



**FACULTAD DE ARTE
MAGISTER EN ARTE MENCIÓN PATRIMONIO**

**EL QUEBRANTAHUESOS COMO PROYECCIÓN DE LA LIRA
POPULAR EN CHILE**

Tesis para optar al Grado de Magister en Arte
Mención Patrimonio.

JACQUELINE ANDREA MENA URTUBIA

Profesor Guía: DR. ALBERTO MADRID LETELIER

Valparaíso, Chile 2021

Dedicatoria

Dedicada a Nicanor Parra Sandoval, quien me enseñó a amar la poesía,
que ahora se encuentra en el cielo, pero que pronto volverá.



Agradecimientos:

A mi Padre quien me enseñó que los sueños se pueden
hacer realidad si uno se lo propone.

A mi hija y a mi madre por apoyarme incondicionalmente
a sacar adelante esta nueva meta.

A mi profesor Alberto Madrid quien me enseñó
que la perseverancia y rigurosidad rinden frutos.

Y a mis amigos por creer en mí, y en mis sueños.

INDICE

Resumen	8
Abstract:	9
Introducción	10
Capítulo I: Formulación del Problema	12
1.1 Problematicación.....	12
1.2 Estado del Arte.....	14
1.3 Pregunta de Investigación	18
1.4 Hipótesis	18
1.5 Objetivos	18
Capítulo II: Marco Teórico.....	19
2.1 Revista Manuscritos	19
2.1.2. Antecedentes.....	19
2.1.3 Contexto histórico	21
2.1.4 Revista Manuscritos.....	25
2.1.5 La teoría del re-writing	28
2.1.6 La reproducción del Quebrantahuesos	29
2.1.7 El uso de collage como herramienta de resistencia	31
2.2 El Quebrantahuesos.....	41
2.2.1 Contexto general	41
2.2.2 El Quebrantahuesos	42
2.2.3 La influencia de la Lira Popular en El Quebrantahuesos.....	46

2.2.4 El diseño en La cueca larga.....	49
2.3 La poesía popular.....	52
2.3.1 La Lira Popular	52
2.3.2 Inmigración del campo a la ciudad.....	55
2.3.3 Cantores populares	56
2.3.4. La Poesía visual en Chile	57
2.4 Contenidos de la Lira Popular	61
2.4.1 Las jerarquías visuales	62
2.4.2 Formatos	62
2.4.3 El corondel o medianil:.....	63
2.4.4 La xilografía	65
2.5 Modos de representación de lo popular.....	67
2.5.1 Matrices culturales	68
2.5.2 La cultura popular no representada	69
2.5.3 Modos híbridos de representación de lo popular.....	73
2.6 De la Lira Popular a los primeros diarios sensacionalistas	76
2.6.1 La producción de los primeros diarios populares de masas	78
2.7 The Clinic	80
2.7.1 La clave en la creación del diario The Clinic	81
2.7.2 Algunos aspectos visuales.....	83
2.8 Relación entre El Quebrantahuesos y La Lira Popular	85
2.8.1 Los modos de circulación	86
2.8.2 Materialidad	87
2.8.3 Contenidos	88

Capitulo III	90
Marco Metodológico	90
3.1 Tipo de Estudio	90
3.2. Tipo de Enfoque	91
3.3. Tipo de Paradigma	92
3.4 Fuentes de Información	92
3.5 Forma de Registro	92
Conclusiones	93
Bibliografía.....	95

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo en primera instancia describir el contexto histórico y artístico en que se desarrolla El Quebrantahuesos.

Si bien muchos han advertido la relación que posiblemente tenga el Quebrantahuesos con el movimiento surrealista respecto del uso del collage. En nuestro caso nos interesa estudiar su relación con la Lira Popular,

Por lo tanto, se quiere establecer la vinculación e influencias que tiene la cultura popular con este objeto de estudio, y de qué manera se convierte a partir de la década de 1970 en un eficaz instrumento de resistencia en plena dictadura, por medio del análisis de la revista Manuscritos (1975).

Palabras claves:

El Quebrantahuesos, poesía visual, poesía popular, artes visuales, revista Manuscritos

Abstract:

This research aims in the first instance to describe the historical and artistic context in which the Quebrantahuesos develops.

Although many have warned of the relationship that the Quebrantahuesos may have with the surrealist movement regarding the use of collage. In our case we are interested in studying its relationship with the Lira Popular.

Therefore, we want to establish the link and influences that popular culture has with this object of study, and how it becomes an effective instrument of resistance in the midst of the dictatorship in the 1970s, through the analysis of Manuscritos Magazine (1975).

Keywords:

The Quebrantahuesos, visual poetry, popular poetry, visual arts, Manuscritos magazine

Introducción

El presente estudio tiene como objetivo principal dilucidar el posible vínculo que existe entre La Lira Popular y El Quebrantahuesos, y se formaliza por medio de un documento escrito en 3 capítulos:

El primero capítulo plantea el problema desde sus diversas implicancias, desde la perspectiva de la pregunta de investigación, se plantea la posible vinculación que pueda haber entre El Quebrantahuesos y la Lira Popular

El segundo capítulo recoge el tema investigado y sus referentes teóricos abordados desde las diferentes aristas que propone el objeto de estudio.

A partir de la hipótesis planteada en esta investigación, se comienza a indagar desde la experiencia que tuvo Nicanor Parra con la cultura popular en Chile sobre las raíces, el contexto histórico y social en el que surge La Lira Popular y de qué forma podría influir en El Quebrantahuesos.

Por ser una investigación del tipo documental se pretende indagar y comprender a través del análisis de publicaciones tales como la revista Manuscritos el aporte que significó en la década de los años 70 la recuperación de este objeto en el contexto de la dictadura en donde los modos de producción que existían hasta 1973 tuvieron un cambio de códigos determinado por la censura que abarcó tanto a los modos de creación, producción y circulación en lo relativo a la comunicación y sus variantes de expresión pública, lo que dio pie al denominado apagón cultural, en donde todas las herramientas y formas de expresión eran válidos, sobre todo desde la precariedad de insumos, soportes y medios, por lo que se acomodaba muy bien la reconocida técnica del collage,

utilizada en el dadaísmo, cubismo y surrealismo de manera profusa, los que bajo la misma necesidad crean a partir de ella desde los años 30 a los años 50. Lo anterior a determinado que muchos de los estudios originados a partir del Quebrantahuesos, sindiquen las similitudes de éstos con las prácticas surrealistas, lo que se avizora en reiterados aspectos formales, convirtiéndolo en un importante objeto de resistencia que dará como resultado la consolidación de diversos grupos artísticos tales como lo fue escena de avanzada.

Por otro lado, es a través de las teorías planteadas por el sociólogo Guillermo Sunkel quien hace una clasificación de los modos de representación de lo popular y las características que tiene cada una de ellas, lo que podría evidenciar si efectivamente El Quebrantahuesos es un objeto que proviene de la cultura popular y de qué manera el cruce de los contenidos, materialidad y modos de circulación entre este objeto y La Lira Popular serán esenciales para sostener la hipótesis planteada que da pie a esta investigación.

El tercer Capítulo sienta las bases metodológicas que condujeron esta investigación y el modo en que se dispusieron los elementos para obtener las conclusiones.

Capítulo I: Formulación del Problema

1.1 Problematicación

Si bien El Quebrantahuesos fue un trabajo desarrollado en conjunto por Nicanor Parra, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky y Jorge Berti, se le suele vincular solamente al Antipoeta por el hecho de que el los haya conservado guardándolos por varios años, como señala Alejandro Jodorowsky: "(...) teníamos 20 años, que nos íbamos a dar cuenta que durarían tanto. A nosotros con Lihn qué nos importaba, era una gran diversión". "Parra veía algo más en los quebrantahuesos, los guardó".¹ Esta faceta poética de Parra es la más conocida, lo cual le significó que el año 2011, a los 97 años, fuese galardonado en Madrid, España, con el Premio Miguel de Cervantes, considerado el más importante premio del habla hispana.

Con esta primera intervención pública realizada en Chile, se marcará un precedente, ya que posteriormente cumplirán un papel fundamental en la rearticulación de las artes visuales en Chile, al incorporar la crítica de la cultura popular y los medios de comunicación masivos al medio poético en pleno desarrollo del modelo neoliberal.

Teniendo como antecedente al Quebrantahuesos, Parra desarrolla en 1972 una serie de tarjetas postales denominadas Artefactos, en colaboración con el Diseñador Juan Guillermo Tejeda, quien incorpora a las piezas de poesía visual códigos lingüísticos y visuales con recursos tales como dibujos, fotografías, caligrafías, una nueva articulación entre Arte-Poesía-Diseño.

¹ Careaga, Roberto (24 oct 2011). Cultura & Entretenimiento: Abren Biblioteca Nicanor Parra con Legendarios Quebrantahuesos. (s/p). *La Tercera*. Recuperado de: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl>

Sin embargo, en gran medida la falta de puesta en valor de estos trabajos visuales se ha debido a la dicotomía política de Parra, lo que le significó desde principios de la década de 1970 la prohibición de la mayoría de sus trabajos, en el caso de los Artefactos que fueron presentados por primera vez en 1972 en plena coyuntura de una gran polarización política entre la Unidad Popular de Salvador Allende y el golpe de estado de Augusto Pinochet, produjo la desaparición de muchas de las copias que se imprimieron.

Es recién en el año 2001, que se lleva a cabo la primera exposición llamada Artefactos Visuales, realizada en la fundación Telefónica de Santiago de Chile, en donde la arista visual desarrollada por Nicanor Parra pudo ser descubierta por primera vez por generaciones jóvenes, especialmente estudiantes que reactivaron la mirada sobre el anti poeta, en esta primera exposición se exhibieron las Bandejas de la Reina, los Artefactos, las Tablillas de Isla Negra y por primera vez El Quebrantahuesos. Sin embargo, la arista vinculante entre El Quebrantahuesos y La Lira Popular no ha sido estudiada con anterioridad, sitiendo a todos estos trabajos como surrealista, lo que ha dejado prácticamente invisibilizada a la cultura popular, lo que lo convierte en una problemática de gran relevancia en lo que refiere a patrimonio gráfico visual de Chile.

Cabe destacar que después de 70 años de la creación del Quebrantahuesos, recién el 5 de enero de 2022, el Pleno del Consejo de Monumentos Nacionales (CMN) acordó aprobar la declaración como monumento nacional, en categoría de Monumento Histórico, dos de las casas del Antipoeta con sus respectivos bienes muebles y además unos 7000 objetos de variada índole inventariada.

1.2 Estado del Arte

El 23 de abril de 1952 el diario Las Últimas Noticias señalaba en su portada su Broma periodística hace reír a Santiago. Este sería el primer antecedente de la existencia del Quebrantahuesos, collage desarrollado por un grupo de poetas jóvenes “(...) totalmente en chunga de la realidad nacional”² y de los medios de comunicación de masas, él cual se expone en dos concurridas calles de Santiago centro, como una anécdota graciosa, que sin embargo marcará un precedente al incorporar la crítica de la cultura popular y los medios masivos al medio poético, una serie de collages confeccionados de elementos residuales tales como los recortes de periódicos, que intervienen, por primera vez el espacio público en Chile.

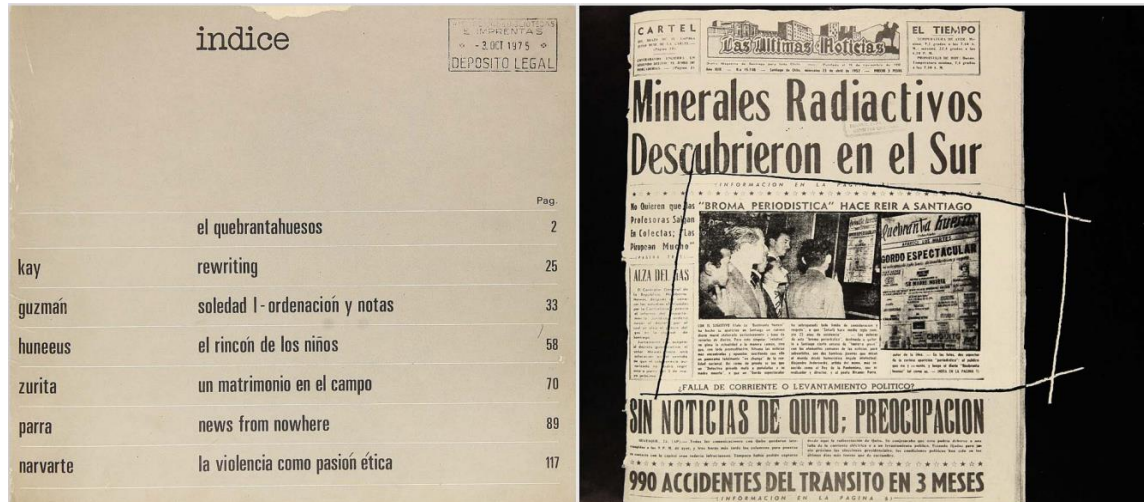


Imagen N°1. Revista Manuscritos, p.3 y 4 (1975). Recuperada de: <http://www.memoriachilena.cl/revistamanuscritos/>

² Broma periodística hacer reír a Santiago. (23 de abril de 1952). Las Últimas Noticias. Recuperada de: <https://pensaresdifcil.blogspot.com/2010/04/el-quebrantahuesos-de-parra-lihn.html?view=flipcard>

Es precisamente con la portada de este diario que comienza la diagramación de una de las revistas fundamentales para la puesta en valor de los primeros trabajos visuales desarrollados por Nicanor Parra en colaboración con Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky y otros.

Luego de que Ronald Kay y Catalina Parra vuelven de Alemania editan en el año 1975 la revista Manuscritos, aplicando teorías y conceptos que posteriormente serán fundamentales en la rearticulación de la nueva vanguardia chilena.

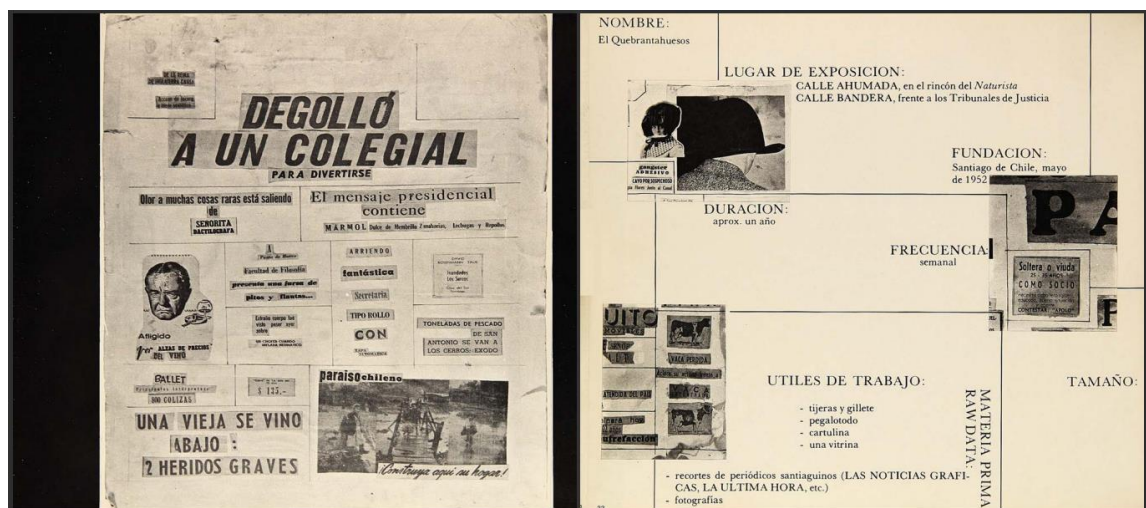


Imagen N°2. Revista Manuscritos, Quebrantahuesos puesto en página y ficha técnica, p.23 y 24. Recuperada de: <http://www.memoriachilena.cl/revistamanuscritos/>

Por otro lado, logran preservar El Quebrantahuesos reproduciéndolo en la primera revista editada en pleno apagón cultural.

Sin embargo, es a partir del año 2001 en donde se marcará un precedente en la visualización de los trabajos visuales de Nicanor Parra, ya que ese año la fundación Telefónica presenta por primera vez una muestra sobre una arista poco conocida del Antipoeta.

"Los Artefactos Visuales y Trabajos Prácticos, fueron elaborados en base a objetos cotidianos y revelan una faceta poco común de Parra. La propuesta consiste en una serie de textos muy breves -artefactos- acompañados de imágenes en las que el eslogan publicitario, símbolo del consumismo, es vapuleado desde sus raíces. "³.

En la exposición bautizada como Artefactos Visuales, se exhibe por primera vez en cincuenta años El Quebrantahuesos, si bien El Quebrantahuesos es un trabajo realizado en colectivo con Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky y Jorge Berti, pertenecen a la colección denominada trabajos prácticos de Nicanor Parra y es por esta razón que se exhiben como parte de su colección. Esta primera exhibición dará inicio a una serie de exposiciones en donde también será incluido El Quebrantahuesos, como lo fue la exposición que se desarrolló en el GAM y la Biblioteca Nicanor Parra de la Universidad Diego Portales, denominada Voy & Vuelvo montada en 2014, en donde además de mostrar nuevamente algunos de sus trabajos prácticos, se celebró el centenario del natalicio del Antipoeta.

