas rígidas de la oralidad, propias del mundo rural, se conforma en la escritura y circula en el escenario de la urbe. En sus temáticas no se describe principalmente lo rural tradicional, sino un/a sujeto popular que niega y saca de su aislamiento hacendal al/la campesino/a. Al interior de lo popular, su escritura se inscribe en un doble registro. Por un lado, participa, junto a las autoridades republicanas letradas, de la idea de nación, pero, a la vez, se instaure como defensora del pueblo, de “los pobres”. No se trata de un lenguaje que vuelve sobre la esencia de un pasado, sino que crea un espacio discursivo que reposiciona la tradición en el nuevo escenario cultural. En este

⁴ Para todas las citas a poemas de Rosa Araneda, se indicará solamente el número de página, tomado del libro que reúne toda su obra, trabajo editado por Micaela Navarrete. Se ha conservado la ortografía original. Para acceso digital a los poemas: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aunque-no-soy-literaria-rosa-araneda-en-la-poesia-popular-del-siglo-x-i-x--0/html/ff1c1eec-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>

sentido, la escritura, la generalidad de la ley, es, también, la condición de la libertad dentro de la ciudad (Derrida 171).

Resulta inusual que Rosa Araneda, mujer perteneciente a las clases populares, haya accedido al mundo de la alfabetización, en un momento en el que Chile contaba con un muy bajo porcentaje: “Hacia 1886 (...) alrededor del 70% de la población no cumplía con el requisito de saber leer y escribir que se exigía para votar” (Navarrete 34).

Araneda defiende un lugar simbólico –en un campo siempre en disputa– que señala como conquistado y establece la contienda verbal agresiva. Muchas veces es su voz la que provoca el desafío, como una escritura que siempre toma posición: la de abrirse terreno y demostrar su valía:

Mi nombre jamás se borra
 i es inmortal en la historia;
 de improviso y de memoria
 te hago aquí la competencia (123).

Continuamente, da pruebas de su superioridad, también respecto de lo intelectual y del pensamiento racional, acentuada valoración que bien puede atribuirse a la permeación del discurso público modernizante de la época. Son aspectos desligados de la percepción social hegemónica de la mujer finisecular del XIX, según la cual “su misión era servir a Dios, a su marido, a sus hijos y reproducirse” (Zárate 56). Afirma Zárate, también, que la sexualidad femenina era uno de los aspectos que la Iglesia estaba decidida a custodiar y encauzar hacia la virginidad, la honra sexual y la maternidad. Como aparatos represivos actuaban también la familia, la política y los pares del entorno social inmediato. El radio de acción de las mujeres debía reducirse al espacio familiar, desarrollando los roles domésticos y el cuidado de los hijos.

Ahora bien, en forma paralela, el discurso de Rosa Araneda devela, en parte, una adscripción al canon dominante, a la comprensión del sistema sexo género opresor y enjuiciador, sin embargo, en un registro poético que no deja de ser lúdico, reforzando lo polisémico de su decir:

Toda mujer hoy en día
 lachando se contornea
 por mui honrada que sea
 le brilla la picardía.
 con descaro i villanía
 se entrega a los amadores;
 disfrutando de las flores,
 dijo el mismo San Antonio,
 que es igual al demonio
 la mujer que tiene amores (62).

Se aprecia cómo no es asumido en plenitud el discurso moderno que juzga la libertad y la subjetividad, en sus distintos ámbitos, como uno de sus principios y que en el nivel privado implicaría una autonomía ética, la cual aquí no está entrando en juego. Aparece una doble valoración de la sexualidad femenina, ambivalente: si, por un lado, el deseo aparece como lo grotesco y condenable, por otro, cuando la mujer aparece sexuada, significa riesgo, caos y peligro. Su sexualidad encarna un poder. En “El contrapunto entre la chilena y la cuyana”, la mujer representa una amenaza centrípeta que, eventualmente, atrapa y elimina a su opositor masculino: “A tus soldados de porra / Mucho en menos de un suspiro / Te juro que cien de un

tiro / Me los encajo en la zorra" (171). Esta fluctuación queda expresada como tal en el siguiente fragmento, en el que se la construye a partir de un lenguaje coloquial, travieso y seductor:

Con aquel apretoncito
que yo tan fuerte le dí,
mucho, mucho conseguí.
al momento i lijerito,
i pronto por debajito
un agarrón le tiré:
no sé qué cosa atenté
i ella soltaba la risa
diciendo: ya lo engañé (34).

