

# **La literatura popular en Iberoamérica: de la tradición a la globalización**

## **Popular Literature in Iberoamerica: from tradition to globalization**

Gloria B. Chicote

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

**RESUMEN:** El presente artículo plantea un panorama de las distintas perspectivas teóricas que permiten definir la literatura popular en Iberoamérica en su sentido más amplio e inclusivo, en un recorrido desde los arcanos de la tradición hasta el complejo presente globalizado. En segundo lugar, se efectúa un análisis de la poesía popular impresa como caso ejemplificador que posibilita establecer redes entre diferentes circuitos culturales, con dimensiones espaciales y temporales disímiles.

**Palabras clave:** poesía, popular, imprenta.

**ABSTRACT:** The article displays various theoretical perspectives that could enable a definition of popular literature in Iberoamerica in a widest and most inclusive sense, so that it embraces both long gone traditional manifestations and current globalized, complex phenomena. Besides, it deals with a case analysis of a printed popular poetry that disentangles an intricated net of different cultural, spatial and temporal elements.

**Keywords:** poetry, popular, press. **1. Deslindes teóricos**

Es ampliamente sabido que en la Europa moderna la mirada hacia “lo popular” surge durante el Romanticismo como parte de una concepción clave que se conecta tanto con la contemplación retrospectiva de la génesis del universo europeo, como con la formación de prácticas culturales que se proyectan hasta nuestros días. Para los teóricos románticos la historia literaria y las clasificaciones de los géneros constituyen la materia prima a través de la cual es posible acceder a la comprensión de la historia, pero también el modo privilegiado de modelar el futuro. Por su inspiración metodológica, la historia literaria llega aún más lejos ya que encarna el espíritu de la historia (*Geistesgeschichte*), vinculado con el emergente nacionalismo alemán que formula su objeto de estudio como la búsqueda del “espíritu nacional”. En este sentido, los ideólogos románticos se consideraron a sí mismos como el

eslabón final de un proceso de autonomización y legitimación de los productos literarios que se había iniciado en la Edad Media y, en tanto poseedores del lenguaje, asumieron la responsabilidad ante aquellos con quienes lo compartían: los miembros de la nación. Este modelo fue concebido como un engranaje en el que cada manifestación literaria tenía una función y la literatura popular no escapó de esa maquinaria, ya que el concepto en sí mismo se adscribía a la construcción romántica de la historia literaria en el núcleo de la distinción entre *Naturpoesie* y *Kunstpoesie*.

A partir de entonces se intentó definir una serie literaria, denominada popular, caracterizada como oral, anónima y natural o primitiva, que se oponía a la literatura culta, escrita, de autor, sobre la cual se había cimentado la cultura occidental desde la perspectiva de la Ilustración. Pero la precisión de la esencia (así como de la existencia) de lo popular no fue tarea menor en el debate planteado por las distintas corrientes teóricas que se sucedieron a partir del Romanticismo.

En el transcurso del siglo XX hemos asistido a la explosión multidireccional de los estudios dedicados a la cultura popular/tradicional. En primer lugar, la antropología (Boas, 1911; Malinowski, 1973) y el folklore (Propp, 1972; Dundes, 1964) aportaron esquemas válidos para llevar a cabo los procesos de identificación, recolección y posterior interpretación de las manifestaciones tradicionales; más tarde, diferentes corrientes lingüísticas, desde el estructuralismo (Jakobson, 1976) hasta la semiótica (Lotman, 1979), permitieron la consideración de los "artefectos" populares/tradicionales a partir de enfoques múltiples aplicables a distintas áreas de las ciencias sociales. Esta "otra" literatura devino un campo propicio, convertido prontamente en material de laboratorio de variadas perspectivas. La esencia lingüística de las documentaciones, sumada a su rica significación social, convirtió a los textos literarios en unidades fácilmente decodificables en sus diferentes niveles de articulación, que funcionaron como modelos posibles de analizar y pasibles de transportar a otras disciplinas.