Desde la perspectiva escritural son dos las publicaciones en donde se ha analizado al Quebrantahuesos, la primera, Gabinete de lectura: Poesía visual chilena, del Doctor Alberto Madrid Letelier, publicada en el año 2011, en donde se revisa y reconstruye la genealogía de la poesía visual chilena. Se analiza al Quebrantahuesos desde su momento de creación a través de publicaciones tales como Conversaciones con Nicanor Parra de Leónidas Morales, además de poner en evidencia las discrepancias y divergencias que tiene El Quebrantahuesos con respecto al movimiento surrealista La Mandrágora se le

³ Ya está abierta al público la exposición "artefactos visuales" de Nicanor Parra (8 agosto 2001). Cooperativa. Recuperado de: <https://www.cooperativa.cl/noticias/cultura/ya-esta-abierta-al-publico-la-exposicion-artefactos-visuales-de/2001-08-08/172200.html>

revisa desde la perspectiva de un objeto recuperado posteriormente en la revista Manuscritos.



Imagen N°3. El Quebrantahuesos en la exposición Voy & Vuelvo del año 2014.
Recuperada de: <https://culturadigital.udp.cl/index.php/fotografia/el-quebrantahuesos-en-la-exposicion-voy-y-vuelvo/>

La investigación que realiza el Magister en Literatura Dennis Páez, *Poesía Visual en Chile: practicas visuales en la poesía chilena*, publicado en 2019, propone a partir del listado de textos, imágenes y exposiciones, la configuración poético-visual que se ha desarrollado en Chile, en donde distingue las diversas relaciones que existen entre lo visual y lo verbal en la poesía chilena, caracterizando al Quebrantahuesos dentro de lo que el autor denomina como técnicas mixtas, describiendo al collage como la herramienta fundamental en el desarrollo de esta técnica, y contextualizándolo dentro de las vanguardias y neovanguardias.

1.3 Pregunta de Investigación

¿Es posible establecer una vinculación analítica entre El Quebrantahuesos con el correlato de La Lira Popular?

1.4 Hipótesis

El Quebrantahuesos marcó un precedente al introducir el uso del reensamblaje de fragmentos cargados de lo cotidiano y lo humorístico, cumpliendo un importante rol como elemento identitario, evidenciando su cercanía con la cultura popular chilena a través de La Lira Popular

1.5 Objetivos

Objetivo General:

Identificar y analizar los antecedentes de El Quebrantahuesos, estableciendo relaciones con La Lira Popular y su recuperación.

Objetivos específicos:

Describir los antecedentes del Quebrantahuesos en el contexto histórico, social y artístico en el cual se desarrollaron.

Analizar El Quebrantahuesos en el momento de su recuperación a través de la revista Manuscrito.

Vincular los elementos que hacen de la obra El Quebrantahuesos un objeto que se relaciona con La Lira Popular.

Capítulo II: Marco Teórico

2.1 Revista Manuscritos

2.1.2. Antecedentes

En 1864 Stephane Mallarmé, considerado como uno de los precursores de la poesía visual, comienza a desarrollar su trabajo que consistía en que " A través del espacio entre las palabras y los caracteres, del tamaño de la letra y su tipografía, se apropia de la página como un terreno en el cual se instala el poema."⁴ El concepto que utiliza Mallarmé en la diagramación de la página será fundamental en desarrollo del trabajo artístico de las vanguardias europeas y posteriores en trabajos neovanguardistas importados a Chile por Ronald Kay a mediados de los años 1970.

En 1968 Ronald Kay, viaja junto Catalina Parra, (quien en esa misma época se convierte en artista visual) a realizar un postgrado a Constanza, Alemania, durante su estadía en aquel país, por encargo de su profesor guía Hans Robert Jauss, que fuera el principal impulsor de la teoría literaria conocida como Estética de la Recepción, y autor de textos tales como Experiencia estética y hermenéutica literaria (1991), comienza a desarrollar una investigación sobre los modos de recepción de los periódicos sensacionalistas editados en Francia a finales del siglo XIX, la denominada estética de la recepción consiste en que la interpretación de un texto va a estar condicionado por varios factores, sociales, culturales e históricos y que defiende la importancia del papel activo del receptor en la evolución de la historia literaria.

⁴ Páez, Dennis. (2012) Poesía Visual en Chile: Una cartografía de las practicas visuales en la poesía chilena. (p35) Tesis para optar al grado de Magister en Literatura Chilena y latinoamericana. Universidad de Santiago de Chile.

La tesis doctoral desarrollada por Ronald Kay en la Universidad de Constanza es clave en los modos en que será diagramada la revista Manuscritos ya que Kay hace un análisis de los diarios a modo como lo hacía el poeta Stephane Mallarmé, con quien además tendrá su primer acercamiento con la poesía visual.

Uno de los conceptos bases para el desarrollo de la diagramación de la revista manuscritos está basada en la teoría del libro en blanco de Stephane Mallarmé. Algunos coinciden en que Mallarmé es el creador de la poesía visual, por lo menos algunos coinciden en aquello, pero llegó a esa concepción gracias a una problemática que este tenía con el blanco del libro, o más bien de la propia página que contiene un poema (hablando en términos de la prosa ya que en diseño también se debe considerar al soporte de la pieza gráfica (el papel mismo) en cuestión, como parte del diseño.

El problema de Mallarmé "(...) está más bien ligado al hecho de que el blanco de la página no es sólo el soporte material del Poema o la alegoría de su obligación."⁵ Por lo que para Ronald Kay el modo de Stephane Mallarmé consistía en analizar la forma como se trabaja el blanco y el negro de la página de un diario y sus jerarquías tipográficas, lo que da por resultado una diagramación que condiciona los modos de lectura en el soporte, concepto que más adelante será conocido como Visualización. "(...) Se trata de un concepto nuevo, que se instala en la coyuntura gráfica de ese momento. No hay diseño, en el sentido de la tradición editorial, sino que la edición es tomada como un soporte de trabajo plástico, en sí misma."⁶

⁵ Jacques, Ranciere. (2015) Mallarmé. La política de la sirena. (p.59). LOM Ediciones

⁶ Mellado, Justo. (2003) Revista Manuscritos y la Coyuntura Catalogal de 1975. (s/p)
Recuperado de: [Http://www.justopastormellado.cl](http://www.justopastormellado.cl)

Este análisis del espacio en blanco de la página, posteriormente condicionará el trabajo de poetas visuales como el de Guillermo Deisler y Juan Luis Martínez, quien desarrollará su primer libro objeto nombrado La Nueva Novela Chilena escrito en 1971 y publicado por primera vez en 1977.

Cabe señalar que desde la perspectiva gráfica los modos de trabajar el soporte como lo hace Guillermo Deisler será un recurso gráfico muy utilizado posteriormente como ejercicio práctico denominado como Figura y Fondo en primer año de la carrera de diseño gráfico de la Universidad de Viña del Mar en la década de 1990, ejercicio que se realizaba a modo de poder entender el soporte como parte de la diagramación del diseño.

2.1.3 Contexto histórico

A finales del siglo XIX comienza a desarrollarse en Chile una clara resistencia contra de la cultura ilustrada impuesta por la oligarquía, es en este contexto donde comienzan a surgir la prensa obrera.

Uno de los más importantes y destacados impulsores de estos diarios, fue Luis Emilio Recabarren, porteño, tipógrafo de profesión y fundador del partido comunista en Chile, que cumplirá un papel fundamental en la reivindicación de la clase obrera, por medio del proselitismo político y su proyecto denominado ilustración popular, que además de tener por misión erradicar los vicios del pueblo, pretendía “(...) incorporara dos objetivos adicionales: enseñar al trabajador acerca del funcionamiento del régimen capitalista y ofrecerle una alternativa política a su situación”⁷.

⁷ Sunkel, Guillermo. (2016) Razón y pasión en la prensa popular: Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política. Segunda Edición. (p.69). Ediciones y publicaciones El Buen Aire S.A.

Los medios de representación popular nacen a finales del siglo XIX, y en el caso de la prensa obrera existirá hasta la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo. Por otro lado, en el análisis que hace el Sociólogo Guillermo Sunkel sobre los diarios populares de masa de origen melodramático, los localiza en un espacio y tiempo desde el régimen democrático hasta el golpe de estado de 1973.

Dos años antes del inminente golpe de estado, el gobierno de la Unidad Popular comienza a desarrollar uno de sus principales proyectos, crear una editorial estatal que produjese libros a bajos costos y en grandes volúmenes, la editorial Quimantú, siendo su antecedente la antigua editorial Zig-Zag, Quimantú fue comprada y estatizada por Salvador Allende para llevar acabo su proyecto de Libro para todos, y además poder continuar con la producción de libros que el estado-docente venía haciendo desde la década de 1930. "La creación de una editorial estatal era una posibilidad que Allende había considerado desde hace varios años he incluso había realizado una propuesta mientras fue diputado en 1967, la que no fructificó".⁸

La editorial Quimantú vino a cerrar un capítulo en la matriz racional que aparece casi cien años atrás en donde por medio de algunos diarios izquierda se propone la reivindicación de los derechos sociales de la clase obrera, a través de medios de comunicación como la prensa, se pretendía "educar al pueblo en la doctrina del socialismo"⁹.

Con la llegada del gobierno de la Unidad Popular se comienza a vivir una atmósfera altamente polarizada, situación que con el advenimiento del golpe de

⁸ Muñoz, C., Pérez, P., Poblete M. (2019). Quimantú: el Legado Perdido. (p31). Universidad de Chile. Recuperada de: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/168657>

⁹ Sunkel, Guillermo, Op. Cit., p.69

estado afectó en gran medida no sólo a los medios de comunicación existentes hasta ese momento, sino que también a las artes visuales.

El año 1973 marcará un hito fundamental en el área cultural, ya que desde ahí en adelante comenzará una época denominada como apagón cultural en donde poco a poco diferentes instancias culturales que resonaron con fuerza durante la Unidad Popular se fueron disgregando y prácticamente desaparecieron, la revista Manuscritos llegará en un momento en que la escena artística local fue suprimida casi en su totalidad, artistas de la talla de Nemesio Antúnez, José Balmes y Gracia Barros, salieron al exilio.

Cabe destacar que de vuelta a la democracia estos tres importantes artistas tendrán un papel fundamental en la rearticulación de las artes visuales en Valparaíso, ya que en el año 1991 vendrán a consolidar un importante proyecto de nuestra región, iniciativa pionera en Chile y que a raíz del golpe de estado queda inconclusa, El Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, proyecto que comienza a desarrollarse a finales de la década de 1960 por el instituto de Arte de la Universidad católica de Valparaíso, que convoca a una serie de artistas de talla internacional como los ya mencionados para pintar grandes murallas, arquitectura característica de las casas emplazadas en el cerro Bellavista, escogido por ser uno de los cerros más céntricos de Valparaíso, creando de esta forma un circuito establecido de 20 pinturas y que en la actualidad se encuentra en total abandono.

Durante el gobierno de la Unidad Popular se desarrollaron diversas producciones culturales tales como las revistas producidas y subsidiadas por la Unidad Popular como la editorial Quimantú, La editorial Quimantú (1971-1973) se inscribe dentro de las medidas desarrolladas por la Unidad Popular para llevar a cabo su proyecto denominado como Estado-Docente, que comienza a desarrollarse durante el gobierno del Frente Popular y nace del resultado del

proceso de estatización de la editorial Zig-Zag, “El golpe de estado sumió al país en una oscuridad que, entre otras cosas, también arrasó con el campo cultural. Entre exilios, detenciones y desapariciones, la actividad artística fue prácticamente borrada del mapa”¹⁰.



Imagen N°4. Algunas de las diversas revistas editadas por la editorial Quimantú. Recuperado de: <https://www.uc.cl/noticias/plataforma-rescata-catalogo-de-la-editorial-nacional-quimantu/>

¹⁰ Careaga Roberto. “La revista que imaginó la vanguardia”.

Quizás la revista Manuscritos no sea el precedente inmediato de las producciones de Quimantú, sin embargo, se debe tener en cuenta que dentro del contexto político que Manuscritos emerge, los modos de producción que existían hasta 1973 fueron resignificados, Manuscritos viene a reemplazar en cierta forma, todas aquellas expresiones artísticas y culturales extintas por el denominado apagón cultural.

Como señala Ronald Kay “(...)se pretendía erradicar el pasado”¹¹ y la única manera poder darles una habitabilidad a todo aquello que había quedado disperso y olvidado era por medio de la revista Manuscritos, es así como fue Inscribiéndose como una nueva o renovada forma de representación de la matriz racional-iluminista matriz que se caracteriza a todos aquellos modos de representación de lo popular que habían nacido como respuesta a las reivindicaciones por parte del movimiento obrero a principios del siglo XX.

2.1.4 Revista Manuscritos

Luego del golpe de estado, la mayoría de universidades chilenas vivieron un éxodo masivo, sin embargo, El Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile (DEH) constituyó una de las pocas instancias universitarias que siguió funcionando, esto gracias a la independencia política manifestada por algunos de sus miembros entre ellos Enrique Lihn, Nicanor Parra y Ronald Kay, el DEH era:

¹¹ Centro Cultural la Moneda. (2007) Conversaciones con Ronald kay, Capítulo N°1.
Recuperada de: <https://www.youtube.com/>

“Un espacio de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile con su propia leyenda: en medio del cementerio que era el país en esos días, ahí aún seguía encendida una chispa intelectual que se resistía a los vaivenes políticos”¹².

El año 1974, amparado por esta estabilidad, Cristian Hunneus, quien en ese entonces era el director del DEH, solicita a Kay la realización de una revista académica, la que tuvo características jamás antes vistas, convirtiéndose en la primera propuesta escrito-visual editada durante el denominado apagón cultural, y también el primer intento dentro del mismo contexto político por documentar la escena cultural que comenzaba a emerger desde ahí en adelante.

Hunneus encarga a Ronald Kay la realización de una revista que contaría con varios números, de corte literario, que incluiría en cada número una publicación residual y otra inédita, en este primer número “(...) incluye un adelanto de la novela El rincón de los niños, de Hunneus, los primeros poemas de un desconocido Raúl Zurita y, sobre todo, mucho material de Parra inédito, o conocido solo de oídas: la revista recoge El Quebrantahuesos.”¹³

La realización de esta revista no fue vista con buenos ojos por el comité del departamento de estudios humanísticos, ya que más bien se trataba de una hibridación editorial que no obedecía a lo que se conocía entonces como una revista académica literaria, por lo menos para quienes constituían la mesa directiva del DEH, con excepción de Nicanor Parra, quien como ya se ha señalado había incursionado en el área de las artes visuales con El

¹² Careaga Roberto. Op., Cit., (s/p)

¹³ Careaga, Roberto. Op., Cit., (s/p)

Quebrantahuesos y Los Artefactos, y Enrique Lihn quien durante su juventud había estudiado artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, para el resto, la revista Manuscrito estaba constituida por un lenguaje plástico prácticamente desconocido para ellos.

“Si bien, Manuscritos es un soporte que circula, o que esta originalmente destinado a circular de manera infractada e infractora en el ámbito literario-académico, adquiere de inmediato un valor como objeto gráfico “de culto” en aquellos sectores de la escena plástica que poseen la habilidad léxica que les permite leer dicha obra sin organizar a la circulación de dichos términos”¹⁴

Es en ese contexto que Ronald Kay introduce nuevos léxicos, conceptos tales como Ready-Made, Enviroment, Rewriting, Topografización y Fait-drivers, por nombrar algunos, que marcarán un punto de inflexión para las artes visuales en Chile, este primer acto de subversión por parte de Kay le significará la realización de un primer y único número.

¹⁴ Gabinete de Lectura. Artes Visuales Chilenas Contemporáneas 1971 / 2005. (2005) “El diagrama de constructividad editorial en Ronald kay”. (p85). Universidad de Playa Ancha.

2.1.5 La teoría del re-writing

Una de las principales practicas desarrolladas por Ronald Kay en su paso por la universidad de Constanza (Alemania) fue la re-escritura en el marco de la estética de la recepción, según explica Ronald Kay consiste en los modos en que se lee un diario atendiendo a que en la primera página de este existe una matriz, donde posteriormente se re-escribe una noticia de modo más dramática, de esta manera llamar más la atención de sus receptores. La misma noticia que se desarrolla con detalles en las páginas interiores del diario.

"... práctica refaccionar por la que una noticia es re escrita no sólo una, sino múltiples veces, de acuerdo a las necesidades tanto de las agencias como de cada diario.

Las intervenciones ejecutadas sobre la información inicial- interpolaciones, rellenos, cortes, reformulaciones, reagrupaciones, montaje, etc., tal como las distintas manos - no son visibles en la versión final voz común desposeído del yo.

La plurirredacción pule la noticia y le da la aerodinámica convincente, la verosimilitud pública qué por su potencia consensual, transforma la inasistida realidad de los hechos en su pálido reflejo, en mera copia. "¹⁵

En la práctica, la teoría del re-writing se aplica en toda la prensa sensacionalistas, que con su afán de vender exaltan una noticia, lo que puede convertirse en una herramienta muy eficaz para la divulgación de esta misma.