La representación del cuerpo femenino y sus usos, en muchos de los poemas, se instala en el armazón del sistema dominado-dominante, pero siempre en un lugar inestable y constantemente resignificado. Representaciones, sin duda, ligadas al discurso público normativo de ese fin de siglo, en el eje binario mujer viciosa/mujer virtuosa, siendo las mujeres populares, por sus prácticas y debido a los estereotipos sociales, muchas veces encasilladas dentro de lo primero. Esta polaridad moral está también presente en la complejidad de la hablante de estos poemas:

Por lo linda i fragantosa
como ella otra no habrá
porque me creo que es
flor de virginidad (56).

Y en el siguiente:

Después de ser tan virtuosa,
tan santa i de buen vivir,
os diré, por no mentir,
que deseaba ser esposa.
sumisa, triste, penosa,
lo pasaba delirante,
sin perder un solo instante,
en un pesar sumerjida,
clamaba por ser querida
una muchacha elegante.
(...)
Al fin, la joven logró
lo que deseaba tener,
i ya cuando fue mujer,
a padecer empezó.
El marido le salió
tunante, perverso y malo;
pero ella le pegó un palo
medio a medio del sentido,
i se lo entrego aturdido
a Lucifer de regalo (65).

Predicado de una forma u otra, no cabe duda de que el cuerpo y su inscripción en el mundo social y cultural, resultó un material imprescindible de poetizar. En algunos casos, es posible hablar de escritura travestida, pues la voz poética deja lugar a un hablante masculino. Ocurre en todos los versos de amor, salvo pocas excepciones. El juego consiste en empalmar la voz autorial que ejerce el testimonio de su ser femenino e incardinado por medio del rostro de un varón que devela representaciones genéricas.

En ciertos versos de amor, la figura de la mujer transita desde su pasividad y su condición de víctima engañada hacia un rol completamente activo, el cual le otorga poder, por ejemplo, de transformar (encarnada en una bruja, en este caso):

Un joven se enamoró
de una niña por burlarse
la pobre para vengarse
murciélago lo volvió.
(...)
Al fin el pobre marchante
qué poco no sufrirá
mientras viva no será
acaso lo que era ante
le pesa haber sido amante
de aquella ingrata mujer
porque lo hace padecer
solo por una venganza
pero tiene la esperanza
que otra lo vuelva a su sér (242)

Desde esta posición, es ella la que priva y restituye la condición humana. El deseo masculino y la carnalidad son castigados, el cuerpo se condena reducido a un nivel animal. La mujer, por su parte, no desea y sufre el acoso o el engaño del hombre:

Angel Petraglia fue
muerto por una mujer
porque era un calumniador
según mi humilde entender (132)

En otros versos, la mujer, como sujeto activo, dispone de su entrega: da y retiene, traiciona y olvida. Ella administra el dolor, simbolizado, por ejemplo, en la flecha, que, a la vez, representa, en un oxímoron, el amor.

También se presenta la imagen de la madre. Redime y perdona. Se configura la metáfora de la mater que acoge, calma la angustia y sacia a un ser masculino. Se asesina, en cierto poema, al padre, cumpliendo con el programa edípico: “una celebración sublimada del incesto”, según Julia Kristeva (224). Se equipara en él el amor materno con el amor divino: ambos redimen, acogen confesiones y castigan. Allí, en el padre, en una significativa analogía que lleva a cabo el poema, se asesina también a la burguesía dominante.

Por otro lado, la figura materna emerge también preservando aspectos propios de la tradición al interior de la familia: el oficio se mantiene y transmite de una generación a otra. Esta dinámica refuerza y vitaliza el papel de la madre como transmisora de conocimiento. Pero, no se trata solo de aquel que se aporta en una primera socialización; en este caso se trata de un conocimiento que implica visibilidad y posición social determinada. Así, la jerarquía – amorosa– madre–hijo viene también dada por el aprendizaje del oficio (de poeta popular) en el

que la madre se presenta como superior y soberana, redefiniendo, de esta manera, los roles de la estructura familiar convencional de la época. Además, queda expresamente remarcada la relación entre ética y estética y, en este caso, también entre ética y oficio:

La madre:
Al fin dejemoslo así
no sigamos más pendencia
usted no tiene experiencia
i no es capaz para mí
su moral yo conocí
de que tiene las cabales
con toditas las señales
que muestra bien lo conozco
que cuando crezca otro poco
creo andaremos iguales (172).

