

La poesía en Décima en los paradigmas de la modernidad y el arte contemporáneo¹



Ana María Baeza Carvallo

Universidad de Chile, Chile
ambaeza@u.uchile.cl

Wilson Saliwonzkyk, Argentina
wilson@wilsonelpayador.com.ar

Reçu le 02-08-2015/ Évalué le 08-09-2015/Accepté le 18-10-2015

Le dizain dans les paradigmes de la modernité et l'art contemporain

Résumé

Cet article propose une approche du dizain, en particulier du dizain improvisé en Amérique Latine. Cela est proposé comme un champ culturel émergent, en raison de sa revitalisation actuelle. La problématique se centre sur la dichotomie culte / populaire, en établissant une généalogie qui explique l'histoire de la littérature de l'Amérique Latine. Ce travail est un exercice théorique qui propose la mise en valeur de cette pratique poétique à travers la déconstruction des paradigmes qui restent marginalisés du canon littéraire.

Mots-clés: poème, dizain, Amérique Latine

Resumen

El presente artículo proporciona una aproximación a la décima, especialmente a la décima improvisada en América Latina. Esta se propone como campo cultural emergente, debido a su revitalización actual. Se problematiza con detalle la dicotomía culto/popular, estableciendo una genealogía que la explique a partir de la historia de la literatura latinoamericana. Se trata de un ejercicio teórico que se propone la puesta en valor de esta práctica poética a través de la deconstrucción de los paradigmas que la mantienen marginada del canon literario.

Palabras clave: poesía, décima, Latinoamérica

Poetry in Décima the Paradigms of Modernity and Contemporary Art

Abstract

This article provides an approach to the décima, especially décima improvised in Latin America. This is proposed as an emerging cultural field, due to its current revitalization. It's problematized in detail the cult / popular dichotomy, establishing a genealogy that explains from the history of Latin American literature. This is a theoretical exercise that putt in value of this poetic practice through the deconstruction of paradigms that remain it marginalized from the literary canon.

Keywords: poetry, décima, Latin America

Lo culto es lo popular²

Lo culto y lo popular

Para mí eso es un misterio.

El gaucho, el barrio, Los mitos,

La milonga, Bairoletto³.

la ruda, el poncho y el surco,

Los esclavos, el puchero,

¿Acaso esa no es la historia

De la cultura de un pueblo?

Pero parece que culto

es el que tiene dinero

La poesía improvisada en décimas vive actualmente un rico proceso de actualización y enriquecimiento gracias a los intercambios que los y las payadoras pueden hacer en los encuentros internacionales que van multiplicándose en los países de habla hispana y portuguesa. En Chile, el Festival de Payadores de Casablanca se realiza desde 1993. También de larga trayectoria, es el Encuentro de Payadores que se lleva a cabo en la Semana Rural del Prado durante la Semana Santa en Montevideo, Uruguay. En Cuba, las Jornadas Cucalambéanas -uno de los eventos más antiguos- no solo celebran la décima cantada, sino que también premian anualmente un libro de décima escrita, forma cultivada en la isla desde el período colonial, prácticamente sin interrupciones. Entre los representantes de la décima escrita existen figuras tan relevantes como José Martí e importantes escritores del siglo veinte como Nicolás Guillén, José Lezama Lima y Severo Sarduy. En la semana del 6 de agosto de 2015 se realizó el Festival Trovalia en Cartagena de Murcia. Estas instancias, no solo constituyen bellos y emocionantes espectáculos de la palabra, sino también momentos importantes de reflexión de los poetas sobre su quehacer y de profundización en el conocimiento de las distintas formas que adquirió la tradición improvisada en los países en que se desarrolló.

La participación de las mujeres en el arte de la improvisación en décimas, también habla mucho de la actualización de este tipo de prácticas poéticas que van incorporando sujetos y temas que por la misma tradición, se encontraban excluidos. En Chile, la expresión femenina solía reconocerse preferentemente en el cultivo de la copla y la tonada, mientras la poesía improvisada era más bien un territorio masculino. Así como las mujeres han ganado espacio en los distintos ámbitos de la cultura, paulatinamente y a partir de los cambios radicales en torno a la condición femenina que comenzaron a operarse a principios del siglo veinte, también lo han hecho en el campo de la poesía improvisada, y desde hace pocos años, pero de

manera definitiva, los encuentros requieren de su presencia como un elemento diversificador y enriquecedor.

Los encuentros entre mujeres también han ido adquiriendo fuerza. En México se han realizado los talleres de Creatividad Jarocha, convocando a soneras y verseadoras en Tlacotalpan, Veracruz desde 2012. En Cuba también se han convocado encuentros de poesía en décima escrita, impulsada por la agrupación de mujeres “Décima Al Filo”, que encabeza Odalys Leyva desde 2002. Numerosos son los intercambios entre poetas en internet. En este sentido, el blog “La décima tiene nombre de mujer”, de la escritora chilena, Bárbara Calderón o la página de Facebook, “Decimando en femenino”, abierto por la joven Lidia Moreno García, de Islas Canarias, constituyen también importantes espacios de revitalización de la décima que en estos nuevos soportes revive en el diálogo cotidiano de quienes la cultivan.