¹⁵ Kay, Ronald. (2001). Circuito Cerrado: Los inéditos de la década de los ´60. Centro Cultural La Moneda. Centro de documentación Artes Visuales. (p.24) Caligrafía Azul Ltda.

2.1.6 La reproducción del Quebrantahuesos

Aunque parezca extraño en la actualidad, la producción de una revista a dos negros hace 46 años atrás era algo prácticamente imposible en nuestro país, sobre todo en el contexto histórico en que Manuscritos fue editada.

Cuando se imprime en offset se debe tener en cuenta que dependiendo de la imagen que se quiere reproducir estas se pueden imprimir tanto en cuatricromía (cmyk) como en colores planos (Pantone), en el caso específico de la revista Manuscritos al decir que la impresión fue a dos negros significa que el papel fue pasado dos veces por la máquina offset, para de esta forma obtener como resultado un negro mucho más intenso e imágenes con mayor contraste.

Kay en un intento por regirse por las normas que tenía la Universidad de Chile, en donde “(...) había una ley de la intervención de la universidad, en donde toda publicación de la universidad se debe imprimir en la universidad”¹⁶, hace algunas pruebas de impresión en esta imprenta, pero el resultado lo deja bastante insatisfecho “(...) imprimieron algo, y eran unos mamarrachos, no se podían efectivamente leer bien”¹⁷, por lo que opta por buscar otras opciones afuera de las dependencias del DEH, sale a buscar alguna imprenta que logre hacer legible al Quebrantahuesos.

Se debe considerar que al poner al Quebrantahuesos en página se produce unas especies de miniaturas por lo que la impresión debe tener muy buena resolución, exacta y prolija para que pueda ser legible, por esta razón es que Kay opta por imprimir Manuscritos en las dependencias de la Imprenta de Pedro

¹⁶ Centro Cultural la Moneda. (2007) Conversaciones con Ronald kay, Capítulo N°1.
Recuperada de: <https://www.youtube.com/>

¹⁷ Ibídem.

Koopenheim Offset-Service, impresora considerada como la más moderna e importante de Chile en la década de los años 70s.

En un comienzo Koopenheim está un tanto escéptico a imprimir este tipo de revistas que poco tenían que ver con la línea editorial que su imprenta desarrollaba, sin embargo, logra tener algún tipo de afinidad con Kay ya que coinciden en algunos temas por lo que terminan siendo amigos, logrando de esta forma imprimir la revista a dos negros, algo nunca antes hecho en Chile, para así producir mayor legibilidad en re-writing y un efecto de mayor contraste en la reproducción del Quebrantahuesos.

“...consiguió que los impresores reprodujeran con una fidelidad sorprendente los restos, deteriorados por las mudanzas y la humedad de las filtraciones, de esos Quebrantahuesos que en algún momento exhumó Nicanor Parra como si hubieran sido los rollos del Mar Muerto.”¹⁸

A esas alturas el Departamento de Estudios Humanísticos ya había sido intervenido por los militares, por lo que este último acto considerado como “de subversión” por parte de Ronald Kay, será el motivo por lo que la revista Manuscritos fuese cancelada definitivamente, ya que consideraron que era un lujo asiático, que no se justificaba, impresa en papel couché y en una de las mejores imprentas de Chile, trajo como consecuencia no solo la cancelación de un posible segundo número de Manuscritos, sino que también dio por resultado la precariedad con la que fue editada y producida la revista Visual editada en

¹⁸ Lastra, Pedro. (2020) Conversaciones con Enrique Lihn. (p.29) Editorial UV de la Universidad de Valparaíso. Segunda edición.

1976 en el mismo DEH en colaboración con la crítica de arte y miembro de escena de avanzada, Nelly Richard.

2.1.7 El uso de collage como herramienta de resistencia

Es clave señalar que lo que a Ronald Kay lo insta a recuperar El Quebrantahuesos, nace del encuentro de niño que éste tuvo con estos collages, en donde Parra junto a Lihn, Jodorowsky y Berti reflexionan y generan diferentes practicas escriturales donde se mezcla lo noticioso con el humor y la parodia. La relación de Kay con la anti poesía va más allá del vínculo familiar que alguna vez existió entre él y Parra, Kay estuvo casado con Catalina Parra, sin embargo, esta cercanía con el Antipoeta propició en algún momento que a Ronald Kay le surgiera el interés por recuperar El Quebrantahuesos, cartulinas que Parra mantuvo guardadas por largo tiempo en una pequeña bodega, ¿razón? no supo cómo catalogarlos, ya que no obedecían a ningún formato trabajado antes por él.

Directamente no existe referencia a una noción de lo popular en la revista Manuscritos, pero sí vemos en el trabajo de Kay una apelación a lo colectivo y un espacio de lo público contra el devenir de lo privado y neoliberal. “Pese a ser en un comienzo leído como un hecho humorístico ante una manifestación propiamente poética, en la actualidad, se le ha asignado un valor estético indudable al Quebrantahuesos, vinculando la propuesta entre las prácticas vanguardistas de último tiempo”¹⁹.

¹⁹ Páez, Dennis. Op. cit., p.107

Sin lugar a dudas textos poéticos tales como El fondo de la Bahía de Valparaíso están lleno de restos de / Una mente Prodigiosa o Voló un tren en Paine / Todo el día, recuperados en Manuscritos adquieren una lectura muy diferente al del año 1952.

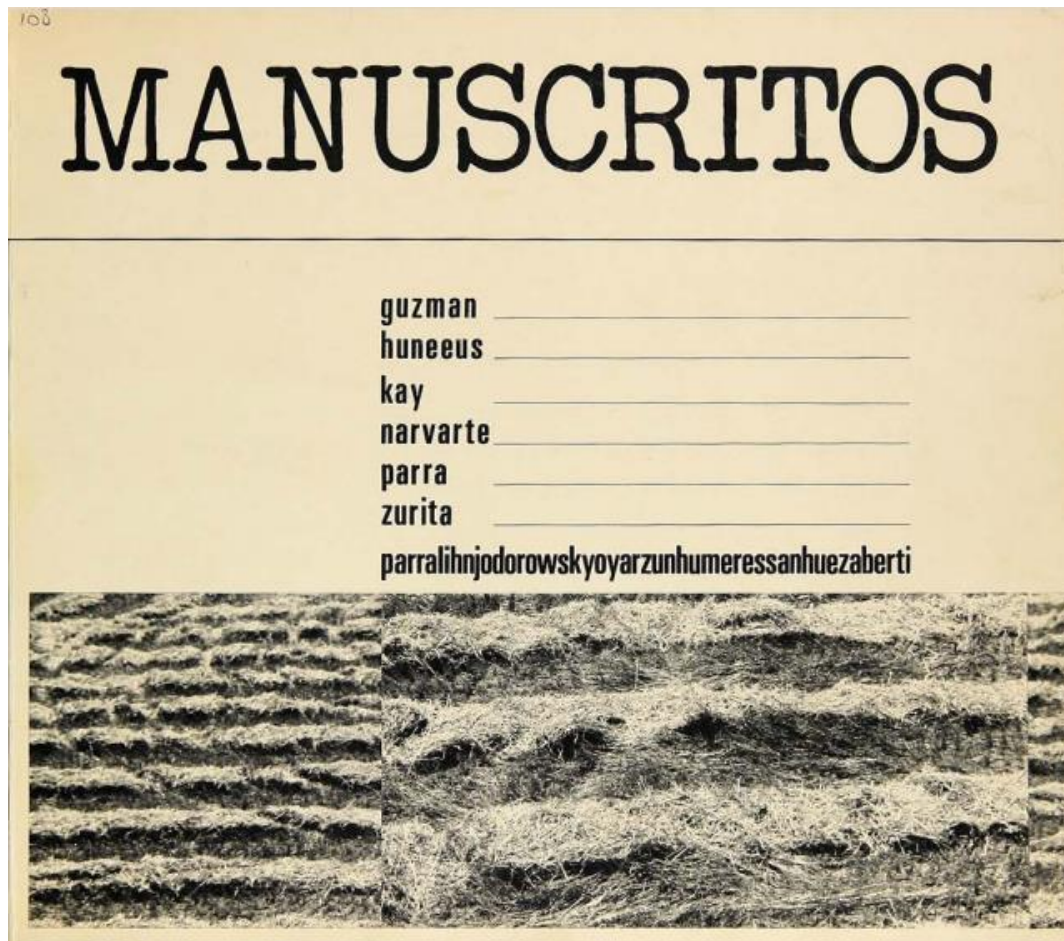


Imagen N°5. Portada revista Manuscritos. Departamento de Estudios humanísticos de la Universidad de Chile. (1975). Recuperada de:
<http://www.memoriachilena.cl/revistamanuscritos/>

La resignificación de El Quebrantahuesos en este contexto político de 1975 obedece a lo que señala el Magister Dennis Páez:

“El collage lejos de una mera forma creativa, registra antecedentes interesantes respecto a su utilización como estrategia comunicativa en época de guerra. Frente al estricto control, la comunicación cifrada que permitía este formato, permitió que los soldados (Grosz uno de ellos) abusaran de los paquetes, postales y cartas para encriptar mensajes de burla, parodia u oposición al régimen de Hitler, zafando la censura impuesta gracias a su ambigüedad y opacidad.”²⁰

Hasta el año 1974 se tenían vagos recuerdos de aquella intervención que se había llevado a cabo 20 años antes en la vitrina del restaurante Naturista, situación que había quedado en la memoria colectiva de los que habían presenciado dicha intervención y Ronald Kay en un afán por recuperar los recuerdos de su propia infancia los pone en página en la revista Manuscritos. Para la mayoría eran "(...) narraciones orales que describían algo parecido a una jugarreta literaria, que había sido dirigida por Parra antes de que Parra fuera el Antipoeta que “bajó a los poetas del olimpo” con Poemas y Antipoemas (1954)".²¹ Sin embargo, la década de los años '50 y '70s presentan ciertas divergencias, el suelo habitable de ambas décadas no eran el mismo. Como señala Ronald Kay sobre la época en que editó la revista Manuscritos, era una época en donde se vivía con poco oxígeno.

²⁰ Páez, Dennis. Op., Cit., p14.

²¹ Careaga Roberto. Op., Cit., (s/p)

“En un momento determinado de nuestra historia, donde habíamos perdido ciertas coordenadas, ciertos puntos cardinales. Se nos había sustraído el suelo de un sentido común, que estábamos acostumbrados colectivamente a compartir. Entonces este objeto que era El Quebrantahuesos que se había olvidado, sirvió para que la ciudad que habíamos perdido interiormente en nuestra siquis, en nuestro inconsciente, con este objeto se inscribiera en la ciudad, en la fotografía de la ciudad, en el mapa y que en este sentido nos hiciera de algún modo habitable de nuevo algo que habíamos perdido, habitable en un sentido.”²²

En 1952 lo que Parra intenta es convertir la calle en un lugar habitable, al instalar al Quebrantahuesos en la vitrina del Naturista, hace que la gente se detenga e interactúe entre sí obligándolos sin querer a efectuar un tipo de intervención en el espacio público similar a la que realizaban los Dadaístas en París, a modo de desacralización del arte burgués, según la descripción señalada por Belén Gache sobre los paseos dada en su libro Ciudad Legible quien señala:

“Los artistas y poetas dadaístas realizan una serie de caminatas urbanas por lugares banales de la ciudad, con la simple idea de desplazarse y descubrir lugares. La ciudad dadaísta ha abandonado todas las aspiraciones tecnológicas utópicas del futurismo (velocidad, automóviles,

²² Centro Cultural la Moneda. (2007) Conversaciones con Ronald kay, Capítulo N°1. Conversaciones con Ronald Kay - Capítulo 1 - YouTube.

flujos de energía, luces, ruidos) visitas a lugares cotidianos constituyen una manera de desacralizar el arte y acercarlo con la vida.”²³.

Así surge el concepto que posteriormente Kay bautizará como Topografización, en donde "(...) por medio de los quebrantahuesos permite irrumpir en el espacio simbólico de la ciudad, para volver a habitarla"²⁴. Al contrario de lo que señala Ignacio Valente en su artículo publicado en 1975, la intención de Kay por recuperar estos collages, no es para recordar aquel acontecimiento humorístico e hilarante que remeció el centro de Santiago de Chile en 1952, sino que más bien dar al lector de Manuscritos, esa misma noción de habitabilidad de la ciudad, en un 1975 ciertamente con libertades restringidas, en donde:

"La puesta en escena de estos collages en conjunto con la escritura de Ronald Kay y la fotografía superpuesta de Catalina Parra, reconstruyen un objeto de arte, no para actualizar su origen hilarante, cuyas coordenadas de recepción difieren sustancialmente de las de 1975, donde la prensa, la ciudad y el espacio público son sistemáticamente vigilados"²⁵

²³ Gaché, Belén. (2012) La ciudad Legible. (p.16) Sociedad Lunar Ediciones.

²⁴ Zamorano, Cesar. (2018) "Revista Manuscritos": Nuevas formas de resistencia durante la Dictadura chilena. (p.284) Revista Catedral Tomada. Vol.6 N°11.

²⁵ Zamorano, Cesar. Op. cit., p280



Imagen N°6. Revista Manuscritos, p.30. Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. (1975). Recuperada de:
<http://www.memoriachilena.cl/revistamanuscritos/>

Ronald Kay al resignificar El Quebrantahuesos, propone una suerte de reivindicación de un espacio público perdido en pleno apagón cultural, poniendo en evidencia el potencial que tiene el collage en situaciones represivas, técnica que tendrá años más tarde un gran potencial comunicacional en el diario The Clinic.

" El mural se ha convertido en todo un hito en la experimentación estética en Chile, considerándose una práctica rupturista que, fuera de los soportes convencionales de la literatura, marca la apertura hacia un espacio intersticial, en la cual, diversas modalidades y formatos de expresión artística acceden al cruce y la combinatoria." ²⁶.

Con esta única publicación, Ronald Kay dará inicio a lo que más tarde será la denominada Escena de Avanzada, grupo heterogéneo de artistas de diversas disciplinas encabezada por la crítica de arte Nelly Richard, que según sus propias palabras: "(...) comenzaron a exceder los límites del cuadro, cruzando las fronteras de los géneros"²⁷, Cabe destacar que la crítica, ensayista y teórica de arte Nelly Richard, cumplirá un papel fundamental en el ámbito artístico nacional a partir de 1975, ya que junto a los artistas Carlos Altamirano y Carlos Leppe forman una agrupación en donde a partir del año 1977 año en que Richard asume como curadora de la galería Cromo, (...) comienza a intervenir activamente en la actividad plástica²⁸, formando diversos grupos artísticos a modo de reivindicación antidictadura, abandonan el arte tradicional como la

²⁶ Páez, Dennis. Op. cit, p.107

²⁷ Artistas Visuales Chilenos. Reseña Escena de Avanzada.

Recuperada de: [Http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-45598.html](http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-45598.html)

²⁸ Memoria chilena. Nelly Richard.

Recuperada de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92611.html>

pintura ilustrada, para experimentar con diversos soportes visuales, incluyendo el propio cuerpo y la intervención en el espacio público, a modo del Quebrantahuesos, pero a mediados de la década de los años 70s, transgrediendo un espacio público ciertamente vigilado, "(...) cuya principal característica radica en una apuesta programática que busca modificar las estrategias discursivas del arte en Chile."²⁹ Surgiendo un nuevo concepto denominado arte-situación, (manifestaciones artísticas realizadas en la vida cotidiana y en lugares públicos). A partir de la producción de Manuscritos en 1975, se produce un cambio en los modos de leer, de escribir y de circular de los todos los medios artísticos y comunicacionales existentes hasta ese momento.

Posteriormente a la cancelación del segundo número de Manuscritos, comenzaran a emerger diferentes dispositivos culturales tales como V.I.S.U.A.L. (1976-1979), Cromo (1977), el C.A.D.A (1979) y Editores Asociados (1980-1982). Entre los artistas que comprendían estos grupos se encuentran, Eugenio Dittborn, Diamela Eltit, Gonzalo Mezza, Ximena Prieto, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita y el mismo Ronald Kay.

²⁹ Memoria Chilena. Escena de Avanzada.