En estos versos se dibujan claramente huellas aún visibles de una sociedad tradicional. En composiciones como "Cueca de las conductoras", en tanto, se poetiza la irrupción laboral de la mujer popular urbana en oficios propiamente modernos, tales como las conductoras, cortadoras de boletos en los carros. Estas nuevas figuras estimulan, según el poema, el deseo masculino: se trata de una mujer pública y participando de un oficio moderno, lo cual, en algún sentido, la convertiría en doblemente deseable:

Todas las conductoras
son amorosas
cuando suben al carro
parecen rosas
con mil amores sí
por lindas i bellas
andan los jovencitos
detrás de ellas (177)

El deseo, en su lógica ambivalente, emerge como generador de ruptura de límites sociales y legitimaciones morales y genéricas. Así, fácilmente, la deseada puede convertirse, a los ojos de los versos, en "chusquisa", por la cual la ciudad se ve contaminada:

Cinco bellas conductoras
de la Empresa talquina,
por lo sucias i cochinas
cual de ellas es mas corredora
esta mula redomona;
es peor que vaca bramona
de un carácter atractivo,
mas parece vomitivo
la zamba, al pegar un brinco.
No crean que me les hincó
a esta comparsa de chinas;
son una plaga de ruinas,
infestan a la ciudad
estampa de la herejía;

esta suja día a día
habla imitando a una lora (236)

Según Julieta Kirkwood, conviene preguntarse acerca de cómo se concretiza la opresión y discriminación de las mujeres en distintos momentos históricos y cómo son asumidas –o no– por el proyecto popular. Según la autora, en las primeras décadas del siglo XX, la presencia de obreras y trabajadoras es reducida y raras veces se las verá expresadas en los partidos políticos, aunque cumplen roles y acciones de gran combatividad. Describe cómo, en el periodo, encontramos a las mujeres “fabricanas”, llamadas peyorativamente “rotas fabricanas”, en una doble alusión a su condición de pobres y asalariadas. Eran, en general, mujeres jóvenes y tenían una independencia relativa en comparación a la mujer pobre confinada al hogar. Sufren, sin embargo, además de la carga de trabajo proletario, el rechazo social por su “independencia económica”, por su relativa autonomía (más propia de trabajador-hombre), que les permite alguna liberalidad en sus formas de vida. Son, en general, cigarreras, trabajadoras de la tracción, incipientes obreras textiles. Significación especial en este periodo tienen las aparadoras de cuero y calzado, por el tamaño de este sector y por la influencia en él de concepciones anarquistas, que harían suyas algunos aspectos de la liberación de la mujer.

La réplica oficial y pública de la sociedad de fines del siglo XIX contrastaba y se veía "ofendida" duramente con la realidad que han descrito los/las historiadores/as para las relaciones y concepciones de las mujeres que habitaban primero los ranchos y después los conventillos, en los sectores pobres de la capital. Así, según Gabriel Salazar, "La desinhibición y naturalidad con que las mujeres de pueblo trataban a los hombres en general puede apreciarse en las declaraciones de aquellas que fueron sorprendidas alojando dos o más hombres en sus cuartos" (89). Así, dada esta relativa flexibilidad de la conducta femenina y la escasa sedentariedad de los maridos peonales, no resulta extraño que las relaciones esporádicas e inestables constituyesen una experiencia frecuente para ambos/as. Los versos de Rosa Araneda retratan de qué forma, debido al carácter itinerante de la vida de muchos peones, la flexibilidad moral (como la nombra Salazar) del peonaje femenino encontró una réplica masculina en ciertas formas de donjuanismo popular:

¿Cómo les va, palomitas?
el tiempo que anduve ausente
ahora vengo llegando
para hacérmeles presente (31)

Ya fui a mi viaje i volví,
a tu presencia llegué,
en lo que me demoré
¿Te has acordado de mí?
(...)
El tiempo que me perdí
ha sido por buscar suerte;
en prueba que sé quererte
ya fui a mi viaje i volví
(...)
Como peregrino errante
desde que me separé. (50)