Otro aspecto que nos muestra la renovación de este arte es la proliferación de talleres para niños y para adultos. Un caso paradigmático de esto, son los talleres organizados por CIDVI (Centro Iberoamericano de la décima y el verso improvisado) que llevan la metodología de enseñanza creada por el repentista Alexis Díaz Pimienta a todas las provincias de Cuba. En Chile, también se realizan talleres como los de Cecilia Astorga, Alejandro Ramírez y Guillermo Villalobos, que -entre muchos otros- trabajan en escuelas o espacios particulares formando nuevos cultores con mucho éxito. Cabe destacar el taller que realiza en Loica, Melipilla, el cantor Arnoldo Madariaga, fundador del Encuentro de Payadores de Casablanca y que a su avanzada edad, trabaja constantemente en la transmisión de la tradición campesina, compartiendo con poetas de larga trayectoria como Domingo Pontigo y con hombres y mujeres de todas las edades que llegan hasta allí para recibir sus enseñanzas.

Actualmente, entre las personas que no están muy cercanas a este mundo, predomina la idea de que la décima es una forma de poesía popular arcaica, cuya vigencia habría muerto con la desaparición de grandes figuras que la dieron a conocer masivamente, como por ejemplo, Violeta Parra. Así, la décima adquiere el valor arqueológico de lo muerto y desaparecido. Sin embargo, estos prejuicios no hacen otra cosa que expresar el desconocimiento con respecto a un arte cuya trayectoria ha circulado en vertientes orales y escritas desde el s. XVI hasta nuestros días. Un estudio acabado sobre esto es el que nos ofrece Virgilio López Lemus en su libro *La décima constante*, que, aunque se remite principalmente a la realidad cubana, nos ofrece una lectura esclarecedora del fenómeno decimístico a nivel iberoamericano. Una de las afirmaciones tajantes que López Lemus despliega en su obra, es que la décima, asociada exclusivamente al ámbito rural, es un mito en parte elaborado

como estrategia de legitimación por parte de los propios decimistas, que prefieren muchas veces los temas agrestes. Pero a su vez, ha observado la forma en que en la época contemporánea, la décima ha ido perdiendo terreno en el campo y en cambio lo ha ganado en la ciudad, cuando la población ha pasado a ser mayoritariamente urbana.

López Lemus, como es sabido, señala el origen de la décima en el Siglo de Oro español. Una estructura métrica de diez versos octosílabos de rima consonante, creada o divulgada por Vicente Espinel (décima espinela) en 1591 y recogida por Lope de Vega, Calderón de la Barca, cultivada por Francisco de Quevedo, entre muchos otros. El teatro será uno de sus principales soportes, llegará a América en esa forma principalmente, pero también en los versos de los sacerdotes que llevaron a cabo la evangelización. Se dice que en América pasa a ser popular, pues se transforma en oralidad en la recepción de los habitantes ‘analfabetos’ de los espacios rurales. Para el ámbito cubano López Lemus comenta:

En tanto la décima de canturía se desarrolló en los ambientes rurales, el recitado y las hojas sueltas⁴, el paso de boca en boca de algunas estrofas privilegiadas por el gusto y la memoria popular, por lo común fue típico de las ciudades. No puede decirse que el complejo cultural cubano de la décima sea un fenómeno solo campesino; ni en el siglo XVIII ni en la finisecularidad del siglo XX, la décima ha sido solo campesina. Es cierto que el sector poblacional campesino la eligió como portadora de la expresión identitaria clasista; es también cierto que entre décima y campesinos se desarrolló una unión ideal; pero esta estrofa no dejó de ser gustada en las ciudades y su cultivo en ellas, con temáticas propias de la ciudadanía, es un asunto folk muy relacionado con su desarrollo campesino. (López Lemus, 1999 : 52).

Este análisis apunta a la deconstrucción del mito de la décima en su relación exclusiva con lo rural y la oralidad. Pero también se desprende de él la problemática del vínculo que naturalmente se ha establecido entre lo oral y lo campesino, la noción de analfabetismo y el carácter de lo popular como opuesto a la obra escrita y firmada por un autor e identificable con el mundo ‘culto’.

Es en relación a este problema que nos proponemos de aquí en adelante esclarecer, a partir de la historia de la literatura, el modo cómo se ha ido construyendo en el discurso la dicotomía culto-popular.