Recuperada de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92591.html>

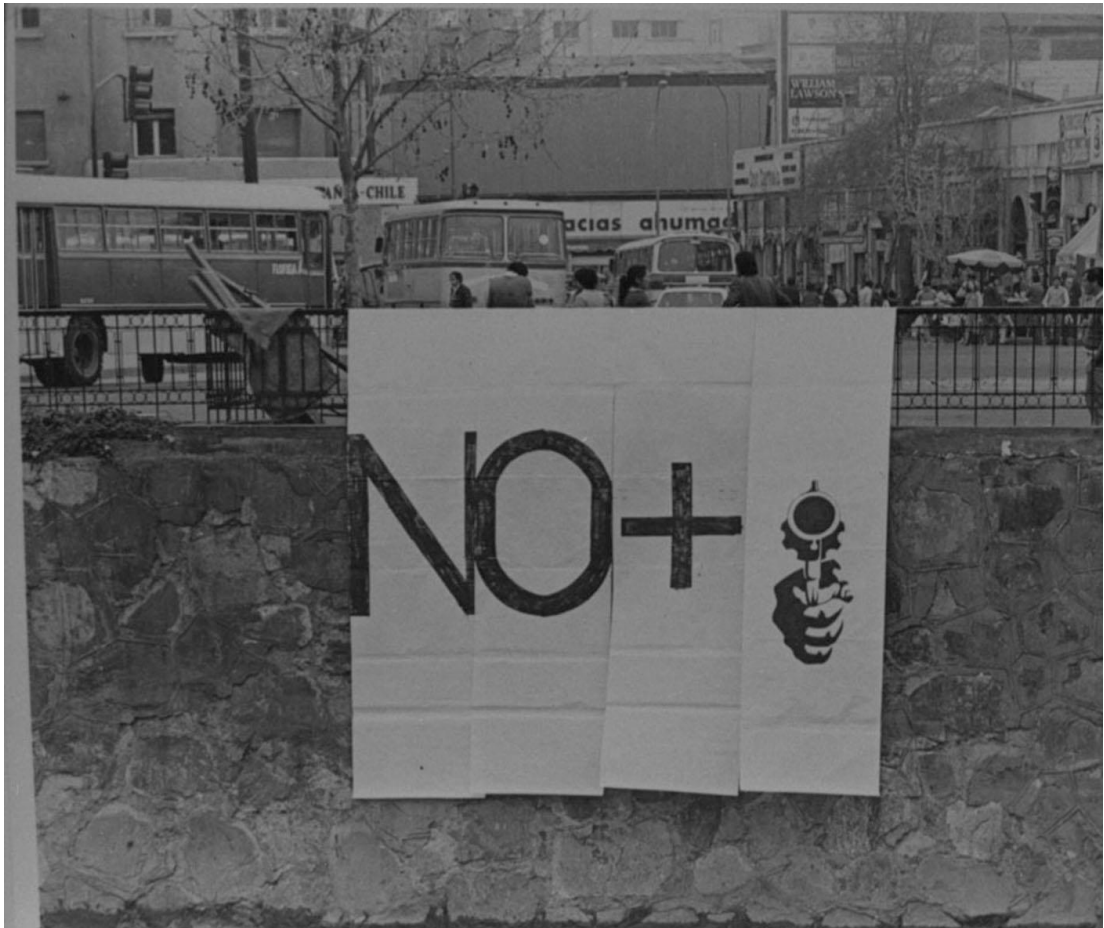


Imagen N°7 Cuarta acción NO +. Intervención pública realizada por el Colectivo C.A.D.A entre los años 1983 y 1984. Recuperada de: <https://proyectoidis.org/colectivo-de-acciones-de-arte/>



Imagen N°8 y N°9. Lotty Rosenfeld. Una milla de cruces sobre el pavimento.1979.
Recuperadas de: <https://www.mssa.cl/noticias/despedimos-a-lotty-rosenfeld/>

2.2 El Quebrantahuesos

2.2.1 Contexto general

La década de 1950 es testigo de profundos cambios sociales y políticos, en Chile el general Carlos Ibáñez del Campo es elegido presidente de la República por votación popular, con un 46,79% de votos, el mismo que años antes se había impuesto por un gobierno de facto, prohibiendo la realización de algunos medios de comunicación.

"(...) (fundamentalmente aquella de carácter obrero) que se desarrolló de manera fecunda a fines del siglo XIX, y especialmente en las dos primeras décadas del siglo XX, sufre transformaciones significativas en la década del treinta (luego de la dictadura de Ibáñez) por una parte, se convertirá en una prensa nacional y de masas: por otra, tomará el carácter de vocera de los sectores populares frente al estado"³⁰.

Por otro lado, a nivel internacional comienzan a emerger diversas instancias artísticas, entre ellas los denominados Happening (palabra inglesa que significa acontecimiento, ocurrencia, suceso) considerados como una manifestación artística multidisciplinaria que combina elementos de diversas áreas como las artes visuales, el teatro y la música, siendo su mayor impronta la que el espectador formar parte de dicha puesta en escena, su mayor apogeo y desarrollo fue principalmente en el contexto Neovanguardista de Estados Unidos y Europa durante la década de 1960, siendo uno de sus mayores

³⁰ Sunkel, Guillermo, Op. Cit., p.61

exponentes el artista estadounidense Allan Kaprow, quien en 1959 "(...) utilizó el nombre por primera vez, al titular la pieza realizada en la galería Reuben de Nueva York como 18 Happenings in 6 Parts."³¹

En Chile, no se tenía conocimiento de alguna manifestación artística que se haya desarrollado en el espacio público, sin embargo, en 1947 un joven Enrique Lihn visita por primera vez la casa en donde vivía Nicanor Parra, en la comuna de Ñuñoa, ambos vivían muy cerca por lo que estas visitas se volvieron reiteradas a la casa del entonces aún poeta. En un comienzo Parra se mostró bastante cauteloso con Lihn, ya que sospechaba que era una especie de espía de La Mandrágora, grupo con el que Nicanor Parra jamás pudo sociabilizar de alguna forma, por decirlo de alguna manera, "(...) y mucho menos después de los versos alusivos que tu recordarás: "surrealismo de segunda mano" o "nosotros repudiamos / La poesía de gafas oscuras"³², el manifiesto publicado en Obra Gruesa de 1969.

2.2.2 El Quebrantahuesos

El género denominado como Antipoesía comienza a desarrollarse el año 1935 cuando Nicanor Parra irrumpe en la escena poética estudiantil publicando su primer Anticuento llamado Gato en el Camino, cuento que en el momento de su publicación no fue muy bien recibido por algunos sectores estudiantiles del Instituto Barros Arana, por ser un cuento considerado como absurdo. En aquella misma época, Nicanor Parra ya manifestaba gran influencia por los sectores dadaístas y surrealistas que se estaban gestando en las aulas del instituto, la corriente denominada Grupo Septiembre, los dadaístas del momento.

³¹ Recuperada de: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/happenings>

³² Lastra, Pedro. Op. Cit. p.28

"yo fui a esa exposición que me llamó mucho la atención. Era no tan solo de poemas, sino también de esculturas, al estilo dadaísta y surrealista. Con eso y con lo que había leído en la Antología de Anguita y en la de Souviron, el mundo literario de empieza a estructurar solo en mi cabeza"³³.

En el grupo Septiembre del Barros Arana, Nicanor Parra verá la inspiración que años más tarde lo llevará a él, junto a Alejandro Jodorowsky y otros a imitar los poemas murales que exponían los estudiantes surrealistas, en lo que se conoce como su primer trabajo de poesía visual.

El Quebrantahuesos, nombre extraído de un libro del escritor Pierre Mac Orlan, en cuya portada un pájaro picoteaba a la marinería en la cubierta de un barco, hace alusión a la idea de quebrar huesos, es decir, no dejar títere con cabeza. "(...) El Quebrantahuesos, que era una especie de diario mural hecho a base de recortes de diarios"³⁴ consistía en prototipo original de índole satírica hechos de elementos cotidianos como recortes de revistas o periódicos que, posteriormente, será el antecedente de los Artefactos, creados el año 1972 por el diseñador Juan Guillermo Tejeda, quien años más tarde tendrá un papel fundamental en la creación del único periódico satírico que aún existe en Chile, el diario The Clinic.

Algunos años antes de la intervención del Quebrantahuesos, el movimiento denominado como La Mandrágora liderado por Braulio Arenas, había comenzado a practicar ejercicios dadaístas denominados como Cadáver Exquisitos. "Inspirado en el juego "Composiciones", la técnica del cadáver

³³ Morales, Leónidas, (2006) Conversaciones con Nicanor Parra. (p.68). Tajamar Ediciones.

³⁴ Morales, Leónidas, op. cit. (p.81).

exquisito nació hacia 1925 en el universo surrealista mientras los integrantes de esta corriente jugaban a crear algo en conjunto."³⁵. Como explica Nicanor Parra la técnica del cadáver exquisito consistían en que:

“Se escribe una frase cualquiera en una hoja de papel, se dobla el papel y se le pasa al vecino, que no puede ver la frase anterior. Escribe éste una segunda frase inmediatamente debajo de la otra, se dobla el papel y se pasa al tercero. Hasta que ha pasado por todos. Finalmente se estira y le lee.”³⁶

Pero a diferencia del Quebrantahuesos, La Mandrágora sólo se limitó a publicar en revistas de la misma índole, este movimiento tuvo una larga data de vida entre 1935 y 1975, siendo también un aporte en la divulgación política al manifestar su apoyo al Frente Popular y sus postulados.

Un aspecto relevante que conviene tener en cuenta, es el lugar donde se ejecuta y presentan estos collages, esto es, el espacio público, y la del Quebrantahuesos es la primera intervención callejera de la que se tiene conocimiento en Chile, "(...) El uso de la escritura prefabricada de difusión masiva no tiene precedentes en Chile, como parte del género poético"³⁷. Estas cartulinas consistían en unos collages que eran fabricados de residuos procedentes de los medios de comunicación escritos en los que se advierte una práctica creativa que busca efectos distintos a los de La Mandrágora,

³⁵ Revista Fahrenheit, "Cadáver exquisito, patrimonio poético del surrealismo". Recuperada de: https://fahrenheitmagazine.com/arte/letras/cadaver_exquisito.

³⁶ Morales, Leónidas, op. cit. (p.82).

³⁷ Truffa, Luciana. (2018). Incorporación de los medios de masas y de la cultura popular en la obra de Nicanor Parra: diálogos entre la 'alta' y la 'baja' cultura a través del lenguaje de la mercancía. (p.80). Revista de teoría del Arte. Recuperada de: [Http://revistateoriadelarte.uchile.cl](http://revistateoriadelarte.uchile.cl)

superando el impacto de lo insólito pretendido por los surrealistas, alcanzando efectos, como señala el mismo Nicanor Parra de grueso calibre. Mediante el collage, el ensamble y el recorte se lograba crear un diario mural satírico, que descontextualizaba las propiedades informativas de un periódico real.



Imagen N°10. El Quebrantahuesos (1952) Recuperada de: <https://blog.ibero-americana.net/2018/02/23/nicanor-parra-antipoeta-y-quebrantahuesos/>

2.2.3 La influencia de la Lira Popular en El Quebrantahuesos

Como se ha señalado, dentro del contexto artístico en donde se desarrolla El Quebrantahuesos se suele comparar con los ejercicios que realizaban los dadaístas, existen ciertas convergencias y pese a que coinciden en algunos aspectos visuales y constructivos, El Quebrantahuesos tienen una clara influencia de la cultura popular.

Nicanor Parra señala que estos collages no eran "(...) un juego estrictamente surrealista, tal vez en su apariencia exterior lo sí, porque los surrealistas juntaban, claro, una mitad de una frase con la mitad de otra, pero ellos buscaban efectos poéticos, insólitos, y nosotros no."³⁸ Los ejercicios satíricos improvisados por Parra eran una práctica cotidiana que se llevaba a cabo en su residencia de La Reina desde la época en que Catalina (su Hija Mayor) era pequeña. "El Quebrantahuesos formaba parte de los trabajos verbales que siempre se hacían en casa de Parra; una praxis poética continua." ³⁹

Incluso antes, Parra recuerda que en el año 1919 durante el tiempo en que su familia residió en Santiago, las paredes de la humilde casa en que habitaban estaban tapizadas por periódicos de la época, con los que Parra aprendió a leer, "Eran especies de quebrantahuesos porque un diario estaba pegado encima del otro y se juntaban una frase con otra" ⁴⁰. Esta decoración un tanto anecdótica también condicionó de alguna forma al trabajo artístico Verbal de Violeta Parra, ya que, si bien la destacada cantautora no practicó ejercicios plásticos como El Quebrantahuesos, los suyos eran más bien verbales.

³⁸ Morales Leónidas. op. cit., p.81

³⁹ Lastra Pedro. op. cit., p.28

⁴⁰ Catálogo exposición "Voy & Vuelvo". (2014) Biblioteca Nicanor Parra UDP. (p.43).

Pues mientras que las vanguardias hacían un esfuerzo por abandonar el carácter mercantil, o como lo describiría Claudio Lobeto “La cultura popular vehiculizada a través de los medios de masas, reproduciendo sus formas de pensar actuar y de moverse”⁴¹ Parra intenta comunicar introduciendo herramientas de la comunicación visual tales como dibujos, fotografías y tipografías, quienes interactúan con conceptos de la física y de la cosmología, como, definiría el propio Nicanor Parra a sus artefactos en el catálogo Voy & Vuelvo “(...)los artefactos son el resultado de la explosión de la Antipoesía...”⁴².

Es así como buscando la arqueología del Quebrantahuesos y el vínculo que posiblemente tengan con la cultura popular, podemos advertir en el libro Conversaciones con Nicanor Parra un episodio en donde señala haber publicado algunas liras populares, trabajo desestimado por un joven Antipoeta a raíz de su inexperiencia con las décimas. Podemos asegurar que existe una temprana vinculación desarrollada por Nicanor Parra con la poesía popular arcaica. En Conversaciones con Ronald Kay, poesía Arcaica es la denominación que Justo Pastor Mellado le otorga a la Poesía popular campesina, aquella aprendida oralmente por los cultores del campo chileno. Como cuenta a Leónidas Morales, en su encuentro en Chillán con un señor a quien no menciona por su nombre:

" Yo había escrito unas poesías patrióticas sobre el hundimiento del Angamos. Le dije: "Oye, mira, tu vendes estas hojas, ¿tú tienes más poesías? "No", me dice. "Porque yo tengo unas poesías". Entonces se las muestro, y las encontró preciosas. Me dijo que se las dejara, que las

⁴¹ Lobeto, Claudio. Cultura popular: Hacia una redefinición. Instituto Internacional del desarrollo. Universidad de Buenos Aires. 2009. Recuperada de:
https://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/cultura_popular.htm

⁴² Parra, Nicanor. Op. cit., p.49

iba hacer imprimir. Y las imprimió. Estoy seguro que en alguna parte tiene que quedar alguna de esas hojas, con mi nombre. Eran poesías influidas por canciones populares de la época, pero también con temas patrióticos, y con bomberos a lo mejor."⁴³

Además de haber producido algunas liras en su juventud, en 1951, al volver de Inglaterra y un año antes de publicar *Poemas y Antipoemas* (1954) , Parra nuevamente se acerca a la poesía popular comenzando a realizar una investigación sobre la mayor controversia poética denominada como el Contrapunto del mulato de Taguada y don Javier de la Rosa, cabe señalar que este contrapunto, es la mayor leyenda de la poesía popular, de la cual existen dos versiones fundamentales: La primera es una reconstrucción en verso a cargo del poeta Nicasio García, publicado como *Lira Popular* en 1886; y la segunda versión es un relato de Antonio Acevedo Hernández, aparecida en 1953, en donde se detallan pormenores de como habría ocurrido este crucial duelo. Esta investigación que no fructificó, pero será fundamental en la introducción de Violeta Parra en la poesía popular y en el desarrollo de su destacado trabajo.

⁴³ Morales Leónidas, op. cit., p.57

2.2.4 El diseño en La cueca larga

A partir de la experiencia vivida en el taller Atelier 17 es que Nemecio Antúnez comienza a desarrollar una nueva beta artística con la técnica de la xilografía.

Es así como de regreso a Chile en 1956, intenta introducir la técnica del grabado en el ámbito académico sin obtener buenos resultados, por lo que funda el Taller 99 aplicando los planteamientos adquiridos de Stanley William Hayter, fundador del Atelier 17 y quien había llevado las técnicas de reproducción al campo de la creación artística. Es en este mismo periodo artístico que realiza una pequeña colección de murales que intervienen el espacio público en conocidas galerías de Santiago centro, declarados monumentos históricos en el año 2011: Quinchamalí (1958), Terremoto (1958), Sol (1961) y Luna (1961) cuya impronta será la cultura popular chilena. Por otro lado, es en esa misma época que incursiona en el diseño de portadas de diversas piezas gráficas, es así como Antúnez diseña tanto la portada como las ilustraciones interiores del tercer poemario de Nicanor Parra, se trata de un folletín llamado *La cueca larga* (1958), en donde Parra hace un paréntesis en la Antipoesía para presentar una exhibición de tradición oral como lo era la poesía popular.