Un aspecto clave en el estudio de la literatura oral en su dimensión diacrónica, o sea en el abordaje de los géneros orales de la Edad Media o de la Modernidad temprana, como pueden ser la épica o el romancero, constituye el hecho contradictorio de que solo podemos acceder a las manifestaciones orales a través de textos escritos. Los estudios medievales han

mostrado que no solo la oralidad primitiva nos es inaccesible para siempre, sino también que en las formas de escritura medievales hasta el siglo XIII, oralidad y escritura se interpenetraron e influenciaron una a otra en caminos activos y vitales, a veces cooperando y otras conflictivamente.

Cabe referirnos a la figura del Jano bifronte para detenernos un momento en la oralidad diacrónica. Por una parte, el estatus inevitablemente textual de la oralidad medieval parece indicar la pertinencia de una aproximación textualista. Por otra parte, tal como señaló Paul Zumthor (1989), todos los textos vernáculos medievales y algunos latinos hasta el siglo XIII son meras marcas de una existencia que era normalmente vocalizada. A partir de esta afirmación ingresan a la discusión factores hasta ese momento ignorados: la atención prestada a la corporalidad de los textos medievales, su modo de existencia como objetos de percepción sensorial, a los que colaboran la gestualidad, la voz, la música y la presencia de la audiencia. A partir de esta apreciación cobran importancia los abordajes que privilegian el recuerdo de la *performance*, la única, la peculiar, la propia, opuesta al texto, con sus virtualidades, autorización, intención y recepción individualizadas. En una línea teórica convergente, no quiero dejar de mencionar los aportes que hizo al tema el homenajeado de este congreso, John Miles Foley (1991), quien sostiene que la composición oral posee reglas tradicionales que estructuran no fraseologías fosilizadas sino un lenguaje fluido con el que los poetas componen los textos y la audiencia los entiende, que a su vez remiten a un sentido extratextual muy diferente al generado por textos no tradicionales. Dicha riqueza de sentido se desprende del simple hecho de que cada *performance* tiene vida propia e irrepetible. A partir de estas afirmaciones Foley (1995) lleva a cabo una revisión de la teoría formulística de la oralidad a la luz de la etnografía del habla, tomando como base los desarrollos de Briggs y Bauman (1996), que trasladaron la identificación de los componentes del coloquio a la literatura oral. Lo que Foley (1995) denomina *performance frame* constituye entonces el único lugar posible desde el cual una forma de comunicación puede existir.

Los ríos de tinta que la crítica derramó sobre el significado de estos versos nos conducen al nombre de Ramón Menéndez Pidal. En el contexto de los estudios hispánicos fue Menéndez Pidal quien se ocupó tempranamente y con exhaustividad de estos problemas, con referencia puntual a la poesía narrativa y lírica. En el desarrollo de sus teorías sobre los

orígenes de la épica medieval y el romancero, el designado “padre de la filología hispánica” diferenció dos grados diversos en la divulgación de un canto que denominó popular y tradicional respectivamente. En el marco de la teoría pidaliana “popular” se refiere al canto o composición poética de un autor contemporáneo, conocido o anónimo que es recibido por el público como moda reciente y que se propaga con bastante fidelidad, a través de pocas variantes, con conciencia de la autoría. El rótulo “tradicional” designa, en cambio, al canto considerado patrimonio colectivo, cuyo mérito es la antigüedad, canto de los padres y los abuelos, perteneciente a la comunidad que lo repite recreándolo con variantes, sin recordar el nombre del autor primigenio. Con esta distinción Menéndez Pidal intenta precisar el concepto ecléctico de lo popular que había transmitido el Romanticismo, tomando partido por lo tradicional, como la genuina manifestación del pueblo:

Estos dos grados tan diversos se confunden bajo el único nombre de canción popular, término sumamente equívoco, causa de continuas confusiones y yerros, que equiparando lo popular simplemente vulgarizado, o hasta lo callejero del momento, se presta a muy falsas deducciones (Menéndez Pidal, 1953: I, 44).

La denominación “poesía popular” es considerada por Menéndez Pidal como una supervivencia romántica, ya que, según sus postulados, toda poesía de autor, aunque popular, es poesía de arte en la medida en que es poesía individual que se opone a la poesía colectiva, tradicional. Por su parte, la poesía tradicional también habría sido en sus comienzos, poesía popular. El elemento diferenciador sería la antigüedad, el tiempo de vigencia en la transmisión oral y los sistemas de apropiación que determinaron que se olvidara el autor primigenio.