*Ellos quieren ser distintos
De los gauchos, los villeros⁵,
De los negros, de los indios
que están en nuestros cimientos.
Por el horror, la vergüenza
De mirarse en el espejo
De una cumbia, una payada.
Y como nunca quisieron
Ser pobres como los pobres
Son solo pobres como ellos.”*

*“Si una copla es popular,
no es culta, salvo que un genio
La meta adentro de un libro
Aunque sea el mismo verso.
Ese genio no hizo nada
Más que apropiarse lo nuestro.
Sin contar que por la copla
El culto cobra «derechos».
Que popular es la copla,
Que culto, el crimen perfecto.*

Durante el siglo XIX, los intelectuales latinoamericanos hicieron propias las ideas de la ilustración y en base a ellas construyeron las nuevas repúblicas y realizaron los procesos de modernización. Sin embargo, la metáfora iluminista dejó también en la sombra a amplios espacios del desarrollo cultural. En esta época, el paradigma de civilización instala profundas e inéditas dicotomías entre lo ‘culto’ y lo ‘popular’. Mientras el primer término abarcará las ideas ilustradas del racionalismo, el laicismo, el pensamiento crítico, las ideas de progreso y perfectibilidad social y humana a través de la educación; el segundo, que se percibirá como su opuesto, contendrá las tradiciones populares -consideradas como supersticiones-, al mundo rural visto como barbarie y a la inferiorización de todo aquello relacionado con el período colonial y la herencia española. Francia se constituye como el nuevo modelo. Un poco más de cien años después, se produce otra revolución cultural: el advenimiento de las vanguardias artísticas, en las que Francia también será protagonista. La vanguardia instala un nuevo paradigma en el arte: el valor de la obra radicará en su originalidad, en su poder de ruptura con el pasado, en su novedad y autonomía, en la individualidad y singularidad del artista. Si bien se produjo una gran renovación de todas las disciplinas artísticas y fluyó como una

corriente refrescante que fue apropiada desde América Latina, donde las distintas expresiones integraron elementos populares (la poesía de Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Pablo Neruda y Nicanor Parra, por ejemplo), dichas expresiones solo adquirieron valor en tanto se entendieron como las transformaciones de unos elementos tradicionales que se reelaboraron para producir algo nuevo a partir de la imaginación artística individual, quedando excluido lo popular y colectivo, nuevamente.

En la actualidad, los y las poetas improvisadoras se autodefinen como portadores de una tradición colectiva cuya trayectoria posee cientos de años, pero también se reconocen a sí mismos como creadores que producen nuevos significados a partir de sus propios contextos. Así, mientras el payador (nombre que recibe el poeta que improvisa en décimas en el Cono Sur) ha devenido artista, la tradición de la poesía improvisada a su vez, se ha abierto también a las nuevas formas que caracterizan la cultura contemporánea, ampliándose a la participación de mujeres y niños, desarrollándose en importantes escenarios y utilizando también como soporte los medios de comunicación y las redes sociales donde se realizan contrapuntos. Sin embargo, sigue existiendo un fuerte vínculo con la tradición. Se trata de un arte donde los criterios del paradigma moderno y el paradigma contemporáneo no calzan del todo.

Como ya he señalado, en la última década se ha venido desarrollando una serie de encuentros de décima improvisada en el mundo luso-hispano, con creciente frecuencia y creciente profesionalización en Chile, Uruguay, Argentina, Panamá, Cuba y España -entre otros-. Esto ha posibilitado un rico intercambio entre distintas tradiciones y ha despertado el interés de muchos investigadores de los espacios académicos y no académicos, convocando también congresos de especialistas. Esta literatura, si bien tiene sus raíces en el período colonial latinoamericano, pasa actualmente por un proceso de tal revitalización, que podemos incluso hablar de un campo cultural emergente. Con todo, tanto en la academia, como en las comunidades de escritores del ámbito llamado 'culto', existe aún un gran desconocimiento de este mundo. La influencia de la poesía francesa y anglosajona se ha agudizado entre los poetas, provocando con respecto a ella un distanciamiento mayor al que se observaba en Chile en la primera mitad del siglo XX.

La hipótesis del presente trabajo es que tanto el paradigma de la modernidad iluminista, como el de la vanguardia del arte contemporáneo, instalaron criterios de valoración y de definición acerca del arte que dejaron fuera los saberes populares, los cuales pasaron a ser entendidos como ignorancia y superstición-desde la modernidad ilustrada- y como repetición de una tradición que debe ser superada -desde la necesidad de constante ruptura, instalada por las vanguardias-. Los cambios actuales de la poesía improvisada en décimas desafían los paradigmas establecidos por la modernidad y la estética de las vanguardias, movilizándolo un gran

desarrollo y ampliando cada vez más su público. Examinaremos dichos paradigmas para cuestionar las contradicciones que se producen entre los saberes oficiales y las prácticas de la cultura popular y establecer de este modo una genealogía de la dicotomía culto-popular. Siguiendo al autor uruguayo Ángel Rama (*La ciudad letrada*) y al ensayista colombiano Jesús Martín Barbero (*De los medios a las mediaciones*), se planteará una discusión que confronte distintas miradas sobre lo popular, contrastando la visión decimonónica instalada con el paradigma moderno, a través del análisis de los textos *Facundo. Civilización y Barbarie* de D.F. Sarmiento, y *La poesía popular impresa en Santiago de Chile* de Rodolfo Lenz, entre otros. Finalmente, se analizará la noción de ‘poética de la ruptura’ con que Octavio Paz caracteriza el arte contemporáneo en su libro *Los hijos del limo*.