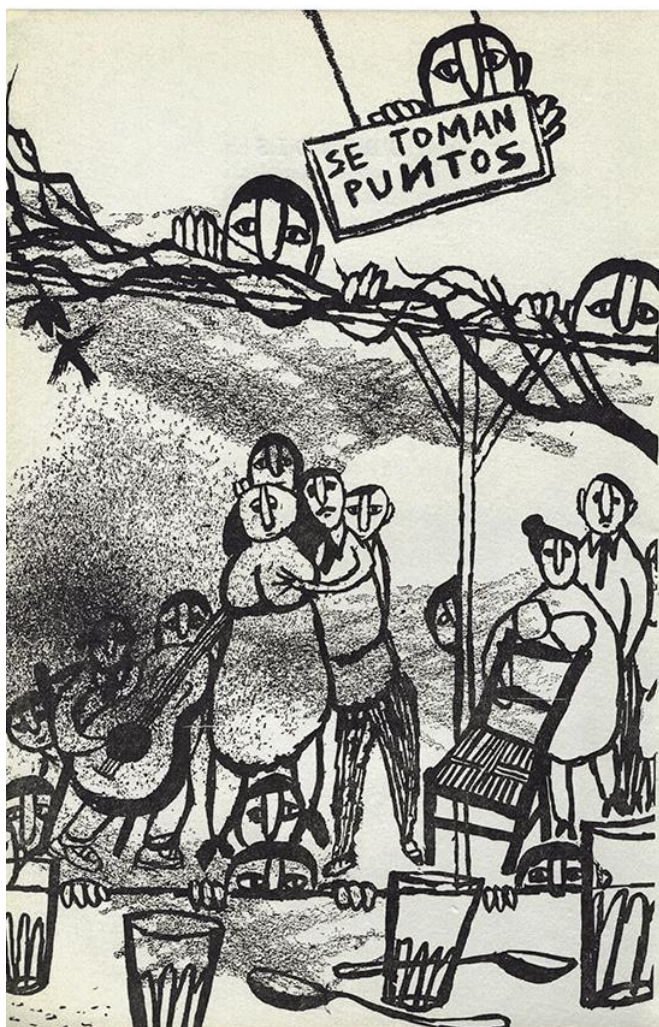
“En *La cueca larga* de Nicanor Parra, Antúnez retomó a través de dibujos de personajes de trazo curvilíneo y depurado el aire festivo de algunas litografías anteriores de la serie de Quinchamalí. En esta serie de ilustraciones es posible advertir nexos con la Lira Popular, publicación realizada desde la segunda mitad del siglo XIX que reunía versos y xilografías en formato de pliegos”⁴⁴.

⁴⁴ Recuperada de: <https://fundacionnemesioantunez.org/proyectos/patrimonio-y-difusion/expo-ilustrado-por-nemesio-antunez/> s/p

Más que una influencia escritural, la vinculación de La cueca larga con las letras populares subyace en lo visual aportado por los simples grabados de Nemesio Antúñez hechos así a propósito para evocar la precariedad con que se producían estos pliegos, trabajos que eran realizados por el mismo poeta popular o por encargo, xilografías increíblemente toscas como resultado del corte de la madera por una simple navaja, acabado característico que sólo se daba en Chile, ya que este mismo tipo de grabado no se ha reconocido en otras letras de Latinoamérica.



Imagen N°11. La cueca larga, Nicanor Parra, (1958) Editorial Universitaria.
Recuperada de: <https://fundacionnemesioantunez.org/>



Brindis
a lo humano y a lo divino

Brindo, dijo un lenguaraz,
Por moros y por cristianos
Yo brindo por lo que venga
La cosa es brindar por algo.
Yo soy así, soy chileno,
Me gusta pelar el ajo,
Soy barretero en el norte,
En el sur me llaman huaso,
Firme le doy la semana,
No como si no trabajo;
De Lunes a Viernes sudo
Pero cuando llega el Sábado
No negaré que con ganas
Me planto mis buenos tragos
Con el favor de mi Dios
¡Por algo me llamo Pancho!
En la variedá está el gusto,
Donde me canso me paro,

Imagen N°12. La cueca larga, Nicanor Parra, (1958). Editorial Universitaria.
Recuperada de: <https://fundacionnemesioantunez.org/>

2.3 La poesía popular

2.3.1 La Lira Popular

"La producción textual (las décimas) es el plinto en la página de un desborde de imagen, primitivo"⁴⁵.

Tal como señala en la cita el crítico Justo Pastor Mellado, la denominada literatura de cordel, alcanzó un alto grado de popularidad y de recepción en los estratos sociales bajos, en donde el grabado arcaico es utilizado como soporte o herramienta gráfica para la visualización de la poesía popular, cuyos principales lectores eran personas con alto grado de analfabetismo.

"Con el nombre genérico de poesía popular - u hojas de poesía o Lira Popular, cuando estaban impresas se suele denominar a distintas formas poéticas de raigambre hispánica (la décima, el romance, la seguidilla el corrido el eco, las preguntas y respuestas, el codeo el brindis, etc.) que han venido siendo apropiadas desde la colonia en el país."⁴⁶

Como punto de partida en el desarrollo del trabajo antipoético de Nicanor Parra, la edad media es señalada como el contexto social en donde, no solamente el Antipoeta es quien encuentra la materia prima esencial para el desarrollo de su trabajo, sino que también uno de los medios de comunicación impresos

⁴⁵ Centro Cultural La Moneda (2021). Diálogos en el centro | Grabado: hecho en Chile. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=AQIETDoxe7g&t=1212s>

⁴⁶ Subercaseaux, Bernardo. (2010) Historia del Libro en Chile: desde la Colonia hasta el Bicentenario. Tercera Edición corregida e ilustrada. (p.99) LOM Ediciones.

populares más antiguos de los que se tienen conocimiento comienza a desarrollarse.

Las primeras manifestaciones de prensa satírica de las que se tienen conocimiento en Chile se les denomina como Lira Popular, nombre asignado al formato de papel suelto por el poeta Juan Bautista Peralta, quien bautiza a sus producciones de poesía impresa como Lira Popular a modo de burla hacia La Lira chilena. Si bien la primera fue publicada por don Bernardino Guajardo en 1866, la literatura de cordel fue traída a Chile desde España en el siglo XVI, "(...) herencia de los antiguos trovadores y juglares de la Edad Media que recorrían campos y ciudades comentando la actualidad y divirtiéndolo al auditorio, cantando especialmente en romance"⁴⁷.

Los primeros sacerdotes jesuitas y conquistadores que llegaron a Chile desde España fueron quienes se encargaron de introducir el formato. "La primera noticia de la glosa de cuartetos se encuentra en *La Histórica relación del reino de Chile* de Alonso de Ovalle y refiere a coplas glosadas en honor a la virgen."⁴⁸ Cabe señalar que este libro publicado en Roma en 1646, además de introducir la métrica espinela a nuestro país, posee los primeros registros en dibujos que existen de lugares y edificios históricos, como lo son la primera imagen que existe de la iglesia de la Matriz y la bahía de Valparaíso.

⁴⁷ Facuse Marisol. Olea Humberto. "Poesía y resistencia en el canto a lo poeta en Chile". Universidad de Chile. 2017. Recuperada de: <https://www.lirapopular.cl/poesia-y-resistencia-en-el-canto-a-lo-poeta-en-chile/>.

⁴⁸ [Http://www.memoriachilena.gob.cl/decima-espinela/](http://www.memoriachilena.gob.cl/decima-espinela/)

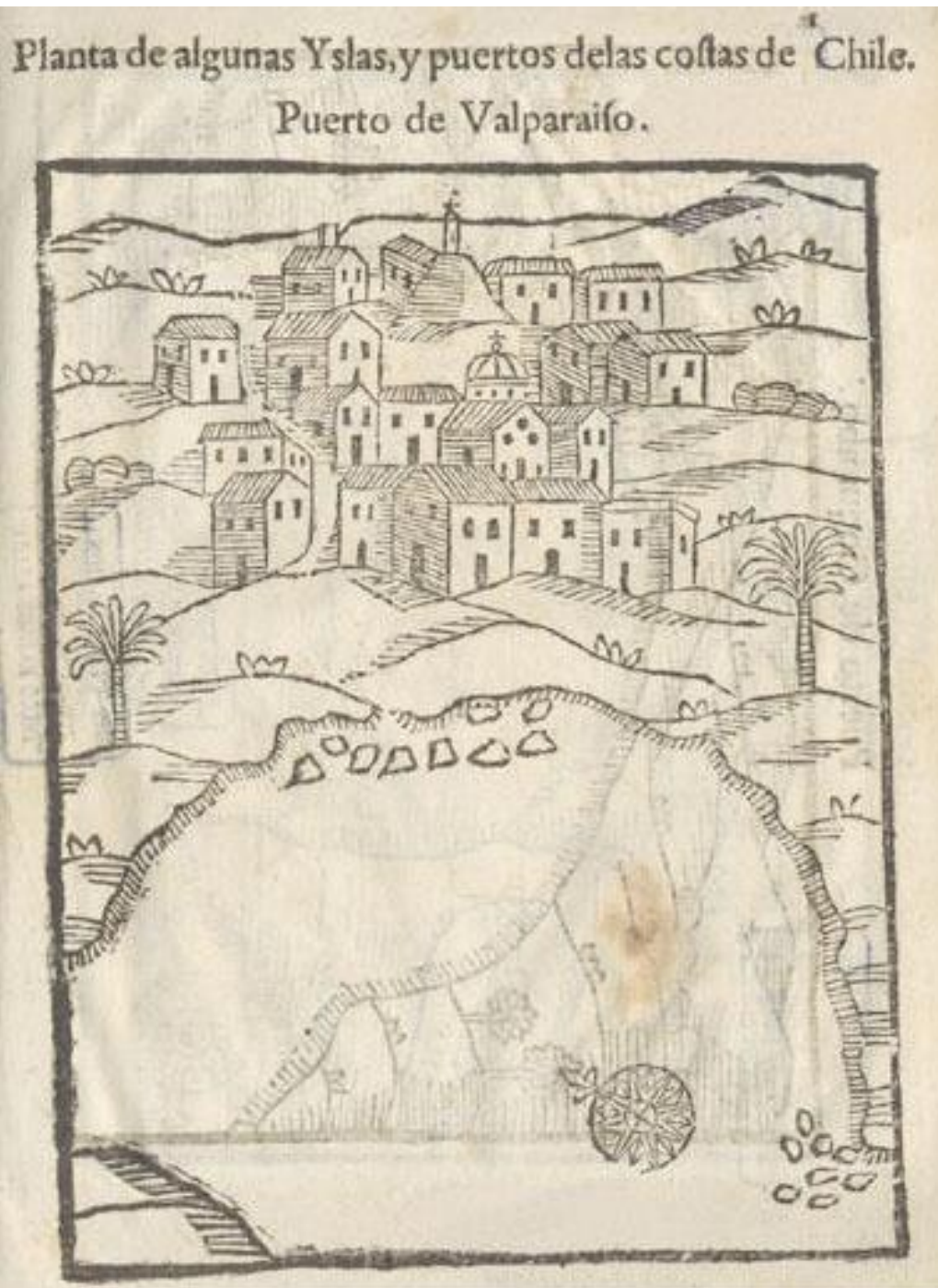


Imagen N°13. Alonso de Ovalle. Histórica Relación del Reyno de Chile. (1646).
Recuperada de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-67612.html>

2.3.2 Inmigración del campo a la ciudad

La inmigración sistemática de trabajadores del campo hacia zonas urbanas y mineras del centro y norte del país, propiciaron el desarrollo de este medio de comunicación escrito cuya característica principal era la visualidad, la razón, para 1875 la tasa de analfabetismo era de 77,1%⁴⁹.

Estos medios impresos eran distribuidos en lugares cercanos a donde se encontraba la estación de trenes, también, "(...) centro de este comercio se debe considerar el gran mercado central, situado entre Calle del Puente y 21 de Mayo a orillas del Mapocho"⁵⁰, lugares por donde solían transitar la clase obrera que se dirigía normalmente a trabajar, gañanes, cocineras, y obreros, lugares en donde solían instalarse los llamados canillitas o suplementeros, quienes pregonando "(...) vamos comprando, vamos pagando, vamos leyendo, vamos vendiendo"⁵¹ lograban hacer circular diversos medios de comunicación escritos, desde algunos conocidos periódicos de índole ilustrados como también algunos pasquines satíricos, lo que vendría siendo en nuestra época la publicidad que se implementa en las gigantografías de los paraderos o los pop-ups de los medios de comunicación virtuales.

Si bien la poesía popular fue un saber que se traspasó oralmente entre cultores, una de las razones para que este tipo de poesía pudiese preservarse fue gracias a la escritura, debido a que "(...) la poesía pesada de décimas con sus composiciones largas difícilmente se puede retener en la memoria sin ayuda de la escritura y tiene por esto, un carácter más elevado, un tanto docto y, de ahí,

⁴⁹ Labarca, 1939. Como se citó en Malacchini, 2013. p.49

⁵⁰ Lenz Rodolfo. Op. cit., p.65

⁵¹ Lenz Rodolfo. Op. cit., p.68

didáctico."⁵² lo que produjo que muchos poetas populares se vieran en la necesidad de preservar sus trabajos de poesía oral para que no se perdieran. La métrica más utilizada era la décima espinela, denominada de esa forma por su creador el español don Vicente Espinel (1550-1642) quien la fijó como forma poética.

2.3.3 Cantores populares

Cabe señalar también que dentro de los cultores de la poesía popular chilena se pueden encontrar a los cantores populares, que se diferencian de los poetas por tener un gran don en el canto y la improvisación, si bien la mayoría de los poetas hacían imprimir su poesía y vivían de sus ventas, algunos llegan a interpretar sus propias creaciones, pero en su mayoría, eran cultores diferentes, incluso a este tipo de poesía era denominada como versos ocultos, ya que los poetas cedían sus derechos de autor a estos cantores a cambio de una suma de dinero, renunciando así a su derecho de poder imprimir sus versos en las liras.

⁵² Lenz Rodolfo. Op. cit., p18

Los temas que constituyen la Lira Popular aparecen explicados con detalle en el libro de Rodolfo Lenz, Sobre la poesía popular Impresa de Santiago de Chile. Gramaje Ediciones. 2019. P.81-82.

2.3.4. La Poesía visual en Chile

Las primeras manifestaciones de las que se tienen conocimiento sobre el género denominado como Poesía visual, han estado presentes en nuestra cultura desde el siglo IV D.C, en Grecia con los caligramas de Teócrito de Sira y Simias de Rodas.

El caligrama es un tipo de poema que (...) ha sido construido considerando la expresión visual del contenido que trata⁵³, consiste en la articulación o transformación del modo escritural tradicional, que tomaba la forma de lo que se estaba expresando en dicho poema, “La palabra resulta de la composición del adjetivo griego καλός ,kalós, que significa bello, hermoso, bueno y el sustantivo γράμμα, gramma, que significa letra, escrito.”⁵⁴

Sin embargo, existen ciertas divergencias de opinión sobre las primeras manifestaciones de este tipo de poesía. Algunos proponen a los caligramas ya señalados como los precursores y por otro lado a los poemas visuales de Stephane Mallarmé, quien comienza a desarrollar su trabajo de poesía visual en 1864, como se ha señalado anteriormente, poemas mallarmeanos consistían en que "(...) a través del espacio entre las palabras y los caracteres, del tamaño de la letra y su tipografía, se apropia de la página como un terreno en el cual se instala el poema"⁵⁵.

⁵³ Páez, Dennis. Op. cit, p.35

⁵⁴ Recuperada de: <http://www.antiquitatem.com/cligrama-technopaignia-poema-figura/>

⁵⁵ Páez, Dennis. Op. cit, p.35

El concepto de poesía visual, se comienza a utilizar en Chile en el año 1912 cuando Vicente Huidobro publica en la revista Musa Joven el primer caligrama llamado Triángulo armónico, que consistía en “(...) una composición poética cuya disposición gráfica representa visualmente el contenido del texto”⁵⁶.

✧ JAPONERÍA ✧

(Triángulo Armónico)

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
Thesa es la más divina flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.
Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que halla su amor logrado
Y siempre está risueña, está sonriente.
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amante
Loca y traviesa
Triunfante
Besa.



Imagen N°14. Triangulo armónico (1912)

Recuperada de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85995.html>

⁵⁶ Caligramas y poemas pintados. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/>

Sin embargo, los trabajos de Huidobro que tuvieron mayor trascendencia fue el conjunto de cuatro caligramas que incluyo en la sección Japonería de estío en Canciones en la noche.

Si bien a Vicente Huidobro se le considera como el mayor exponente de la poesía visual en Chile, también se le señala como el máximo exponente del creacionismo, siendo la principal impronta de esta corriente, el crear, primero, crear; segundo, crear y tercero, crear, sin imitar a la naturaleza, sino en el sentido de imitar los procedimientos de la naturaleza "El desarrollo del caligrama y sus múltiples variantes, permitió al poeta articular su poética como una promisorio apuesta de la primera vanguardia, confirmándole con sus innumerables trabajos e indudablemente con su proyecto creacionista"⁵⁷

Poco antes de que Parra presentara sus artefactos, edita en 1969 Obra gruesa, colección provisoria de sus obras completas, en este libro se puede evidenciar la influencia ejercida por parte de Stephane Mallarmé, los primeros trabajos de poesía visual de Parra que si bien tienen su punto de inflexión en El Quebrantahuesos, a partir de los poemas publicados en Obra Gruesa se podrán apreciar un tipo de caligrama que se le denomina como paysage, palabra francesa que significa paisaje, "(...) donde el caligrama geométrico y armónico se fragmenta (...) dispersándose en múltiples caligramas generando representaciones visuales múltiples pero integradas, constituyéndose en partes de un todo que el lector percibe como totalidad"⁵⁸.

⁵⁷ Páez, Dennis. Op. cit, p.77

⁵⁸ Páez, Dennis. Op. cit, p.79

Ni bandurria
..... ni tenca
..... ni zorzal
Ni codorniza libre ni cautiva
Tú
solamente tú
..... tres veces tú
..... Ave del paraíso terrenal.