Hoy podemos discutir estas definiciones a la luz de teorizaciones más imbricadas, pero en este punto me parece fundamental destacar que, también esta primera distinción popular/tradicional, está cimentada en el estudio de las tradiciones orales focalizada en comunidades estables de base rural en las que estas se cultivaban, según el mandato romántico de reivindicación de la naturaleza frente a la cultura, que se ubicaba en el origen del folklore como disciplina científica. Este enfoque debió variar y adecuarse a los diferentes desplazamientos geopolíticos de los espacios de producción de cultura popular, en ámbitos

americanos y españoles, los cuales, desde los albores de la conquista, pero muy especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX y todo el siglo XX, se modifican de la mano de los procesos de urbanización e industrialización que afectaron más temprano o más tardíamente a los estados modernos. Un análisis complejo e integral de la literatura popular debe incluir los desplazamientos geopolíticos y transhistóricos. Para ejemplificar este proceso, cabe citar el caso del pasaje de romancero de España a América, en las etapas de la conquista y de la colonización, pero también su reinención en nuevos géneros como el corrido mexicano o el romance criollo y sus idas y vueltas desde los formatos orales a los escritos.

Por lo tanto, si bien la distinción popular/tradicional fue clave para el estudio de la poesía popular hispánica y para sistematizar el abordaje de su género más representativo, el romancero, más adelante se tornó necesario incorporar al debate las búsquedas de lo popular y la pretensión de hallar su autenticidad que impregnaron las diferentes aproximaciones teóricas al tema a lo largo del siglo XX y continúan en la actualidad ofreciendo miradas en tensión desde disciplinas y posturas ideológicas disímiles.

Distintas posiciones complejizaron la disputa sobre lo popular. Entre otros, cabe señalar los recorridos de historiadores como Peter Burke (1991), Carlo Ginsburg (1989) y Roger Chartier (1994) que retrotraen la interrogación sobre el tema a la génesis de la Europa moderna, en conexión con el concepto de clase social, la masificación de la lectura y los mecanismos de apropiación; el interés de los postulados de la filosofía política, desde Antonio Gramsci (1967) quien plantea la reflexión en términos de dominación, rescribiendo la dicotomía entre alta cultura y baja cultura con las categorías de clase dominante y clases subalternas, hasta los trazos de la polémica entre los representantes de la Escuela de Frankfurt, especialmente la visión condenatoria de Adorno (1989) a la masificación de la cultura y la relativa simpatía con que Benjamin (1989) analiza las modificaciones que se operan en el arte a partir del desarrollo de nuevas tecnologías. Finalmente, en una lista que no pretende ser exhaustiva, se añaden los análisis de antropólogos como C. Geertz (1991), su definición de cultura desde una postura integradora dentro de la cual pueden describirse los fenómenos que la constituyen, Néstor García Canclini (1990), a partir de su análisis detenido del proceso de encuentro de los estados con las masas, promovido por las

tecnologías comunicacionales y la dimensión teatral que está implicada en el proceso; semiólogos como Umberto Eco (1968), en su caracterización de apocalípticos e integrados en cuanto a las posibilidades de recepción de la cultura de masas, o la visión de la cultura popular conectada con la parodia y el carnaval que propone Mijaíl Bajtín (1987).

Cada una de estas perspectivas intenta responder los interrogantes básicos referidos a dónde está el pueblo o cuál es el límite entre cultura letrada y cultura popular en una contienda que continúa en nuestros días y que persigue, al decir de Frederick Jameson, el difícil objetivo de definir los productos culturales que hacen felices a las masas. De acuerdo con lo planteado en la mayoría de estos textos, nos enfrentamos a la necesidad de una aproximación dialógica en el sentido de no dogmática, no academicista, en interacción permanente con su objeto, con las diversas disciplinas y con el contexto. Una aproximación en la que al deber ser, que era el punto de partida de los paradigmas modernos, le suceda un punto de mira que considere la diversidad existente para construir una propuesta superadora.

### **La poesía popular impresa en el ámbito Iberoamericano**

En este abanico de perspectivas teóricas, me voy a detener en la consideración de la literatura popular impresa, más específicamente a la poesía popular impresa que se documenta en Iberoamérica desde el siglo XVI hasta el presente.