*Quizás ahí esté la trampa,
Aprovecharse del pueblo.
El candombe, el loco⁶, el patio,
la poesía del potrero⁷.
La lengua, el pan y la guerra
Todo lo hacen los pueblos.
Los ritmos negros y blancos
el blues, el tango, el flamenco;
le venden a los turistas
la historia que ayer prohibieron.*

Los procesos de modernización en América Latina tuvieron como principales referentes a Francia en lo intelectual y a Inglaterra en lo político y lo económico. El siglo de las luces se importó desde Europa en cajas de libros transportadas hasta nuestros puertos, o a través de la misma elite criolla educada en Europa o con tutores e institutrices europeas que los mantenían en la primera línea del pensamiento occidental. Andrés Bello llegó a Chile en 1829 tras su residencia de 20 años en Londres, contratado por el gobierno chileno como intelectual orgánico. Esto rendiría sus frutos cuando en 1842 se funda por su mano, la Universidad de Chile y se redacta el Código Civil de 1852, entre otras cosas. Pero, sobre todo, serviría para instalar de manera definitiva (no porque no haya habido disidentes ni reformas posteriores, sino porque pervive todavía a pesar de ellas) una ideología que solo concibe la posibilidad de desarrollar conocimiento al interior de la Universidad, la cual albergaría a una elite ilustrada que sería llamada a conducir los destinos de la Nación, estableciendo con ello una forma de división del trabajo caracterizada por otorgar un rol restringido para los que Bello llamaba “las clases menesterosas”:

No todos los hombres han de tener igual educación, aunque es preciso que todos tengan alguna (...) Hay en todos los pueblos una desigualdad de condición, de necesidades, de método de vida. A esas diferencias es preciso que se amolde la educación para el logro de los interesantes fines a que se aplica (...).

El círculo de conocimientos que se adquieren en estas escuelas dirigidas para las clases menesterosas, no debe tener más extensión que la que exigen las necesidades de ellas: lo demás no sólo sería inútil, sino hasta perjudicial, porque, además de no proporcionarse ideas que fuesen de un provecho conocido en el curso de la vida, se alejaría a la juventud demasiado de los trabajos productivos” (Andrés Bello, “Educación”, El Araucano, 29 de julio y 5 de agosto de 1836)⁸.

Pero este pensamiento no es producto de un clasismo personal de Bello, sino que forma parte del marco epistemológico de la ilustración para el cual el sujeto que deviene ciudadano puede ser solo aquel mismo individuo consignado en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de la Revolución Francesa: el hombre (no universal, sino masculino), blanco y propietario de tierras, que eran asimismo los que tenían derecho a voto en esta época en que -como vemos- no solo se establecen las Repúblicas, sino también el modelo segregador de la educación que prevalece hasta nuestros días en Chile.

Por otra parte, al revisar la obra de un pensador tan visionario y poco institucional como fue el venezolano Simón Rodríguez -quien abogó por una educación más inclusiva en su propio ejercicio docente y como fundador de escuelas que él mismo sostenía-, podemos observar cómo el autor distingue el ideal de educación, distanciándolo del saber popular. Rodríguez intenta integrar la clase popular al paradigma ilustrado, pero denigra al mismo tiempo su saber, señalándolo como aquello que el ciudadano crítico debe dejar atrás.

Establézcase una Junta que se titule Inspectora de la Instrucción Primaria. En ella no ha de haber miembros descendientes de Sancho Panza, que digan en sus sesiones: ‘El mundo ha sido siempre el mismo y lo será mientras dure’, ‘Querer corregir el mundo es pretender blanquear a un negro’, ‘El que se mete a redentor muere crucificado’, ‘El que sirve a público a nadie sirve’, ‘Para cuatro días que hemos de vivir, demasiado hacemos’, ‘Vivir y vivamos, y el que venga atrás que arree’. (Rodríguez, 2011: 43).

A través de la figura de Sancho Panza, Simón Rodríguez refiere el saber popular que debe ser superado por el pensamiento crítico, ilustrado. Por supuesto selecciona una serie de refranes que le sirven como ejemplo para vincular lo popular con ideas conservadoras que se resisten al cambio, hundiéndose en el conformismo. Sin embargo, he puesto el énfasis en la afirmación porque precisamente este proyecto,

en su afán de progreso y formación de ciudadanía, implicó, asimismo, dar la espalda a las identidades que actualmente entendemos como ‘otras’, ‘subalternas’, ‘étnicas’, ‘originarias’ y también ‘populares’, en tanto el proceso de occidentalización que se produce, primero con la colonia y luego con la modernización republicana, trajo consigo necesariamente un blanqueamiento de nuestro continente.