Los poemas dan cuenta de los códigos de seducción puestos en práctica o más bien representados estéticamente, que tienen mucho que ver con la errancia. No hay que olvidar que

estas relaciones de pareja se desarrollaban en un contexto de crisis de roles genéricos ciertamente más tradicionales (la vida en la urbe, las nuevas necesidades y la escasez de fuentes laborales para los varones) y de opresión: la sociabilidad popular urbana y centrada en una mujer independiente, resultaba escandalosa. Así, se aplicaron severos disciplinamientos a la mujer popular, que fue reglamentada, reprimida y prohibida. Continuamente fue acusada de prostitución, de mantener "encierros" de hombres, de amancebarse impudicamente. Cuando esto ocurría era deportada a la frontera (interna, al sur de Chile), para servir "a mérito" en casa de jueces y militares, perdiendo su sitio y sus hijos le eran confiscados.

En 1890 ingresaron a las cárceles tantos hombres como mujeres y hacia 1898 estas superan a aquellos en proporción de dos a uno (incluidas prostitutas y tahúres entre las vagabundas). Los versos de Araneda dan un tratamiento enfático a las relaciones de pareja, destacando ante todo la sanción social ejercida sobre ellas:

Por fin la mujer no es buena
 digo con gran armonía
 y en vez de dar alegría
 da pesares y da pena.
 a mí con una cadena
 me ha atado la desunión;
 a la de mala intención
 se dice en sentido pleno,
 que sería mucho bueno
 mandarla a la corrección. (119)

Para el hombre, en tanto, resultan condenables también otra serie de actitudes. La insolencia, el alejamiento de la razón. También es despreciable el hombre "calavera", "indiferente" y que golpea a su mujer "por cualquier cosa". Se hace merecedor de golpes por su ebriedad, por presionar sexualmente a su mujer y por atrevido. La sanción social se impondría a ambos sexos. Se aprecian los resabios de importancia de la comunidad que fortalece la identidad del grupo y a la vez es la que reclama justicia. Los poemas muestran el llamado al individuo para que restituya cierto orden o normas, avalado por toda la comunidad. Así, otras instancias de administración de ese orden o de restauración de cierto equilibrio no se representan legítimas por el hablante, que construye, de esta forma, un relato anclado en este rasgo tradicional. Se trata de reminiscencias de un individuo que en una sociedad tradicional incurre en una violación de la norma y es castigado si no se ajusta al comportamiento prescripto para una situación dada.

Según Salazar, "la proletarización urbana e industrial de la mujer de pueblo tendió a encerrar las relaciones de pareja y la amplia fraternidad popular dentro de círculos urbanos cada vez más estrechos y materialmente putrefactos. Las relaciones de colaboración y conflicto se densificaron y comprimieron" (Salazar 122). De esta situación dan cuenta múltiples poemas enmarcados en el "nuevo" espacio urbano del conventillo, con todas las consecuencias sociales que acarrea este modo de habitar y compartir el espacio:

La causa es una vecina,
 vieja infame i mui coqueta;
 que no hai donde no se meta
 siempre formando bolina.
 La tal persona aludida
 con entrañas de demonio,
 descompuso el matrimonio
 porque es una corrompida;

con cuentos pasa su vida
aquel satan infernal. (148).

Según señala Tomás Cornejo, la lira popular chilena fue pródiga en relatar hechos violentos recogidos de las noticias de la prensa nacional, la mayoría de las veces nombrando el/la poeta las fuentes de información, formulando una reflexión o un comentario social (87). Una parte de la crónica criminal en décimas que realizó esta poeta se centró en crímenes pasionales: dando cuenta de sentimientos no correspondidos y finales trágicos que implicaban a las parejas, sus hijos y el entorno familiar. Trazaban un cuadro sombrío de las relaciones de género, teñidas, muchas veces, de violencia:

En la calle de la Bandera
hai una china mugrienta,
lo mismo que perra hambrienta
ladra, ladra esa ramera
hallo mejor que no fuera
tan sucia ni tan habladora,
con su lengua corruptora
péla al jénero humano,
i con este verso llano
atájate peladora (...) (238).