El concepto de poesía popular impresa se introduce con rasgos específicos en la tradición teórica enunciada hasta aquí, ya que en su misma formulación incorpora un nuevo factor al proceso de creación y difusión de los productos: la imprenta. Mientras que a partir de los postulados románticos la literatura popular estaba ligada a la difusión oral, la inclusión de formas impresas en este paradigma condujo a la necesidad de nuevas definiciones y precisiones del campo. Por esta razón, la literatura popular impresa siempre tuvo un tilde de hibridez, hasta de bastardía, que en ocasiones la marginó de uno y otro circuito (popular y letrado). En este sentido podemos decir que existió, por parte de los propios defensores de lo popular, una gran reticencia a reconocer la disparidad de vías y posibilidades de creación de este fenómeno y los puntos de intersección entre lo popular y lo culto. Se puede incluso agregar que, a veces, la mitificación de lo popular fue también una forma sutil de

marginación, ya que la distinción entre popular y tradicional nunca había sido tan clara como se pretendía. La literatura popular impresa da cuenta de un proceso complejo al que se incorpora la formación de un nuevo actor social, un público lector masivo y urbano, que constituirá el fluctuante concepto de pueblo que, en tanto receptor cultural, se va imponiendo en la historia de la modernidad a partir de la invención de la imprenta, con diferentes competencias en las capacidades de lectura y de escritura, en un sistema de difusión del saber que nos conduce a la cultura de masas.

La defensa a ultranza de Ramón Menéndez Pidal de las manifestaciones tradicionales ante las populares (1953, II: 246 y 438-9) se evidencian en sus postulados teóricos y en su metodología de encuesta y documentación, ya que sabemos por sus propias afirmaciones que dejó de documentar romances vulgares de difusión impresa pero memorizados oralmente, porque los consideraba producto de la “decadencia del género”. La misma concepción teórica primó en América en la primera mitad del siglo XX cuando, desde las diferentes instituciones educativas desarrolladas en los jóvenes estados nacionales, se propició una construcción de la identidad basada en lo criollo-hispánico, que se localizó en las comunidades rurales y que se erigió como salvaguardia de los “auténticos valores culturales” frente a la peligrosa invasión de costumbres, lenguas, hábitos foráneos que traían el alejamiento de las personas de sus comunidades originarias y su traslado a espacios en los que se imponían las formas de vida preponderantemente urbanas que dictaba la sociedad industrial.

Un producto paradigmático de la cultura popular impresa, el pliego suelto, de origen muy temprano en la cultura hispanohablante y sus continuadores folletos y folletines, permite ejemplificar las coordenadas de esta transformación. En un lúcido análisis, Catalán inserta al pliego suelto en la historia de la cultura impresa en los siguientes términos:

El pliego suelto es el resultado del descubrimiento, por parte de impresores y libreros de que el verdadero negocio de las prensas no estaba (como creyó Gutenberg) en la reproducción de grandes códices para un público internacional minoritario, sino en la difusión dentro de un ámbito lingüístico nacional de un sinfín de textos baratos. Los ciegos vendedores de pliegos sueltos constituyen el último paso en el esfuerzo de ampliar más y más las fronteras del mercado de la letra impresa, pues supone el intento de vendérsela incluso a los no alfabetizados (Catalán, 1997: I, 163).

La historia del pliego suelto castellano comienza, tal como señala Víctor Infantes, con la publicación en Zamora en 1482 del *Regimiento de príncipes* de Gómez Manrique, quizás como casualidad editorial porque la obrilla no daba para más extensión tipográfica, pero en el espacio de muy pocos años, a comienzos del siglo XVI, este modelo editorial empezó a producirse en cantidades hasta constituirse en uno de los *best seller* de la cultura literaria española. Las cifras que consigna Infantes nos proporcionan una imagen aproximada del fenómeno: 15 pliegos para el período incunable, 1600 para el siglo XVI, 2800 referencias para el siglo XVII y 2000 para el siglo XVIII, suman un conjunto de alrededor de 7000 citas que, en una media de mil ejemplares por tirada, resulta unos 7 000 000 de pliegos sueltos en castellano. Estos “impresos de larga circulación” se caracterizan por poseer un modelo de constitución tipográfica concreto, de abrumadora producción y extenso conocimiento lector.