Facundo. Civilización y barbarie en las pampas argentinas, es el título de la obra que D. F. Sarmiento, durante su segundo exilio en Chile, publica en 1845 en las páginas del diario *El Progreso*. El autor aborda la vida de Juan Facundo Quiroga, gobernador de la Provincia de La Rioja durante las guerras entre unitarios y federales en la Argentina, en las que participó el mismo Sarmiento entre 1829 y 1831. La figura de Facundo es depositaria en este libro de todas las características del caudillo rural, violento, déspota, conservador y se transforma además en el arquetipo del sujeto del ‘interior del país’, el habitante de los campos, espacio que Sarmiento asimila al feudo medieval en oposición a la ciudad civilizada. Se instalará de este modo la dicotomía entre civilización y barbarie, donde el espacio rural se significa como una rémora para el progreso, y al gaucho, como el hombre fuera de la ley que no se sujeta a la disciplina del trabajo y que, entregado a sus propias costumbres, es ingobernable (‘incivil’) e imposible de educar.

Sarmiento vincula al gaucho cantor con ‘el mismo bardo, el vate de la Edad Media’, lo cual no constituye una idea positiva en tanto el iluminismo designó esta época histórica como una edad oscura. Para Sarmiento, el gaucho *se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades y del feudalismo en los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca* (Sarmiento, 2007: 47), aquella vida que se acerca, la vida del futuro, es la de las ciudades.

Ángel Rama en *La ciudad letrada*, relaciona ese sentimiento urbano de Sarmiento con la fundación de ciudades durante la colonia española, como estrategia de conquista del territorio e institucionalización del poder. Desde la perspectiva de Rama, tanto en la colonia, como en la época de los nuevos estados independientes, las ciudades actuaron como focos civilizadores, desplegando como dispositivo de dominación la misión evangelizadora, en el primer caso, y el mandato de la educación, en el segundo. Ambas formas de poder se autolegitimaron en el ejercicio de la letra, en el ‘orden de los signos’ que adquieren una autonomía ‘fantasmagórica’, ostentada por autoridades dependientes de la corona durante la colonia, que ejecutan ‘lejanísimas órdenes’. Este mismo grupo letrado tuvo a su cargo la formación de las elites criollas que luego de la independencia fueron dueñas del poder de la letra, consagrada ya en una calidad sacerdotal, según la cual *los signos aparecían como el orden del espíritu* (Rama, 1984 : 57).

Si bien es posible leer entre líneas una cierta admiración por parte de Sarmiento hacia la figura del gaucho, debido a esa misma indocilidad que -en momentos de su relato- adquiere un carácter heroico, es evidente que no alcanza para él un valor más allá de lo pintoresco y que sobre todo representa un tiempo histórico que debe ser superado en la teleología moderna de las ideas del progreso, como evolución natural de un estado cultural primitivo.

El cantor está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía que el bardo de la Edad Media; y sus versos serían recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro, si a su lado no estuviese otra sociedad culta con superior inteligencia de los acontecimientos que la que el infeliz despliega en sus rapsodias ingenuas. En la República Argentina se ven a un tiempo dos civilizaciones distintas en un mismo suelo; una naciente que, sin conocimiento de lo que tiene sobre su cabeza, está remedando los esfuerzos ingenuos y populares de la Edad Media; otra que, sin cuidarse de lo que tiene a sus pies, intenta realizar los últimos resultados de la civilización europea. El siglo XIX y el siglo XII viven juntos: el uno dentro de las ciudades, el otro en las campañas. (Sarmiento, 2007 : 47).

Así, se establece el espacio rural y la figura del gaucho como el lugar de lo popular y del retraso histórico, en oposición a la verdadera cultura, al legítimo saber que nos viene de Europa y que encuentra en las ciudades su única posibilidad de desarrollo. La dicotomía culto/popular establecida por Sarmiento como equivalente a civilización/barbarie, será la pugna en la que se desgarrará la nación. De este modo, es posible entender la carta que Sarmiento dirige al general Bartolomé Mitre en septiembre de 1861: *Se nos habla de gauchos... La lucha ha dado cuenta de ellos, de toda esa chusma de haraganes. No trate de economizar sangre de gauchos. Este es un abono que es preciso hacer útil al país. La sangre de esta chusma criolla incivil, bárbara y ruda, es lo único que tienen de seres humanos*». Y reitera en otra carta pocos días después: *Tengo odio a la barbarie popular... La chusma y el pueblo gaucho nos es hostil... Mientras haya un chiripá no habrá ciudadanos, ¿son acaso las masas la única fuente de poder y legitimidad? El poncho, el chiripá y el rancho son de origen salvaje y forman una división entre la ciudad culta y el pueblo, haciendo que los cristianos se degraden... Usted tendrá la gloria de establecer en toda la República el poder de la clase culta aniquilando el levantamiento de las masas.* (Maglio, 1999: sin número de página).