Imagen N°15. Parra Nicanor. Defensa de Violeta Parra. Obra Gruesa. (1969).
Recuperada de: <https://booksinthecora.tumblr.com/page/3>

2.4 Contenidos de la Lira Popular

Los poetas populares clasificaban sus argumentos en 6 grupos:

1. Versos a lo divino.
2. Versos a lo humano.
3. Versos históricos.
4. Versos a la literatura.
5. Versos de astronomía y geografía
6. Versos de dos razones o contrapuntos.

Los temas relacionados con las reivindicaciones sociales y políticas recién son incorporados en la Lira Popular a partir de las primeras décadas del siglo XX, ya que existe un intento por parte del Movimiento Popular por cambiarle la impronta original por el de un contenido de lucha contra la oligarquía."(...)Recabarren indujo a varios de sus discípulos, que eran poetas populares, además de obreros a darle a la poesía popular un contenido nuevo de lucha contra ideas añejas, contra el espíritu de servidumbre feudal"⁵⁹. Es el caso del poeta popular Daniel Meneses en sus pliegos de lira también incluyó columnas y diálogos, en los que a través de una conversación ficticia de personajes típicos de la época lograba dar a conocer su opinión sobre ciertos temas. Por otro lado, el poeta popular Juan Rafael Allende, conocido como unos de los precursores de la hibridación de las matrices culturales, también tendrá un papel fundamental al incluir de igual forma que Daniel Meneses temas políticos en sus liras, además de este tipo de publicaciones, el también conocido con el alias de Él Pequen edita una serie de pasquines satíricos: El Ferrocarrilito, El Padre Cobos y Poncio Pilatos.

⁵⁹ Malacchini, Simoné. Op., Cit., p.78

2.4.1 Las jerarquías visuales

Además de importar desde España la métrica de La Lira Popular, su diagramación también proviene de la tradición de los pliegos sueltos distribuidos en aquel país entre los siglos XV y XVI y una de las principales características que tuvo La Lira Popular, en términos visuales, fue la diagramación de las hojas, las imágenes con respecto de los versos, en donde “El pliego comenzaba con el Título, luego el grabado y finalmente el texto en dos o tres columnas.”⁶⁰ Por lo general llevaban un título muy grande que comúnmente se referían al tema de lo que trataban los versos insertos en ese tiraje. Esta diagramación comienza a sufrir ciertas variaciones a raíz del cambio de formato, cuando los pliegos comienzan a ser más grandes, sin embargo “(...) de una u otra forma se respeta sobre todo en los inicios, el orden primigenio establecido en los pliegos españoles.”⁶¹

2.4.2 Formatos

La diseñadora Simoné Malacchini reconoce dentro de los formatos a dos tipos de elementos que sin lugar a dudas eran incluidos en la mayoría de las liras, siendo los elementos secundarios los que fueron incluidos posteriormente para dar una clara señal de que la lira se estaba transformando en un periódico, “El manejo de los titulares sería considerado como antecedente directo de los títulos de las noticias en los posteriores diarios sensacionalistas, tanto por su

⁶⁰ Malacchini, Simone. Op. cit., p.97

⁶¹ ibídem

contenido y modo de resumir el suceso como por los tamaños tipográficos"⁶²
Elementos esenciales en la diagramación de una Lira popular:

- Elementos principales:
Imagen / Grabado, Titular y versos.
- Elementos secundarios:
Firma del Autor, pie de imprenta u otro

Las primeras liras populares que circularon por Chile medían 26 x 35 centímetros, estas se fueron agrandando con el paso del tiempo hasta llegar a los 54 x 38 centímetros que es tamaño de la mayoría de las liras populares que se conservan.

Cabe señalar que el coleccionista más importante de pliegos de poesía popular fue sin lugar a dudas el lingüista Alemán Rodolfo Lenz, quien poseía una basta colección de liras populares, colección que hoy en día se conserva en el Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional.

2.4.3 El corondel o medianil:

Cabe destacar que un elemento presente en la mayoría de las liras populares era el Corondel, un elemento que evidencia la clara cercanía de La Lira Popular con el periodismo y que también forma parte de la diagramación de los periódicos distribuidos en la época, en donde las columnas de los versos eran diagramadas demasiado cerca.

⁶² Malacchini, Simón. Op. Cit., p.85

GUERRA ENTRE CHILE I LA ARGENTINA I LOS VERSOS DE BALMAGEDA

[illegible]

JOSE HIPOLITO CASAS CORDERO.
Autor poeta de Santiago. Echáurren 105

⁶³ Amster Mauricio. (1966) Técnica Gráfica. 5ta edición aumentada. (p169) Editorial Universitaria.

2.4.4 La xilografía

Como elemento complementario y no menos relevante en el formato de la Lira Popular existían dos tipos de “diseños” de los grabados. Por un lado, los grabados que eran creados especialmente para la visualización del relato poético, los que resultan de la articulación entre el verso y la imagen, trabajos realizados por el mismo poeta popular o por encargo creados con xilografías que son increíblemente toscos, resultado del uso del corte de la madera por una simple navaja, “(...)Tuve la suerte de adquirir algunos grabados de esta clase por compra al poeta Adolfo Reyes; éste los hace para sus propios versos o para venderlos, con un cortaplumas ordinario en un pedazo de tabla de raulí.”⁶⁴



Imagen N°17. Xilografía de una Lira Popular.

Recuperada de: <https://www.genero.patrimoniocultural.gob.cl>

⁶⁴ Lenz Rodolfo. Op. cit., p70

Este tipo de terminación o acabado sólo se dio en Chile, ya que este mismo tipo de grabado no se ha reconocido en otras liras de Latinoamérica.

Por otro lado, aquella diagramación ciertamente ambigua, en donde muchas hojas de Lira Popular fueron combinadas con grabados tuviesen o no relación la imagen con los versos que se imprimirán, "(...)con tacos de madera europeos, hallados en abandono en las imprentas, después de haber servido para un diario o una revista, y con los primeros clichés fotográficos, también de segunda o tercera mano."⁶⁵, estos denominados clichés eran Imágenes antiguas que no tenían que ver con el contenido, estas eran creados para decorar e ilustrar novelas, almanaques y devocionarios, y se encontraban en las imprentas, el grabado era puesto en la página solo como un detalle complementario a modo casi decorativo lo que resultaba algo similar a lo que hemos visto en diarios de índole satírico, he incluso en El Quebrantahuesos, lo que puede dar por resultado una situación o anécdota incluso cómica.

“A veces, sin embargo, estos elementos espurios sirven admirablemente como detalles complementarios de la composición, dentro de una constante búsqueda tendiente a rellenar, efecto de un notorio odio al vacío, y que llegan a producir resultados extraordinarios de verdaderos collages”.⁶⁶

Esta situación se verá muy a menudo en la prensa popular de masas que se comienza a desarrollar desde la década de 1930 en adelante e incluso antes en algunos pasquines satíricos desarrollados casi a mediados del siglo XIX por el

⁶⁵ De Ávila, Alamiro. (1973) Diez grabados populares chilenos. (s/p). Editorial Universitaria.

⁶⁶ De Ávila, Alamiro. Op., Cit., (s/p)

poeta Juan Rafael Reyes conocido también como El Pequen, quien a modo de burla solía producir unas especies de pasquines en donde con la ayuda del ilustrador Luis Fernando Rojas ridiculizaban al político o situación del momento.

2.5 Modos de representación de lo popular

Entre lo que conocemos como la prensa ilustrada y la popular, que surgen casi paralelamente a finales de siglo XIX, existen grandes divergencias, y una de las principales es que de esta última, son sus propios receptores o actores sociales y políticos los encargados de producir y redactar sus propia prensa, es el caso de las lirás populares, "(...) antecedentes temáticos y expresivos que se conectarían con los modos de expresión populares a desarrollarse en los diarios sensacionalistas"⁶⁷, en donde el lector es la figura central de la comprensión de los fenómenos literarios, teoría que desarrollará más adelante el académico Hans Robert Jauss en la estética de la recepción.

“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 misma medida interlocutor válido, al cual, además se le exige participar como cómplice y testigo”⁶⁸.

⁶⁷ Sunkel Guillermo. Modos de leer en sectores Populares: Un caso de recepción. (s/p).

⁶⁸ Tala, P. (2001). Género y Memoria en la Lira Popular. Revista Cyber Humanitatis, N°19, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile.
Recuperada de: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>.

Este tipo de prensa tenía un público de muy bajo nivel cultural, y con alta tasa de alfabetización, situación que obligó a los poetas populares, en su mayoría productores de las lirias, a ilustrar con grandes dibujos y titulares, "(...) las hojas de versos generalmente llevan un título impreso en letras muy grandes"⁶⁹ para satisfacer las necesidades de su particular público objetivo. El público de estos diarios logró acceder a una forma concreta de expresión, que le permitió ser participe con sus propios códigos culturales, cosa no pudo hacer los diarios liberales oligarcas, cuyo lenguaje refinado no era del entendimiento del público común, sino que, de la clase ilustrada, a este modo representación de lo popular, Guillermo Sunkel bautizó como matriz simbólico-dramática, matriz que será la única sobreviviente es el caso de los diarios The Clinic y La Cuarta.

2.5.1 Matrices culturales

Dentro de los modos de representación lo que se conoce como lo popular, existen ciertas divergencias entre los que han estudiado este fenómeno, como es el caso de Guillermo Sunkel y Chiara Sáez, ambos difieren al momento de categorizarlos. Por un lado, Sáez advierte tres matrices teóricas: "(...) comunicología latinoamericana del cambio social, estudios culturales y pensamiento decolonial"⁷⁰, las que al fundirse darán por resultado lo que reconoce como cultura popular ausente, separando a esta matriz de otros dos modos de culturas populares, como es el caso de la cultura popular de masas y cultura popular obrera. Sin embargo, Sunkel sostiene que existen dos matrices

⁶⁹ Lenz Rodolfo. Op. cit., p.68

⁷⁰ Sáez Chiara. (2019) "El concepto de la cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva Histórica". Revista Comunicación y medios. Instituto de la Comunicación e imagen Universidad de Chile. Vol.28 N.39.

Recuperada de: <https://comunicacionymedios.uchile.cl/>

culturales y que la cultura popular ausente tiene varias coincidencias con la matriz simbólico-dramática, por lo que estas serían una sola. "El concepto de lo popular remite a una realidad heterogénea donde la diversidad de actores encuentra su unidad en una situación de subordinación económica, pero cuyas reivindicaciones se expresan ya sea en el plano de la economía, de la política o de la cultura"⁷¹.

Por siglos la cultura y las artes en general era un ámbito de dominio de la clase ilustrada, sin embargo, es a partir de la segunda mitad del siglo XIX que esta impronta cambiara de dirección, son las clases populares las que verán en el área artística una forma de expresión de las reivindicaciones sociales.

2.5.2 La cultura popular no representada

Este tipo de recepción constituye a todas aquellas manifestaciones y actores populares que no forman parte de las reivindicaciones políticas, que no son sindicalizados y por lo tanto no son objeto de interpelación, "(...) son aquellas zonas de las que el marxismo chileno se alejó sistemáticamente"⁷². Esta matriz incluye a todos aquellos actores como mujeres, jóvenes, los jubilados, inválidos e indigentes. y los espacios no representados están constituidos por lugares tales como los hospitales, servicios sociales.

Cabe señalar que en la cultura popular no representada también se incluyen dentro de los conflictos no representados a los pueblos originarios, grupo que

⁷¹ Sunkel, Guillermo, Op. Cit., p.51

⁷² Sunkel, Guillermo, Op. Cit., p.50

actualmente forma parte de las interpelaciones y reivindicaciones socio políticas, y que pasarían con el tiempo a formar parte de lo que Sunkel reconoce como cultura popular representada.

Otro de los ejes de la matriz simbólica es: la cultura popular reprimida, constituida por todos aquellos actores invisibilizados de la sociedad "Se constituye como el conjunto de actores, espacios y conflictos que han sido condenados a subsistir en los márgenes de la sociedad: sujetos que son parte de una constante condena ética y política y que son así transformados en objetos de campañas moralizadoras"⁷³.

Lo popular reprimido, constituye a todos aquellos sujetos y espacios que han sido condenados a subsistir en los márgenes de la sociedad, por lo cual han sido invisibilizados. Lo popular reprimido constituye a las prostitutas, alcohólicos, drogadictos, homosexuales y todos aquellos privados de libertad.

Para la matriz simbólica-dramática, matriz original de la cultura popular, el mundo se representa en términos dicotómicos y se caracteriza por un lenguaje y estética marcada por las dualidades, el bien y el mal, el paraíso y el infierno, "(...) de conceptos simples e imágenes ricas en significados, producto de su vinculación a una visión místico-religiosa del orden social"⁷⁴. Estas dualidades y ambigüedades que se evidencian en la estética popular, también influyen en gran medida el trabajo de Nicanor Parra, en especial, la poesía visual, en sus Artefactos, Coplas y Chistes, en donde la oscilación entre estos binarios responde en gran medida al contexto en el cual se desarrollan.

⁷³ Sáez Chiara. Op. Cit., (s/p).

⁷⁴ Sáez, Chiara. Op. Cit., (s/p)

El pilar fundamental de la matriz simbólica-dramática, nace de del imaginario barroco español y se convierte en un instrumento fundamental en un momento de pérdida del poder en el mundo cristiano siendo la característica básica de esta imaginería la dramatización de sus figuras.

"Por una parte el dolor, el sufrimiento y el martirio cuya dramatización se hará por medio de la exaltación del color de la sangre; por otra la riqueza, el goce, y el bienestar, expresados a través de la exaltación del color oro, la impresión que causaron estos medios de representación sobre la población indígena."⁷⁵.

Esta dramatización y profunda devoción cristiana se puede evidenciar en el Canto a lo divino.

Guillermo Sunkel también identifica a otra importante matriz cultural, la matriz racional-iluminista, que se introduce en la cultura popular por dos vías distintas: "A través de la creación del Estado Docente y por la vía de la introducción de ideológica política de corte iluminista, principalmente el marxismo, el anarquismo, el liberalismo"⁷⁶. Esta matriz se caracteriza por ser laica e impulsar posturas anticlericales y antirreligiosas, y es por esta razón que desde un comienzo busca poder transformar a la matriz popular preexistente (simbólica) por considerarla obsoleta.

El rechazo al carácter de elemento "derivado" de la matriz racional se evidencia en diversas décimas, tales como las del "Pueta" Bernardino Guajardo:

⁷⁵ Sunkel, Guillermo, Op. Cit., p.55

⁷⁶ Sunkel, Guillermo, Op. Cit., p.51

" Los dichos reformadores
Quieren con su torpe idea
Que todo cristiano crea
Sus imbéciles errores:
Alerta, Santos doctores
de la civilización!
Cristiana por convicción
Tus verdades ejercer.
Pará no pasar a creer
Que ya no hay condenación".

Sin embargo, algunos de los actores populares representantes de la matriz simbólica, también forman parte de la matriz racional, ya que incluirían dentro de su repertorio popular, interpelaciones políticas, como es el caso de Rosa Araneda, también conocida como Rosa de Talagante, devota creadora de versos a lo divino dedicados a la adoración del Niño Dios⁷⁷. Araneda destacaba por los grandes tirajes de impresión que se produjeron de su trabajo, y que además de ser poetisa popular fue poetisa cronista que describía por medio de sus decimas las injusticias sociales que vivían los obreros del salitre y la situación de los mapuches en la zona de Traiguén:

"Repito yo con afán:
los indígenas están
en tan triste situación /.../.
Piden los indios clemencia
con justísima razón".

⁷⁷ Recuperada de: <http://www.memoriachilena.gob.cl>

2.5.3 Modos híbridos de representación de lo popular

Si bien los exponentes de estas matrices culturales eran por lo general contrarios en ideologías entre unos y otros, es de suponer que algunos diarios surgidos desde la matriz simbólica, también compartan una raíz iluminista, o bien sean una hibridación de ambas, es el caso de los pasquines y periódicos satíricos editados hacia mediados del siglo XIX por Juan Rafael Allende, también conocido en el ambiente de los poetas populares como El Pequen, cronista del diario Los Tiempos, poeta culto y popular, dramaturgo y político quien cultivó la décima popular y el verso costumbrista de intención política también en hojas de la Lira Popular, autor de una de las primeras novelas gráficas publicadas en Chile en 1893 Memorias de un perro escritas por su propia pata, basada en las vivencias de un perrito callejero que pulula entre conventos de la ciudad de Santiago y es testigo de algunas situaciones picarescas que suceden ahí dentro.



Imagen N°18. Luis Fernando Rojas. Ensalada política del pobre Balmaceda (1890).
Recuperada de: <https://www.theclinic.cl/>

Allende además de producir varias liras populares funda en 1875 el primero de una serie de diversos periódicos satíricos, El Padre Cobos "(...) publicación ilustrada que alcanza una amplia circulación durante la guerra del Pacífico."⁷⁸

El tipo de prensa que desarrolla Allende tiene un fuerte contenido político, anticlerical y satírico, lo que le significó incluso su excomulgación de la iglesia católica.