El romancero vulgar (también denominado “romance de ciego”) ha sido el subgénero que más le ha debido a la circulación impresa de pliegos sueltos y, quizás por esa misma razón, el menos estudiado, debido a la subvaloración que Ramón Menéndez Pidal le asignó en los trabajos canónicos sobre el tema. Cuando en su *Romancero Hispánico* (1953, II, 249), Menéndez Pidal recuerda el edicto de Carlos III en 1767 en el que se prohíbe “imprimir romances de ciegos y coplas de ajusticiados, de cuya edición resultan impresiones perjudiciales en el público, además de ser una lectura vana y de ninguna utilidad a la pública instrucción”, extiende su valoración a eruditos dieciochescos como Tomás de Iriarte y Meléndez Valdés, concluyendo que los romances populares pasan a tener una valoración diametralmente opuesta a los antiguos: “son ahora algo nocivo y abominable”.

Esta apreciación negativa acompaña los romances vulgares (y también a los pliegos sueltos) durante los siglos XIX y XX, en principio, cuando la persistencia del aura romántica los diferencia de las genuinas producciones populares (que representaban la *Volkseele*, alma del pueblo), y más tarde, cuando la institución literaria ve en su masividad un rasgo que se opone a los méritos artísticos. Y es también la apreciación pidaliana la que determina que la recolección moderna del romancero hispánico haya tenido como principal objetivo la búsqueda de los romances tradicionales, de génesis medieval y transmisión oral a través de los siglos, y que los romances vulgares solo se hayan incluido secundariamente en las



colecciones españolas, portuguesas y latinoamericanas.

Este conjunto de aseveraciones procedentes del ámbito académico no impidió que las hojas sueltas, pliegos de cordel, folletos, hicieran un largo recorrido temporal a ambos lados del Atlántico hasta muy entrado el siglo XX. Miguel de Unamuno y Pio Baroja nos hacen llegar pintorescos cuadros costumbristas de plazas y mercados decimonónicos en los que dichos poemas eran vendidos por ciegos (quienes desde los primeros tiempos tuvieron el privilegio de su comercialización), acompañados de carteles e ilustraciones que también apelaban a la función narrativa para comunicar estas historias de adulterios, asesinatos, catástrofes meteorológicas o maravillas de la naturaleza; más tarde se pueden citar episodios de la Guerra Civil en los que las tropas franquistas ordenan un fuego purificador que elimine los pliegos sueltos relacionados con la literatura roja portadora de la ideología republicana (Catalán, 1997: I, 325).

Esta relación inversamente proporcional entre la divulgación y el prestigio convierten al romancero vulgar reproducido en los pliegos en algo así como el hermano bastardo del romancero hispánico, aunque un hermano muy vigoroso que ha demostrado su capacidad de supervivencia no solo en España sino también en América.

En estos textos se unen oralidad y escritura, literatura e imprenta, para conformar un producto editorial que apenas sufrió modificaciones a través de los siglos, dando como resultado una creación literaria destinada a fines comerciales, que perduró a partir de la existencia de tres factores constitutivos: 1) una extensa nómina de autores exclusivos de esta modalidad dedicados a crear obras para ser editadas en pliegos; 2) una serie de impresores y editores interesados en la producción de esta literatura; 3) un grupo de lectores cada vez más numerosos que la consumían, cuya tipología aún nos es indefinida.

Llegados al siglo XIX, el ámbito hispánico proporciona un paisaje multiforme. España nos ofrece un escenario particular para este tipo de producción literaria, en un contexto de muy lentos progresos de la alfabetización masiva, con bajos efectos de educación institucional y urbanización, en el que coexisten formas más bien arcaicas y tal vez mayoritarias de la cultura oral, visual y audiovisual, y manifestaciones de una incipiente industria cultural, que emergen como prácticas peculiares de apropiación que hace el pueblo de la literatura. Estas prácticas no son consideradas neutras, sino que al igual que otros bienes