*En vez del canto del gaucho
Canonizan lo gauchesco.
Que escribió la aristocracia
con un glosario ortopédico.
Se adora un ídolo falso
Teniendo algo verdadero.
Silencian a los paisanos.
¿Qué es un cantante académico?
¿Una persona que canta
Como un edificio viejo?*

En 1872 José Hernández publica *El gaucho Martín Fierro*. Este relato - leído como una novela desde la crítica literaria académica que no comprende el carácter narrativo de algunas formas de la poesía popular- se constituye de algún modo como contestación a las ideas que Sarmiento vierte en el *Facundo*, recién comentado. El personaje Martín Fierro se configura también como arquetipo del gaucho reclutado contra su voluntad para pelear militarmente en la llamada “Campaña del desierto”, política de expansión territorial llevada a cabo por el gobierno argentino para anexas las tierras de los pueblos originarios a la soberanía de la nueva nación independiente.

El carácter popular del *Martín Fierro* es muy discutido, pues si bien el personaje es un gaucho que canta en sextillas de rima consonante, en versos octosílabos -forma que predominaba en la versificación del gaucho que Hernández observó-, la obra es producida por un hombre de letras que se miraba a sí mismo como un sujeto ajeno a este mundo: *Me he esforzado, sin presumir haberlo conseguido, en presentar un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que les es peculiar; dotándolo con todos los juegos de su imaginación llena de imágenes y de colorido, con todos los arranques de su altivez, inmoderados hasta el crimen, y con todos los impulsos y arrebatos, hijos de una naturaleza que la educación no ha pulido y suavizado.* (Hernández, 2010 : 19). La dicotomía culto popular se puede problematizar a través de la dualidad que presenta esta obra, la cual toma un personaje, una tradición oral, una historia y una forma de poetizar, un léxico que pertenece a ese mundo de gauchos, pero que es apropiado por la escritura del autor que firma el texto y consagrado posteriormente por otro intelectual -Leopoldo Lugones- que en el siglo veinte lo proclama como el libro nacional que condensa la identidad argentina.

Pero antes de esto, en 1897, a 25 años de su primera publicación, *El gaucho Martín Fierro* ya contaba con catorce ediciones. Ya era un libro leído y memorizado

por multitudes de personas, transformándose de nuevo en popular en el proceso de su recepción. La obra de vuelta es también apropiada por parte de los cantores que la han hecho suya hasta el día de hoy.

Al tomar este ejemplo paradigmático, es posible decir que la poesía circula permanentemente. Pasa de la oralidad a la escritura y de la escritura a la oralidad, tal como hizo la décima, que -nacida en el Siglo de Oro español- se difunde a través del teatro, y de las alabanzas y reflexiones teológicas de los sacerdotes, quienes -junto a los conquistadores- la trajeron a América. Aquí arraiga en la memoria del pueblo que la recrea en su sentir y en el arte de la poesía improvisada que ejercen los payadores, trovadores y repentistas en nuestro continente, revitalizando sus formas y temas en la actualidad. Sin embargo, cabe preguntarse qué motivos e implicancias tiene el hecho que una tradición popular, que vive sobre todo a través del canto, adquiera legitimidad en la pluma del letrado que la escribe y en la voz del intelectual que la consagra. Y es que existen también fenómenos sociales con fundamentos ideológicos capaces de generar sentidos colectivos con el objeto de ser aceptados y proyectados en el imaginario de lo nacional.

*La gente hizo la historia
Con las manos, en silencio,
Pero te cuentan la historia
De los que la destruyeron.
Se escucha a los asesinos
Y no se escucha a los muertos
De los pueblos y los barrios
Y los indios y los negros
porque los libros no saben
Que a la guerra van los muertos.*

Así fijada la obra en la escritura, se tiende a pensar que aquel objeto constituye un ‘rescate’ de voces del pasado. El canto se vuelve corpus, lengua muerta en cierta medida, esencia arqueológica que conformará el acervo del erudito y que modulará la percepción sobre el arte popular, como imitación de formas anacrónicas, dejando afuera la posibilidad de comprender el arte tradicional en su dimensión creadora. Es lo que ocurre cuando la tradición se institucionaliza y pasa a formar parte del ‘tradicionalismo’. A este respecto, el payador argentino Wilson Saliwonczyk plantea una reflexión sobre la payada (poesía improvisada en décimas, llamada así en el Río de la Plata) para contribuir a este artículo: “La payada y otras formas equivalentes