Como una manera de confirmar social y públicamente su situación de hablante femenino y su voz autorial corporeizada, la poeta apela a la recepción del lector para dialogar con el afuera y el adentro, proponiéndole la resignificación del objeto textual. Así se establece una suerte de comunicación intersubjetiva: El lector modelo, en tanto lector implícito que el autor sustenta y que de alguna forma aparece representado en el texto, en estos poemas se conforma como un lector colectivo, definido socialmente como igual y, en esa condición, interlocutor válido, al cual, además se le interpela a participar como cómplice y testigo. Así, se está proponiendo una pragmática diferente. El pacto de lectura se establece no solo sobre la base de ciertas condiciones textuales, sino también a partir de supuestos socioeconómicos y culturales (Sarlo y Altamirano). Por otro lado, la apelación a un lector que, indudablemente, forma parte de su comunidad más cercana, está planteando una adherencia a ciertos valores propios de la tradición. El movimiento muestra, tanto en la creación como en la transmisión, una nota colectiva y un apegamiento a normas comunitarias. El hecho de que la nota colectiva prime sobre la individual, robustece las condiciones más generales y más rígidas del código.

Junto a la percepción de los versos de Araneda acerca de los nuevos oficios, también retrata la persistencia de trabajos tradicionales más vinculados con la socialización rural adaptada al nuevo escenario del rancho urbano:

Brindo dijo una placina
con elojio universal
por todos en general,
que visitan mi cocina,
brindo aquí por mi vecina,
aunque me hace competencia,
con suma benevolencia,
digo al público, me rindo
alzando esta copa brindo,
por toda la concurrencia (187)

Sin duda, la evaluación que se hace para estos últimos oficios resulta más benévola, festiva y menos ambivalente que para las nacientes ocupaciones femeninas. El contraste queda confirmado al revisar la selección metafórica con la que se estructura el paradigma de las "vendedoras bochincheras": "rana", "bocona", "mugrienta", "zamba", "trapera", "hija de la quiltra choca". Además, se alega que ninguna paga patente, que "forman camorra" y que son imagen de una "lujuria maldita". No hay que perder de vista que se trata de personas migrantes del campo a la ciudad, cuyos versos devienen una manera de hacer inteligible para ese colectivo desconcertado el nuevo escenario, agentes y prácticas. Tal como afirma Cornejo Polar:

Después de todo, migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno de las muchas instancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son de acá de la memoria insomne pero fragmentada y el ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura (103).

Por un lado, los tránsitos que impone la migración difuminan la relación centro/periferia, alta cultura/cultura popular, oralidad/escritura. Cornejo Polar enfatiza la multiplicidad de arraigos, lenguas, agendas y recursos representacionales que caracterizan la experiencia migrante, como manera de establecer, para el caso latinoamericano, la idea de que la subjetividad y las formas identitarias que de ella se desprendan solo pueden entenderse como una categoría relativa y conflictiva, es decir, como un espacio de negociación. A partir de ahí se entiende el carácter híbrido de la poesía de Rosa Araneda y cómo, según Bernardo Subercaseaux, demostraría la existencia, a fines del siglo XIX, 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 197).

Esta producción poética nos da acceso al proceso de circulación cultural que en ella se materializa: un nuevo modo de existencia cultural de lo popular. En esta literatura están las claves para trazar el camino que lleva de lo tradicional a lo popular. Los poemas de Rosa Araneda circulan en el mundo urbano y reconocen los significantes de este nuevo espacio. El cronotopo presente en los textos no apela a la bucólica rural, sino más bien a las imágenes de una urbe que recibe, sin estar preparada, al/la migrante que se inserta como agregado/a social en el nuevo espacio del pasaje, del mercado, del conventillo, del portal y el rancho. Las relaciones que allí emergen son densificadas a partir de marcos de sentido que resemantizan lo nuevo y lo previo. La ciudad se configura como imponente icono. El portal, el zaguán, el pasaje: metonimia de una urbe que se pretende moderna, pero que devela su incapacidad de acoger nuevos colectivos. Se dejan entrever en estos versos todas las fisuras de ese proyecto.