simbólicos fueron objeto de tensiones y luchas sociales para su clasificación, jerarquización, consagración o descalificación. Jean François Botrel define el campo de la literatura popular impresa en España, destacando las modalidades instrumentales de esa apropiación, la utilización de prácticas propias la oralidad, tales como la memorización y la vocalización socializada de los textos escritos ante una audiencia con alto porcentaje de analfabetismo y la lectura no tipográfica. En cuanto a las dimensiones sociales de la apropiación debe ser señalado que se imponen modos de difusión alternativos (quioscos, casetas, ciegos vendedores, también la feria, el teatro y el café se convierten en espacios de comercialización), en una operación en la que se produce el olvido del autor y de la propiedad intelectual. En cuanto a los temas y géneros discursivos que se difunden se evidencia una ampliación en el concepto de literatura en el que interactúan géneros literarios con otros de origen estrictamente comunicacional: se incluyen pronósticos de los calendarios, noticias de actualidad (un folleto se titula “Guerra de Cuba, visión del soldado raso”), junto con obras destinadas a ejercer influencia en el debate de las reivindicaciones sociales que se dirimían en la época (por ejemplo el cuento “El reloj de las ocho horas”, destinado al público obrero que luchaba por los límites de su jornada laboral). Esta literatura se caracteriza por tener un anclaje en otra realidad diferente de la realidad textual, actuar como modelos de situaciones vitales y propiciar no solo una lectura condicionada estéticamente sino también éticamente. En el caso de España, el producto es un conglomerado de textos dirigidos a diferentes segmentos de los nuevos receptores que conducen al planteo de cómo debe entenderse esta literatura, a quiénes y cómo interpela y si se la puede considerar como una unidad.

Los distintos países de América, a su vez, ofrecen especificidades que interesa destacar. De este lado del océano, si bien la llegada de cancionerillos, pliegos sueltos y romanceros está documentada desde el siglo XVI, hacia fines del siglo XIX, las nuevas naciones americanas ofrecen índices atractivos en el fenómeno de la literatura popular, resignificando el poder de difusión que tenía en España y adoptando las especificidades de una subliteratura, infraliteratura o paraliteratura, tal como se la denominó en diferentes ocasiones, producida y mercantilizada desde los centros urbanos para su adquisición por las clases populares (Botrel, 2006). En un juego de tensiones, la literatura popular impresa se construye en América al igual que otros productos de consumo masivo, como el resultado de

una estética impuesta por los responsables de la difusión cultural, a la que a su vez ingresan las preferencias (reales o supuestas) del público receptor, mientras que paralelamente en los distintos países Iberoamericanos es posible delinear itinerarios diferenciados de la poesía popular impresa con improntas nacionales y regionales.

En Brasil adquiere la forma de la denominada literatura de cordel, la cual por sus múltiples temas y su expresiva forma de composición poética se viene proyectando como una de las más significativas producciones literarias populares de los siglos XX y XXI. Riquísima literatura con más de 14000 títulos y con total vigencia editorial ofrece una variedad temática que va desde su conexión con los problemas de la actualidad hasta la conservación y transmisión de narrativas inspiradas en la Edad Media europea y en el imaginario tradicional (Fechini Borges, 1996), en manifestaciones en las que conviven las capas antiguas mencionadas, superpuestas con productos de la cultura de masas postmoderna y la profesionalización de los poetas populares.

En México se desarrolla el corrido, definido por Vicente Mendoza como:

[...] género de muchos alcances y larga trayectoria, que con el tiempo será uno de los más firmes soportes de la literatura genuinamente mexicana, conservado por medio de hojas sueltas impresas en casas editoriales de modesta apariencia y transmitido por boca del vulgo, ha alcanzado una dispersión geográfica que ...llega a Estados Unidos, en donde se encuentra vivo como manifestación cultural de origen hispánico, pero ha dado lugar a la creación y derivación de nuevos tipos que muestran ya lineamientos locales (Mendoza, 1939: 37).

El corrido transmitido en cancioneros populares, hojas sueltas impresas, papeles multicolores de bajo precio, desde fines del siglo XIX, constituyó una materia de intenso consumo para las multitudes iletradas que recurrían a ellos como fuente informativa de las rebeliones del último cuarto siglo XIX, las distintas fases de la Revolución, y, a partir de 1930, como intérprete de cambios sociales y políticos, en el presente derivado en el fenómeno mediático del narcocorrido.