son tradiciones aun vivas en una continuidad histórica que, sin embargo, social y políticamente son consideradas fósiles culturales no pocas veces. En el contexto histórico argentino, en el primer centenario de 'La Patria' se creó (pues se trata de una invención) el 'Ser Nacional' a través de una movida llamada 'tradicionalismo' para cohesionar bajo una identidad pretendidamente homogénea una población mitad local y mitad migración interna y externa. Se confunde a propósito tradición y tradicionalismo. Algunos nacionalismos, por ejemplo el nacionalismo vasco, mantienen extraordinariamente vital y dinámico su bertsolarismo (su payada) pero lo hacen en toda su línea histórica y articulada con el contexto real actual, no como una momia venerable que nadie venera. Uno de los problemas surge cuando, precisamente, se embalsama viva una forma cultural, que es una tradición, y se la considera un elemento del tradicionalismo. Se neutraliza una fortaleza de la expresión de los pueblos. Se convierte en un tema arqueológico y pasa a ser un capítulo histórico cerrado. Volviendo a la payada, incluso se ha puesto de moda en el lenguaje periodístico elogiar la 'arqueología' (así dicen textualmente) musical o poética de los que cultivan alguna forma de arte dentro del llamado folclore. Se considera vestuario o disfraz a lo que en realidad es ropa de la tradición y hasta hay personas que creen que somos actores teatrales que representamos una forma de arte ya muerta. Como si esto fuera poco, los discursos culturales minoritarios o minorizados y debilitados suelen impregnarse del discurso hegemónico que ingenuamente copian. Entonces, no es raro ver a la víctima repitiendo el discurso del victimario. En el caso del folclore hay canciones de paisanos o nativos que ensalzan al estado opresor, como la canción del Cacique Yatel que está "orgulloso de ser argentino, pero muy argentino", según Hugo Jiménez Agüero que siempre le hizo el juego a ese discurso patriotero, quizás sin mala intención. Pero lo grave es que, como las corrientes que fijan los 'tradicionalismos' -acá y en otros países- son de derecha conservadora, suele pensarse que esas formas culturales (la payada por ejemplo) son de derecha. Es decir, el canto que los peones hacían en los galpones y los fogones y que aún sigue vivo, muchas veces se ve como un canto de la derecha. Al ser convertido en una pieza de museo, que en realidad se desconoce (hay gente que cree que Yupanqui o Larralde son payadores), está matado y peor que matado. Poco se sabe de cuanto disfrutamos del juego hermoso de la improvisación en verso. Eso es algo que nos pesa también a los payadores, cuando se interioriza la idea de estar rescatando un objeto arqueológico cuando en realidad trabajamos algo que está tan vivo como nosotros". (Saliwonczyk, 2015 : manuscrito). Los analfabetos, al menos en Chile, hasta bien entrado el siglo XX no tienen derecho de ciudadanía. El lenguaje oral se abre un espacio en la representación literaria de la mano de un escritor. La suerte de este texto, como en el caso del *Martín Fierro* puede volver a arraigar en lo popular y recuperar su voz oral en los

cantores que cantan sus versos. Pero la institucionalización que lo canoniza corre el riesgo de transformarla en un objeto del pasado, en un documento histórico. En palabras de Walter Benjamin *No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie* (Benjamin, 2008 : 309). En el fragmento del *Facundo*, anotado más arriba, Sarmiento expresa: *El cantor está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía que el bardo de la Edad Media; y sus versos serían recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro*. Sarmiento no encuentra un valor estético en esta forma atrasada de literatura, sino que la sindicada como ‘documentos’, que además, carecen de rigor y poseen un carácter ingenuo.

*El poder no tiene arte
El arte es de los pueblos
Y le llaman popular
Para no tenerle miedo.
Porque esa es la fortaleza
Que los pueblos construyeron.
En la cultura está unida
La historia de un pueblo entero.
La cultura honda la hace
La gente a través del tiempo’.*

*‘Yupanqui, Violeta Parra,
Córtazar, Cesar Vallejo,
adónde estaban los cultos
Cuando ellos escribieron.
¿A dónde hay más cultura?
¿En un telar, en un cuento?
¿En las corbatas de un palco?
¿O en un viejo guitarrero
Tesoro de las culturas
Que guarda siglos enteros?’*

La corriente intelectual que nos viene del romanticismo va a colocar, en alguna medida, en entredicho el paradigma de la ilustración. Fundará una nueva perspectiva histórica que recuperará a la Edad Media y revalorará autores como Cervantes y Shakespeare, que quedan consagrados en ese momento para la literatura universal. El romanticismo también se volverá hacia el pueblo, ya no bajo la perspectiva de

una masa abstracta que, aunque ignorante, puede ser depositaria de la idea de soberanía que sirve a la democracia liberal, sino como una fuente de creatividad, afectividad y producción, es decir, tal como afirma Jesús Martín Barbero (*De los medios a las mediaciones*), como sujeto.