El ejercicio que esta poesía lleva a cabo, convoca una red social que reúne productores (poetas), texto, lectores, auditores y canto. El público, en gran parte analfabeto, que se reunía en los patios de los conventillos a escuchar la lectura de las hojas de verso, mantiene el régimen de transmisión oral. La simplicidad y claridad de la información contribuyeron al mantenimiento de un sistema altamente convencionalizado. Se trató del más nutrido público de literatura chilena en todo el siglo XIX. El lector implícito de las décimas populares proyecta su sentido en varios ejes. El discurso poético supone, además, que este lector comparte un determinado código lingüístico, que combina un léxico forjado en la vida en la urbe con el habla campesina. En esta polifonía, el lector explícito de estos versos está diferenciado histórica y socialmente. Según Subercaseaux, es en el marco de esta nueva clientela trashumante que deben

contextualizarse las convenciones artísticas y de lenguaje de las décimas y, sobre todo, el papel de aclimatación que ellas desempeñan. De la misma forma, en cuanto al carácter social del lector, la poesía de Rosa Araneda y de sus pares demuestra que la producción de textos genera no solo objetos sino también relaciones con ellos. Una de las consecuencias de esta dinámica resulta en la generación de nuevos versos, de respuesta, por ejemplo. Una clara muestra de cómo la lectura interviene en la creación son aquellos poemas en los que se evidencia la conciencia de la poeta de ser leída por otros poetas.

En definitiva, el terreno precario e inhóspito de la ciudad y la reiteración constante del discurso de la "crisis" configuran el nuevo escenario, con la consiguiente rearticulación y resignificación de los roles de género. Esa subjetividad ambivalente, además, transita desde la nostalgia por lo rural a la adherencia al paradigma modernizador (educación, urbanización, progreso, ciudadanía). Poetas como Rosa Araneda irrumpieron en las grandes ciudades inaugurando un nuevo rol social. Manteniendo la rigidez del código estético en sus aspectos formales (métrica y rima), la vida en la urbe traería consigo la diversificación de los contenidos. Es así, entonces cómo, la subjetividad que en los poemas se enuncia y configura, está señalada por el cruce, no siempre cómodo, entre discursos culturales que, al mismo tiempo que le hacen mantener el vínculo con contenidos propios de la tradición, la enfrentan a una marcada tensión modernizante. Esta confluencia se constata al revisar la relación entre oralidad y escritura, la pervivencia de tópicos rurales y, entre otros, el surgimiento de una conciencia político social, la cual se sustenta en un discurso sobre la crisis que emerge – paradójicamente– a partir de una valoración tradicional de los cambios sociales. Una de las implicancias de estos elementos es la constitución creciente en los versos de una subjetividad popular urbana.

Obras citadas

- Cornejo, Tomás. *Ciudad de voces impresas: historia cultural de Santiago de Chile. 1880-1910*. Santiago/México, Ediciones DIBAM/Colegio de México, 2019.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1997.
- Góngora, María Eugenia. "La poesía popular chilena del siglo XIX", *Revista chilena de literatura*, 1997.
- Hall, Suart. *Intervenciones en estudios culturales*. Bogotá, Clacso, 2015.
- Jauss, Hans. *Historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos, 1970.
- Kirkwood, Julieta. *Feminarios*. Santiago, Ediciones Documentas, 1990.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. Buenos Aires, Seix Baral, 1998.
- Laclau, Ernest. Estructura, historia y lo político. En: Butler, J., Laclau, E., Žižek, S. *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos de la izquierda*. Buenos Aires, FCE, 2004.
- Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*. Santiago, Soc. Imprenta i Litografía Universo, 1919.
- Moraña, Mabel. *Territorios y forasteros: retratos y debates latinoamericanos*. Quito, Las Artes Ediciones, 2015.
- Navarrete, Micaela. (comp. y estudio preliminar). *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago, Centro de investigaciones Barros Arana, 1998.
- Orellana, Marcela. *Lira popular - Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*. Santiago, Ediciones USACH, 2005
- Salazar, Gabriel. *Labradores, peones y proletarios (siglo XIX)*. Santiago, Ediciones Sur, 1989.

- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires, Literatura Edicial, 2001
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago, Editorial Universitaria, 1997.
- Vicuña Mackenna, Benjamín. El bandolerismo antiguo y el bandolerismo moderno en Chile, *El Ferrocarril*, 21/09/1878.
- Zárate María Eugenia. (ed.). *Disciplina y desacato: construcción de identidad en Chile. Siglos XIX y XX*. SUR/CEDEM, Santiago: SUR/CEDEM, 2006.