Últimamente se están estudiando en México otros archivos documentales que dan cuenta de la existencia de una literatura popular impresa que excede los contenidos del corrido. Mariana Masera ha dado en esta misma publicación algunos avances de la

investigación que está llevando a cabo el equipo de Morelia del catálogo de la Imprenta Vanegas Arroyo.

En el Cono Sur, la presencia de la poesía popular impresa como una subliteratura de amplio alcance también fue ampliamente documentada. En Chile, el filólogo alemán Rodolfo Lenz estudió estos textos con una motivación lingüística y se convirtió en coleccionista de hojas sueltas que actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional de Santiago, institución que recientemente publicó una serie de reproducciones facsimilares titulada *Lira popular siglo XIX* en tarjetas de cartulina que reproducen dichas hojas con sus respectivas ilustraciones con títulos como “Gran incendio en Guayaquil, más de 80 millones de pérdidas y cinco monjas quemadas” o “La colona muerta de treinta puñaladas” y una serie de publicaciones en formato original que ponen al alcance del estudioso los textos de principio del siglo XX. Según la detenida descripción del fenómeno que realiza Lenz, las hojas sueltas incluían varios poemas diferentes que alternaban temas de actualidad sensacionalista con versos de amor, ejercicios poéticos de contrapunto y demás géneros de la poesía elevada; en el espacio sobrante a veces se agregaba alguna cueca o tonada.

Por último, el mercado editorial argentino no estuvo al margen de este proceso de difusión cultural, sino que, por el contrario, fue uno de los más activos en coincidencia con las rápidas transformaciones europeizantes que se produjeron entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX.

La colección denominada *Biblioteca criolla*, reunida por Robert Lehmann-Nitsche, documenta exhaustivamente esta nueva modalidad de difusión impresa, constituida por impresos de pequeño formato, folletos que recogen géneros, registros y temas de diversa procedencia. Por una parte, se incluyen textos que representan la vertiente literaria del criollismo y por otra, se difunden contenidos vigentes en Europa, que dan cuenta de prácticas culturales, de conflictos clasistas, y que, impregnados de la cotidianeidad de su contexto de producción, buscan un lugar en el sistema desde el cual elevar su voz. Este corpus constituye en la actualidad un valiosísimo archivo documental tanto para caracterizar prácticas poéticas y musicales, como para estudiar la relación entre formas escriturales no institucionales y establecer sus conexiones con la literatura canónica, sobre la cual ejercen influencia y son a la vez sus cristalizaciones.

Este proceso se desarrolla contemporáneamente al éxito rotundo del libro como herramienta difusora de la cultura. Si bien el libro en tanto objeto continuó siendo la unidad vertebradora de la cultura letrada, la prensa periódica constituyó la principal fuente de material informativo del nuevo público lector que además se convirtió en receptor de un sistema literario con características modificadas: el libro en este circuito se transforma en un objeto impreso de factura descuidada, la novela es folletín, el poema lírico, cancionero de circunstancias, y el drama, representación circense. Decenas de títulos de este tipo y un impresionante número de ejemplares difícil de determinar, buscaron (e impusieron) nuevas modalidades de difusión, ya que los folletos excedieron el ámbito tradicional de las librerías para circular entre vendedores ambulantes, en quioscos, tabaquerías, salas de lustrar y lugares de esparcimiento a los que acude el lector masivo. Para este nuevo público el acceso a la escritura se concibió como la única vía posible de insertarse en el sistema con el propósito de mimetizarlo y, más aún, con la intención de subvertirlo.

En todo el ámbito Iberoamericano las nuevas prácticas de consumo de literatura popular impresa, más allá de sus especificidades locales, conectaron el mundo rural con el urbano y jugaron un rol fundamental en la inserción de los migrantes extranjeros y nacionales. Los pliegos sueltos y los folletos fijaron una galería de tipos que salieron del papel para incorporarse a la fluencia de la vida cotidiana e impregnaron los gestos y actitudes de la conducta colectiva.