Otro representante de estas hibridaciones culturales es el ilustrador Luis Fernando Rojas, conocido por sus trabajos realizados en La Lira chilena, pero que también trabajó realizando algunas ilustraciones para los periódicos satíricos de Allende, es el caso del Ferrocarrilito, otro periódico "(...) de amplia circulación, donde llama la atención el grabado tosco que aparece en las portadas, muy similar al estilo de los grabados populares que se observa en la Lira Popular."⁷⁹

⁷⁸ Malacchini, Simoné. Op. Cit. p.38

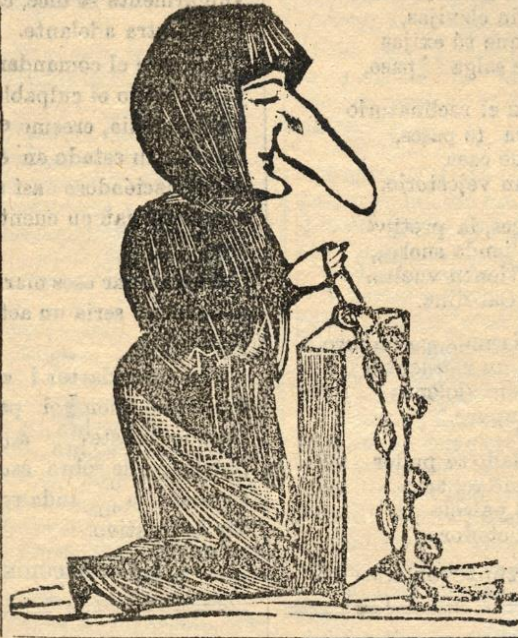
⁷⁹ Malacchini, Simoné. Op. Cit. p.39

EL FERROCARRILITO

Año I.—N.º 170

Diario de la mañana

Santiago de Chile



UNA DE LAS BELLEZAS DE TACNA EN MISA

Rogando por los derrotados.

Nuestro grabado

Una hermosura tacneña
Que, apesar de sus inviernos,
En conquistar pollos tiernos
Con ansia i fervor se empeña;
Aunque inservibles i rotas

Encuentra sus perfecciones,
No pierde las ocasiones
De minorar sus derrotas.

I ese afan estafalario,
Que no es afan sinó afrenta,
La hace añadir cuenta a cuenta
En su elegante rosario.

Imagen N°19. Ureta Marín Carola, Pedro Álvarez Caselli. Luis Fernando Rojas. Obra Gráfica 1875-1942. (2014)

2.6 De la Lira Popular a los primeros diarios sensacionalistas

El escritor e investigador Diego Muñoz Espinoza distingue dos etapas en el desarrollo de la Lira Popular. La primera conocida como la época de oro que irá desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera Guerra Mundial (1914). Según Diego Muñoz, la época de oro se caracteriza por:

- A) El desarrollo de una estructura de composición.
- B) La aparición de los grandes poetas populares.
- C) Porque en este período se abre la imprenta a la poesía popular y con ello se inicia la publicación de las liras populares a final de XIX.

Si bien la circulación de la Lira Popular decayó notoriamente hacia 1920, investigaciones recientes han demostrado que su impresión se prolongó al menos hasta la década de 1950 llegando a alcanzar tirajes de ocho mil ejemplares, como ya hemos señalado, Nicanor Parra a finales de la década de 1930 también tiene una pequeña incursión en la Lira Popular, prueba de que este formato efectivamente sobrevivió hasta la década indicada.

Diego Muñoz distingue una segunda etapa en el desarrollo de la Lira Popular, también conocida como la época de decadencia que se caracteriza por:

- A) La desaparición de los grandes poetas
- B) La disminución en la publicación de las liras populares desde la década del treinta
- C) La transformación de los contenidos: La Lira Popular Comienza a incluir elementos típicos de la cultura de masas, tales como los ídolos del fútbol y del box, "Tanto en la composición del fútbol como en aquellas sobre el box se

enfatisa el carácter del enfrentamiento, lo cual permite sostener que la Lira Popular por longa su estética melodramática hacia las realidades de la cultura de masas"⁸⁰.

Pero Diego Muñoz es enfático al señalar que una de las grandes razones para el declive de la Lira Popular es que los poetas populares se hayan ido por mal camino y que muchos hayan terminado en bares.

"La curiosidad malsana de una población que iba en aumento creciente en la capital, y para la cual se abrían más y más cantinas cerca de los hipódromos y de los sitios de trabajo arrastró a los poetas populares por malos caminos. No había por entonces la prensa sensacionalista de hoy, y los poetas de la capital cayeron en la tentación de glosar cuanto crimen se cometía. El solo pregón de una nueva Lira Popular significaba ya un asesinato, un crimen, un salteo. A todo ello se mezclan las catástrofes en alianzas con temas de superstición y versos de contenido religioso".⁸¹

Sin embargo, el mismo Muñoz reconoce que la inclusión de estos temas de masa en la Lira Popular más que por un tema de alcoholicidad, tiene que ver con la ausencia de diarios sensacionalistas, por lo que los poetas populares comenzaron a cumplir un papel fundamental como periodistas populares comentando los sucesos del día a día. Y si bien la Lira Popular surge inicialmente como un modo de preservar la métrica espinela, la impronta periodística se podrá evidenciar desde la denominada época de oro, en donde no solo esta métrica es dedicada al canto a lo divino y a lo humano, sino que

⁸⁰ Sunkel, Guillermo, Op. Cit., p69

⁸¹ Muñoz, 1954. Como se citó en Sunkel, 2016 p86

también a acontecimientos nacionales de gran envergadura como lo es el Combate naval de Angamos y otros conflictos bélicos.

2.6.1 La producción de los primeros diarios populares de masas

Casi paralelamente a la época del declive en la producción de la Lira Popular, a mediados de la década de 1920 comienzan a circular los primeros diarios populares de masa, de origen ilustrado, que si bien tienen condiciones de producción y de recepción diferentes a la Lira Popular, predominaran algunos aspectos de continuidad, como lo son la estética melodramática, proveniente de la matriz cultural simbólica-dramática, en donde la exageración y el drama son partes fundamentales de esta estética.

"El concepto diario popular de masas es utilizado para referirse a aquella prensa que comienza a perfilarse en la década del treinta y que surge con personalidad propia en la década del cuarenta y del cincuenta, concepto de prensa que viene a desafiar la concepción liberal-oligárquica dominante durante todo el siglo XIX."⁸²

Es el caso del primer diario de masas, Los Tiempos publicado entre 1922 y 1931 que conservará "El uso de grandes titulares y de fotografías en la primera página"⁸³ buscando captar por medio de la sensibilidad al lector popular,

⁸² Sunkel, Guillermo, Op. Cit., p.22

⁸³ Sunkel, Guillermo, Op. Cit., p. 69

también incorporará nuevos elementos como "(...) el uso de los colores y, por supuesto, el formato tabloide de aproximadamente 20 páginas".⁸⁴

Posteriormente en 1944 surge el periódico Las Noticias Gráficas, fundado por el empresario Antonio Pupain, que a nivel de los contenidos "(...)se mantienen en la tradición de los tiempos, aunque pone mayor énfasis en la crónica policial y de escándalo"⁸⁵ además del tono sensacionalista que hereda de los tiempos incorpora el estilo humorístico a sus publicaciones, y si bien este periódico que funcionará hasta el año 1954, será fundamental para el desarrollo de los periódicos sensacionalistas que surgirán con posterioridad.

"(...) se creó una tradición de periodismo popular de masas de gran repercusión en la década de los cincuenta y los sesenta. Este medio fue "la escuela" de aquellos periodistas (muchos de ellos de izquierda) que posteriormente se desarrollaron en el clarín y desarrollarían un tipo de periodismo popular no sólo sensacionalista y escandaloso sino también irreverente"⁸⁶.

Las Noticias Gráficas incorporan reclamos provenientes de la clase popular, la denominada funa que actualmente conocemos, será tema fundamental en esta impronta periodística en donde se visibilizan situaciones provenientes de personajes muy típicos en la Lira Popular, las personas de la matriz no representada que no tienen cabida en el periodismo ilustrado.

⁸⁴ Ibídem

⁸⁵ Sunkel, Guillermo, Op. Cit., p.99

⁸⁶ Sunkel, Guillermo, Op. Cit., p.87

2.7 The Clinic

Para finales de la década de 1990, en Chile ya no existían diarios sensacionalistas que exaltaran las noticias, con el golpe de estado de 1973 no solamente llegó el fin de la llamada matriz racional-iluminista, "Tras el regreso a la democracia en 1990, los medios que se opusieron a la dictadura habían ido desapareciendo uno a uno y los nuevos proyectos no lograban afianzarse."⁸⁷ sino que también el fin de la mayoría de prensa sensacionalista que existía en ese momento, publicaciones populares como El Clarín, y Puro Chile terminaron o pasaron a la clandestinidad como fue el caso del Fortín Mapocho.

"La revista The Clinic es el más penoso ejemplo de la vulgaridad de este Chile de hoy obscena, injuriosa, tonta. Llama por los titulares de las portadas. Adentró, sólo la nada llena de hedores fecales, sólo la carroña de los que viven en los márgenes de la información, del ingenio, del humor"⁸⁸.

The Clinic venía a llenar un vacío dejado hacen años atrás por los últimos diarios satíricos que se produjeron en Chile. Con un tono humorístico típico de periódicos sensacionalistas de antaño, supo desde un comienzo como informar por medio de la sátira a un público aburrido de leer diarios tradicionales como el Mercurio y que había permanecido en el letargo por bastantes años, pero que a cierto sector de la población le venía muy bien ya que la información que publicaba era bastante segregadora, "El pasquín, fue diseñado en formato

⁸⁷ Ríos, R. The Clinic: El pasquín que se consolidó como medio. Museo de Prensa Universidad Diego Portales. (s/p). Recuperado de: [Http://www.museodeprensa.udp.cl](http://www.museodeprensa.udp.cl).

⁸⁸ Lafourcade, Enrique. (29 de abril de 2001). Como se citó en, Caro, C. (2009). p.4

tabloide con el fin de asemejarse a modo de burla al diario El Mercurio, visto como el ícono de la prensa tradicional que tanto defendía la soberanía nacional con el fin de traer a Pinochet de vuelta."⁸⁹.

Bajo el lema Firme junto al pueblo trató de rescatar esa picardía que ostentó por años el extinto diario sensacionalista El Clarín, quien comienza a publicarse en la década de los años 1950, heredero directo de la impronta de la Lira Popular que vuelve a surgir en pleno siglo 20. Sin embargo, The Clinic pareciera más bien encajar en la denominación de hibridación cultural, llegando a ser una mezcla de ambas matrices culturales descritas anteriormente, en donde por medio de la risa, incluso la grosería sabría lidiar con reivindicaciones políticas ad portas del siglo XXI.

2.7.1 La clave en la creación del diario The Clinic

Corría el día martes 16 de septiembre de 1998 cuando el general Augusto Pinochet, Aquejado de una hernia discal lumbar, viaja a Londres para someterse una cirugía, en donde es sorprendentemente detenido. Pese a que en Chile el General en retiro y senador vitalicio tenía fuero político, el juez Baltazar Garzón logra detenerlo.

¿Habiendo tantos diarios en Chile informando sobre la situación del general Pinochet en Londres, cuál era la necesidad de crear un pasquín de estas características?

⁸⁹ Caro, C. (2009) The Clinic: Las claves del éxito de una experiencia que innovó la prensa escrita chilena. (p27) Biblioteca digital Universidad de Chile. Recuperada de: [Http://www.bibliotecadigital.uchile.cl](http://www.bibliotecadigital.uchile.cl)

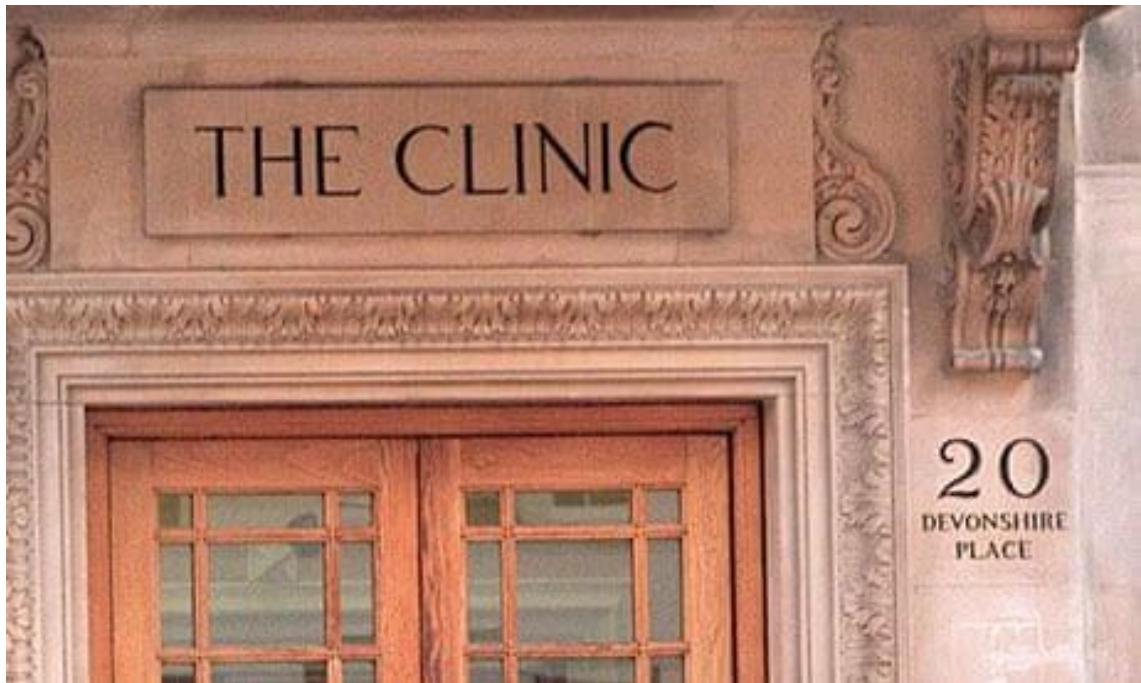


Imagen N°20. The Guardian. (2013) "Chile finds its voice in the Clinic satirical magazine". Recuperada de: <https://museodeprensa.udp.cl/>

Un entonces joven Patricio Fernández Chadwick, advierte que los periódicos de la época contaban esta noticia de modo demasiado formal y "poco merecedora" para el caso, en Inglaterra se había logrado detener al General Pinochet, cosa que jamás se había podido lograr en Chile gracias al fuero parlamentario que este poseía por el sólo hecho de ser senador vitalicio, "(...) The Clinic nació como un panfleto dedicado a humillar la figura y la herencia de Pinochet." ⁹⁰ por lo que se reúne con algunos amigos, entre ellos el diseñador Juan Guillermo Tejeda, ya conocido por haber articulado en imagen a los Artefactos de Nicanor Parra, editados en 1972, por lo que sabía cómo funcionaba el trabajo de la satírica.

⁹⁰ Ríos, R. Op., Cit., (s/p)

2.7.2 Algunos aspectos visuales

Si bien The Clinic surge en un contexto en que la tecnología y los recursos gráficos ciertamente ya eran avanzados, más que una preocupación por el lenguaje explícito del diario, el que era poco inusual para la época, lo que más llamaba la atención, sobre todo a quienes provenían del ámbito del diseño, era la factura y en la producción: era un pasquín muy burdo, con pocas páginas, a un color, impresa en un papel barato y con muy mala factura gráfica (los fotomontajes eran malos y las jerarquías tipográficas no eran muy coherentes).

Dicha observación obedecía al poco presupuesto que en un comienzo poseía, tanto para su impresión como para su distribución, la cual era prácticamente de mano en mano, "En definitiva, muy alejado de como los medios tradicionales chilenos estaban presentando los hechos."⁹¹ La intervención de Tejeda es esencial en el desarrollo del The Clinic ya que como miembro de la mesa directiva de marketing del candidato a la presidencia don Ricardo Lagos Escobar, por medio de sus influencias obtiene algunos fondos para poder llevar a cabo dicha publicación.

Este tipo de fotomontajes, tan característicos en la gráfica del The Clinic obedecían a una impronta desarrollada tempranamente en el siglo XIX en La Lira Popular, en donde el collage xilográfico, pese a su tosco acabado fue fundamental en la visualización de algunos hechos narrados para la lectura visual de la denominada métrica Espinela.

⁹¹ Rios, R. Op., cit. (s/p)



Imagen N°21. Recuperado de: <https://museodeprensa.udp.cl/the-clinic-el-pasquin-que-se-transformo-en-un-medio-consolidado/>

2.8 Relación entre El Quebrantahuesos y La Lira Popular

Según nos ha señalado el Sociólogo Guillermo Zunkel, una de las características fundamentales que tiene aquellos medios de comunicación provenientes de la matriz melodramática, que surge de la cultura popular campesina, es la exageración y el drama, que encontrará en la articulación entre el texto y la imagen una herramienta muy eficaz para poder comunicar a un sector de la población que a fines de siglo XIX poseía muy bajo nivel cultural, situación que condicionó en gran medida este modo de lectura.

Es precisamente esta característica la que destaca Nicanor Parra cuando describe el proceso de la creación del Quebrantahuesos, y que vincula a la Lira Popular con este objeto de estudio "(...) componíamos estos textos a base de titulares de prensa, los más grandotes, más gordos, espectaculares. Los componíamos prácticamente de acuerdo con las normas del pop, y agregábamos ilustraciones insólitas".⁹²

Al mismo modo que las ilustraciones xilografías decoraban y componían una noticia en la Lira Popular, Nicanor Parra describe cómo el reensamblaje de periódicos en desuso combinado con una imagen se convertía en una noticia de grueso calibre.

⁹² Morales, L. op. cit., p81

2.8.1 Los modos de circulación

Un aspecto relevante a señalar y que vincula directamente los modos de circulación entre La Lira Popular y El Quebrantahuesos es sin lugar a duda el espacio público, La Lira Popular era distribuida por la ciudad gracias a los denominados canillitas o suplementeros, quienes por medio de frases o eslóganes lograban vender grandes cantidades tanto de periódicos ilustrados como de liras populares, a diferencia del Quebrantahuesos, el cual era un diario mural estático instalado en la vitrina de un restaurante.

"(...) yo me acuerdo de cabro o sea cuando tenía 11 o 12 años, cuando pasaba por el centro, había siempre gente agolpada frente a la vitrina del Naturista, entonces eso estaba en el recuerdo, en alguna parte, pero olvidado absolutamente y más tarde de adolescente, ya de joven El Quebrantahuesos estaba en la memoria Oral, gente hablaba del Quebrantahuesos, se acordaba de que había existido, porque no son más de doce o catorce quebrantahuesos, porque salían no sé, si cada dos semanas, no recuerdo, pero estaba en la memoria colectiva y además, o sea oral, alguna gente, digamos universitaria o escritores, había algún recuerdo..."⁹³.

La circulación se produce a través de la oralidad, la palabra hablada es fundamental en ambos casos, por un lado, La Lira Popular cuya impronta periodística sin lectores condiciona que fuese leída a través de la visualidad de su métrica, por medio de imágenes, y que además era leída en voz alta por

⁹³ Centro Cultural la Moneda. (2007) Conversaciones con Ronald kay, Capítulo N°1.
Recuperada de: <https://www.youtube.com/>

quienes poseían algún grado de instrucción académica, lo que posibilitaba la lectura en voz alta a otras personas que carecían de esta, y por otro El Quebrantahuesos que era divulgado a través de la memoria oral colectiva.

2.8.2 Materialidad

En la actualidad existen diversos recursos, programas y aplicaciones para crear piezas gráficas de índole satírica que nos han facilitado la comunicación entre nosotros, recursos que ni siquiera implican hacer el uso del papel, de la misma forma, podríamos señalar a los memes que viajan por el ciber espacio a una velocidad increíble y que en pocos minutos son compartido a miles de receptores. Objetos satíricos como El Quebrantahuesos o La Lira Popular que fueron desarrollados en un contexto en el que los recursos eran muy limitados, pudieron lograr un efecto similar al de estas nuevas tecnologías. Cómo señala Enrique Lihn:

"El Quebrantahuesos era en la práctica una modesta cartulina que llenábamos, según el orden que imparte el director de un cementerio a nichos, lápidas y mausoleos, con originales tipografiados de acuerdo con la práctica surrealista de escribir frases nuevas e insólitas con recortes de rutinarias frases hechas (collage verbal y gráfico), sintagmas tomados, en general, de los títulos o subtítulos de los periódicos, e imágenes compuestas con el mismo procedimiento."⁹⁴

⁹⁴ Lastra, Pedro. Op. cit., p.29

Cabe señalar que del punto de vista de la materialidad, los recursos con los que fueron creados ambos objetos pueden variar un poco, ya que los contextos históricos y sociales en los que ambos objetos se desarrollan son distintos, si bien El Quebrantahuesos fue un ejercicio práctico con influencias surrealistas a diferencia de la Lira Popular que fue un medio de comunicación real proveniente de la cultura popular, la exaltación noticiosa por medio de un gran titular tipográfico combinado con el uso de recursos tales como, xilografías, dibujos o fotografías producen el mismo efecto comunicacional, constituyéndose ambos objetos, como importantes referentes para el diseño gráfico nacional actual.

2.8.3 Contenidos

A partir de la descripción que se ha señalado sobre los modos de representación de lo popular, en donde la matriz simbólica-dramática tienen como característica principal (...) conceptos simples e imágenes ricas en significados, producto de su vinculación a una visión místico-religiosa del orden social”⁹⁵, podemos identificar efectivamente cuáles son los medios de comunicación proviene de esta matriz: los diarios sensacionalistas.

Como se ha señalado anteriormente, esta característica fundamentalmente se debe a que los principales receptores de la Lira Popular, el antecedente de los diarios sensacionalistas, eran personas con alta tasa de analfabetismo, por lo que los poetas populares encontraron que la visualización de sus décimas eran la mejor forma de comunicarse con su público, característica que años más

⁹⁵ Sunkel, Guillermo, Op. Cit., p.88

tarde será utilizado por Nicanor Parra en la realización de sus Artefactos, en donde estas tarjetas “primero se perciben, luego se leen”, esta descripción de sus trabajos prácticos es la que los encasilla en la estética melodramática.

Si bien la época de oro de la Lira popular es en el contexto en donde se desarrolló la Guerra del Pacífico, es a partir de ese conflicto velico que la Lira Popular comienza a desarrollar una pequeña beta periodística desconocida, la que a partir de 1930 se transforma de hecho en un medio de comunicación que a través de la característica métrica espinela pregonar todo tipo de asesinatos, asaltos, incluso es a través de La Lira Popular que se conoce el fusilamiento del mítico Émile Dubois,

Estas mismas características las podemos evidenciar al hacer la comparativa entre los dos objetos de esta investigación que caracteriza tanto a La Lira Popular como Al Quebrantahuesos, en general se pregonan todo tipo de noticias que comúnmente podemos ver en diarios de la crónica amarilla y roja.

Capítulo III

Marco Metodológico

3.1 Tipo de Estudio

Para esta investigación se plantea un estudio del tipo documental, con el cual se pretende analizar, interpretar y comparar la información existente sobre este objeto de estudio, por lo tanto, se realiza a través de la consulta rigurosa y focalizada de documentos tales como videos, libros, revistas, periódicos y entrevistas. La Investigación documental de tipo histórico se realizó por medio de la revisión de documentos disponibles que permitieron comprender el fenómeno en un contexto temporal y atemporal.

Es un estudio del tipo cualitativo, dado que se centra en los eventos individuales y su relación. Dichos eventos se seleccionaron con base al criterio valor-relevancia y con ello se busca generalizar y descubrir regularidades. La investigadora selecciona las características comunes de los objetos de estudio para luego analizarlos y vincularlos.

Por ser una investigación del tipo documental, desde la perspectiva del paradigma cualitativo, el estudio centró su foco en el presente y pasado, cercano y remoto con el objeto de conocer el fenómeno social y cultural a partir de textos escritos para lo cual se incluyó además la revisión de diarios y artículos para completar la visión del escenario social del fenómeno de estudio. Con ello se relacionaron los constructos teóricos definidos para la investigación y sus efectos en los hallazgos e interpretaciones de resultados.

Las fuentes de información utilizadas para realizar de esta investigación documental fueron las siguientes:

- Documentación impresa: constituida por libros, tesis de grado, y artículos de índole científico.

- Documentación digital: constituye toda aquella información consultada en sitios webs de índole culturales y misceláneos.

- Documentación gráfica: son todos aquellos recursos visuales del tipo fotográfico que aparecen en esta investigación, los cuales han sido obtenidos por dos vías: por medio de descargas de sitios webs, y por escaneos directos de libros y revistas físicos que posee la investigadora.

- Documentación audiovisual: la fuente audiovisual utilizada para este caso fueron algunos videos publicados en www.youtube.com.

3.2. Tipo de Enfoque

El enfoque de tipo Inductivo analiza solo casos particulares, cuyos resultados son tomados para extraer conclusiones de carácter general. A partir de las observaciones sistemáticas de la realidad disponible, y la documentación, se descubre la generalización de un hecho y una teoría. Al valerse de algunos conceptos, generalizaciones o variables a considerar.

3.3. Tipo de Paradigma

La presente investigación se circunscribe bajo el paradigma cualitativo ya que busca comprender e interpretar la realidad más que analizarla y explicarla. No positivista dado que la realidad es relativa dependiendo de quien y como se mira.

3.4 Fuentes de Información

Al ser una investigación del tipo documental su fuente de información y fundamentación proviene de una del tipo bibliográfica.

3.5 Forma de Registro

Para esta investigación, la forma de registro se hizo por medio de toma de apuntes en una bitácora en donde la investigadora registró diversa información, desde citas hasta conceptos teóricos rescatados de diferentes medios, desde libros impresos hasta sitios webs. Ello permitió establecer el cruce de la información para determinar diferencias y similitudes.

Conclusiones

Si bien El Quebrantahuesos nace como un ejercicio de poesía visual a modo de desacralización del espacio público en un contexto histórico en que la técnica del collage ya era utilizada en Europa por las vanguardias y en Chile el grupo La Mandrágora lo practicaba desde la década de fines de la década de 1930, razón por la que muchos han advertido ciertas similitudes que tiene este objeto con las prácticas surrealistas. En ciertos aspectos si las tienen, si apreciamos la obra de Enrique Lihn, uno de los creadores del Quebrantahuesos, podremos darnos cuenta de la utilización en su obra del cadáver exquisito como técnica creativa, la que se aprecia en su poemario Paseo Ahumada (1983), como también en la obra de Nicanor Parra, quien bajo la marcada influencia Marcel Duchamp, comienza a desarrollar sus trabajos prácticos.

La Lira Popular, que surge como forma de preservación de la métrica espinela, y que posteriormente se convierte en un medio de comunicación escrito condicionado por el nivel educacional de sus receptores, logra desarrollar un recurso visual de alto impacto que también lo podemos evidenciar en la mayoría de los trabajos desarrollados por Nicanor Parra tales como Los Artefactos y su antecedente directo de estos El Quebrantahuesos.

Desde el punto de vista bibliográfico no existen referentes teóricos que relacionen a La Lira Popular con El Quebrantahuesos, por lo tanto, esta vinculación nace básicamente de una inquietud por parte de la investigadora, en consecuencia, se advierte la falta de bibliografía con respecto al tema.

Es a partir de algunas publicaciones como Conversaciones con Nicanor Parra de Leónidas Morales, en donde Nicanor Parra quien asegura haber incursionado en La Lira Popular, después de haber leído aquel episodio las vinculaciones con El Quebrantahuesos se hacen cada vez más evidentes.

Por otro lado, haciendo un análisis descriptivo de algunos significativos estudios que se han realizado sobre La Lira Popular, como lo son, el artículo de Rodolfo Lenz Sobre La poesía popular impresa en Santiago de Chile primer estudio editado en Chile sobre la Lira Popular, cuya primera edición se realiza en 1919 y la investigación con perspectiva gráfica de la diseñadora Simoné Malacchini titulada Lira Popular: Identidad gráfica de un medio impreso chileno” editada en el año 2013 se puede advertir, desde la perspectiva visual una clara similitud con la Lira Popular.

A través de las teorías planteadas por Guillermo Zunkel, en su libro Razón y Pasión en la prensa popular, en donde clasifica los modos de representación de lo popular, podemos dilucidar la vinculación directa y teórica entre La Lira Popular y El Quebrantahuesos, teorías provenientes de la Estética Melodramática, pilar fundamental de la matriz simbólico-dramática.

Bibliografía

Amster, Mauricio. (1966). Técnica Gráfica. 5ta edición aumentada. Editorial Universitaria.

Careaga, Roberto (24 oct 2011). Cultura & Entretenimiento: Abren Biblioteca Nicanor Parra con Legendarios Quebrantahuesos. La Tercera. Link: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-347507.html>

Caro, Catalina. (2009). The Clinic: Las claves del éxito de una experiencia que innovó la prensa escrita chilena.

Carrasco, Iván. (2007) Nicanor Parra: documentos y ensayos Antipoéticos. Editorial Usach primera Edición.

Centro Cultural La Moneda (2021). Diálogos en el centro | Grabado: hecho en Chile. Link video: <https://www.youtube.com/watch?v=I28dtVBgCQY>

Chau, Guillermo. (1977). Documental “Cachureo”. Televisión Nacional de Chile. Link video: <https://www.youtube.com/watch?v=u1N8wDPObCk>

Facuse, M., Olea, H. (2017) “Poesía y resistencia en el canto a lo poeta en Chile”. Universidad de Chile. <https://www.lirapopular.cl/>.

De Ávila, Alamiro. (1973). Diez Grabados populares chilenos. Editorial Universitaria.

Gumucio, Rafael. (2018) Nicanor Parra, rey y mendigo. Ediciones UDP.

Rancière, Jacques. (2015) Mallarmé. La política de la sirena. LOM Ediciones

Kay, Ronald. (2001). Circuito Cerrado: Los inéditos de la década de los ´60.

Centro Cultural La Moneda. Centro de documentación Artes Visuales. Caligrafía Azul Ltda.

Lastra, Pedro. (2020) Conversaciones con Enrique Lihn. Editorial UV de la Universidad de Valparaíso.

Lafourcade, Enrique. (29 abr de 2001). El Mercurio.

Lenz, Rodolfo. (2019). Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile. Gramaje Ediciones.

Marín, C., Álvarez, P. (2014) Luis Fernando Rojas: Obra Gráfica 1875 – 1942. LOM Ediciones.

Malacchini, Simoné. (2013). Lira Popular: Identidad gráfica de un medio impreso chileno. Editorial Ocho libros.

Morales, Leónidas. (2006). Conversaciones con Nicanor Parra. Tajamar Editores Ltda.

Muñoz, C., Pérez, P., Poblete, M. (2019). Quimantú: el Legado Perdido. www.repositorio.uchile.cl

Catalogo Exposición Voy & Vuelvo (2014). Universidad Diego Portales. Gabinete de Lectura. Artes Visuales Chilenas Contemporáneas 1971 / 2005. (2005). Universidad de Playa Ancha.

Mellado, Justo. (2003) Revista Manuscritos y la Coyuntura Catalogal de 1975. www.justopastormellado.cl.

Centro Cultural la Moneda (2018). Conversaciones con Ronald kay, Capitulo 1. https://www.youtube.com/watch?v=_OcG3OKqWW4&t=2034s

Lobeto, Claudio. (2009). Cultura Popular: Hacia una redefinición. Instituto Internacional del desarrollo. Universidad de Buenos Aires.

Páez, Dennis. (2012). Poesía Visual en Chile: Una cartografía de las practicas visuales en la poesía chilena. Tesis para optar al grado de Magister en Literatura Chilena y latinoamericana. Universidad de Santiago de Chile.

Páez, Dennis. (2019). Poesía visual en Chile: Practicas visuales en la poesía chilena. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Revista Fahrenheit, (30 Oct). Cadáver exquisito, patrimonio poético del surrealismo. web: <https://fahrenheitmagazine.com/>.

Tala, Pamela. (2001). Género y Memoria en la Lira Popular. Revista Cyber Humanitatis, N°19, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. www.cyberhumanitatis.uchile.cl.

Ríos, Diego. The Clinic: El pasquín que se consolidó como medio. Museo de Prensa Universidad Diego Portales. www.museodeprensa.udp.cl

Subercaseaux, Bernardo. (2010). Historia del libro en Chile: Desde la Colonia hasta el Bicentenario. Edición corregida, aumentada e ilustrada. LOM Ediciones.

Sunkel, Guillermo. Modos de leer en sectores populares: Un caso de recepción. Nueva sociedad N°175. <http://metodos-comunicacion.sociales.uba.ar>.

Sunkel, Guillermo. (2016). Razón y pasión en la prensa popular: un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política. 2ª edición. Ediciones y Publicaciones El Buen Aire S.A.

Truffa, Luciana. (2018). Incorporación de los medios de masas y de la cultura popular en la obra de Nicanor Parra: diálogos entre la 'alta' y la 'baja' cultura a través del lenguaje de la mercancía. Revista teoría del Arte. Universidad de Chile. N°33-34. www.revistateoriadelarte.uchile.cl

Zamorano, Cesar. (2018). Revista Manuscritos: Nuevas formas de resistencia durante la Dictadura chilena. Revista Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Vol.6 N°11.

Linkografía:

[Http://www.artistasvisualeschilenos.cl/](http://www.artistasvisualeschilenos.cl/)

[Http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl](http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl)

[Http://www.bibliotecadigital.uchile.cl/](http://www.bibliotecadigital.uchile.cl/)

[Https://comunicacionymedios.uchile.cl/](https://comunicacionymedios.uchile.cl/)

<https://www.cooperativa.cl/>

[Http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/](http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/)

<https://fundacionnemesioantunez.org/>

<https://fahrenheitmagazine.com/>

<http://www.antiquitatem.com/cligrama-technopaignia-poema-figura/>

[Https://www.genero.patrimoniocultural.gob.cl/](https://www.genero.patrimoniocultural.gob.cl/)

[Http://www.memoriachilena.gob.cl/](http://www.memoriachilena.gob.cl/)

[Https://museodeprensa.udp.cl/](https://museodeprensa.udp.cl/)

[Https://proyectoidis.org/colectivo-de-acciones-de-arte/](https://proyectoidis.org/colectivo-de-acciones-de-arte/)

<https://repositorio.uchile.cl/>

[Http://www.theclinic.cl/](http://www.theclinic.cl/)

[Https://www.youtube.com/](https://www.youtube.com/)