Entre el último cuarto del siglo XIX y el primero del siglo XX la literatura popular impresa que había aparecido muy tempranamente en la España del siglo XVI adquiere un espacio privilegiado como vehículo de expresión de los cambios político-sociales en desarrollo en todo el mundo Iberoamericano. En la medida en que este ámbito literario híbrido se expande de uno y otro lado del Atlántico, da lugar al surgimiento de nuevas prácticas culturales, tales como: la ampliación del ámbito de lectura, la constitución de los centros urbanos en focos de irradiación, la aparición de circuitos de comercialización antes inexistentes, la inclusión de estos nuevos artículos de consumo en la economía del mercado, y, muy especialmente la emergencia de nuevos públicos recientemente alfabetizados o analfabetos y nuevos autores que se profesionalizan con un éxito constatable sin pertenecer a los circuitos de la alta cultura: éxito que, por otra parte, preocupa especialmente a las élites

intelectuales. Desde esta perspectiva, el estudio de las manifestaciones de literatura popular impresa permite entender los vasos comunicantes entre oralidad y escritura, a la vez que nos conduce ineludiblemente a su inclusión en la naciente cultura de masas, en tanto prefiguraciones de los medios de comunicación de tecnología audiovisual que se impondrán definitivamente a partir de la segunda mitad del siglo XX.

### Fuentes de consulta

- ADORNO, Theodor W., 1989. *Teoría estética*. Buenos Aires: Hyspámerica.
- BAJTÍN, Mijaíl, 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BENJAMIN, Walter, 1989. "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica". En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- BOAS, Franz, 1911. *Handbook of American Indian Languages*. Bulletin 40, Washington: Bureau of American Ethnology.
- BOTREL, Jean-François, 1999. "Pueblo y literatura. España siglo XIX" En: Sevilla, Florencio y Carlos Alvar (eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Castalia, tomo II: 49-66.
- \_\_\_\_\_, 2006. "Entre material e inmaterial: el patrimonio de cordel". En: *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*. Urueña: Fundación Joaquín Díaz: 123-131.
- BRIGGS, Charles y Richard BAUMAN, 1996. "Género, intertextualidad y poder social", *Revista de Investigaciones Folklóricas*, n. 11: 78-108.
- BURKE, Peter, 1991. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- CARO BAROJA, Julio, 1991. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo.
- CATALÁN, Diego, 1997-8. *Arte poética del romancero oral*. Madrid: Siglo XXI-Fundación Menéndez Pidal.
- CHARTIER, Roger, 1994. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Barcelona: Alianza.
- CHICOTE, Gloria, 1999. "La construcción de sentido en el PMC: observaciones sobre una expresión lexicalizada", *Studia Hispanica Medievalia IV*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina: 109-116.
- \_\_\_\_\_, 2007. "Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular". En: Chicote, Gloria y Miguel Dalmaroni (eds.). *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- \_\_\_\_\_, y Miguel A. GARCÍA, 2009. "La cultura de los márgenes devenida en objeto de la ciencia. Robert Lehmann-Nitsche en la Argentina". *Iberoamericana* n. 33: 103-121.
- DUNDES, Alan, 1964. "The Morphology of North American Indian Folktales". *Folklore Fellows Communications*, n. 81: 195-243.
- ECO, Umberto, 1968. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- FECHINE BORGES, Francisca Neuma, 1996. "Literatura de cordel: De los orígenes europeos

- hacia la nacionalización brasileña", *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, VI: 107-114.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1990. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, 1973. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid: Taurus.
- GEERTZ, Clifford, 1991. *La interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Gedisa.
- GINZBURG, Carlo, 1989. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa
- GRAMSCI, Antonio, 1967. *Cultura y literatura*. Madrid: Península.
- JAKOBSON, Roman, 1976. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- JAMESON, Fredric, 1990. *Late Marxism*. New York: Verso.
- LOTMAN, Jurij y Escuela de Tartu, 1979. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- MALINOWSKI Bronislaw, 1973. *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Península.
- MENDOZA, Vicente, 1939. *El romance español y el corrido mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1953. *Romancero hispánico (Hispano, portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*, 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- MILES FOLEY, John, 1991. *Inmanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic* (Bloomington: Indiana University Press).
- , 1995. *The Singer of Tales in Performance* (Bloomington: Indiana University Press).
- NAVARRETE, Micaela y Maximiliano SALINAS, 2012. *Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz* Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM).
- PROPP, Vladimir, 1972. *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte.
- ZUMTHOR, Paul, 1989. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.