Nacerá el folclore como disciplina que estudiará la tradición rural, la oralidad, las creencias y un arte, que, con todo, seguirá considerándose ingenuo. Los románticos abrevarán de este mundo para elaborar sus propias creaciones, pero, a la vez, se distanciarán de él a través del concepto de etnia. La 'etnia' distinguirá a los propios europeos como sujetos productores de arte y literatura, al mismo tiempo que designará la otredad de quienes solo serán sujetos de 'productos culturales'. Aunque es posible que muchas cosas se hayan conservado materialmente gracias a esta disciplina, la perspectiva que recoge 'los productos culturales' elaborados por el pueblo al abrigo del concepto de folclore, también sigue la tendencia de encontrar en ella más que nada un valor documental. Este es el caso de las hojas de verso que los poetas populares vendían en Santiago desde la segunda mitad del siglo diecinueve, y que fueron coleccionadas por el filólogo y etnólogo alemán, Rodolfo Lenz.

Rodolfo Lenz llega a Chile en 1890, a los 27 años, contratado por el gobierno del presidente Balmaceda como profesor de idiomas en el Instituto Pedagógico. Su formación en el campo de la filología comparada en Berlín le permitió dedicarse a las disciplinas de la etnología y la lingüística. El profesor Lenz fue precursor en los estudios de la lengua mapuche y fundó la Sociedad Chilena del Folklore en 1909. Esta sociedad albergó a importantes intelectuales como Julio Vicuña Cifuentes y Zorobabel Rodríguez. Los estudios del folclore seguirán fundamentalmente la metodología etnográfica. El objeto de estudio (versos, danza, música, objetos de artesanía, etc.) se concibe como 'hechos' o 'fenómenos' y se indagará sobre todo en sus cualidades 'psíquicas', sus características sociales. Se aspira a establecer vínculos entre las 'culturas primitivas' observadas y aspectos esenciales y ocultos de la naturaleza humana. Hay algo que justifica la importancia de explorar en estas manifestaciones colectivas: la noción de 'idea étnica' que Lenz toma de Adolf Bastian y las elaboraciones de Raimund Friedrich Kaindl. Bajo estas influencias, Lenz entenderá que las tradiciones populares son poseedoras del mayor valor, puesto que perduran por siglos y forman parte de las prácticas cotidianas de todo un pueblo. Tiene más valor lo que *ha sido bueno y digno de imitar para millones de hombres*. (Lenz, 1909 : 6-11).

*Esa historia resumida
Es más grande que Quevedo.
Hay que leer lo que está
Al margen de los cuadernos.
Culto no es el ignorante
Que le da la espalda al tiempo.
La cultura está en tu esquina
En tu patio y en tu abuelo.
la cultura está en el mate
el otro es tan solo un siervo.*

A mediados del siglo XIX se produce en Chile una fuerte migración campo-ciudad que se concentra principalmente en la capital, donde prolifera la publicación de hojas sueltas. Una escritura que plasmará las tradiciones orales campesinas de sus autores, actualizadas en el ejercicio de una poesía sumamente comprometida con el presente social y político. Este corpus de hojas sueltas coleccionadas por Rodolfo Lenz es lo que hoy conocemos como Lira popular. De acuerdo con el estudio de Rodolfo Lenz, los propios poetas vendían sus hojas en los lugares más concurridos de la capital, y también eran voceadas por los suplementeros que vendían los diarios de la época. Las hojas se publicaban aproximadamente cada dos semanas y en un tiraje mínimo de tres mil ejemplares. La forma poética predominante es la ‘décima glosada’, esto es, un conjunto de cuatro décimas precedidas por una cuarteta. Cada verso de esta cuarteta constituirá el último verso de cada décima. Las glosas de la Lira popular chilena se distinguen de las glosas españolas, mexicanas o argentinas, por finalizar con una quinta décima de despedida.

Rodolfo Lenz publicó en 1919 su libro *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile*. Se trata de un aporte fundamental para el estudio de la Lira popular que todavía hoy constituye un referente. Allí, Lenz da cuenta de los poetas populares que conoce, las características materiales de las publicaciones y los modos de circulación; el precio al que se vendían, el contexto en que esa poesía se desarrolló y adquirió sentido. Desde el estudio filológico, Lenz encontrará un vínculo entre esta poesía popular y la de los trovadores provenzales, relacionará la práctica del contrapunto con la tensón medieval: el ejercicio de preguntas y respuestas que pudo observar en el Cancionero de Baena (1445). Identifica la división temática que los propios verseros dan a su poesía, como el canto a lo divino y a lo humano y los distintos fundamentos (‘fundaos’, temas) por los que se componen los versos. También percibe que en la tradición popular hay una división de ramas para lo femenino y lo masculino, donde a las mujeres les corresponde el desarrollo de la tonada, mientras la poesía improvisada es un privilegio masculino.

En la práctica actual de la poesía en décimas, es posible comprobar la coherencia y rigor de las observaciones de Lenz, por cuanto sus puntos fundamentales siguen siendo características que aún tienen vigencia y son reconocidas por los cultores en su práctica y reflexión. Sin embargo, sus preguntas acerca de la cultura popular en general, solo son productivas desde el enfoque científico. A Lenz le interesa establecer la forma en que aquellos elementos venidos desde España y que son comunes a todos los países del continente americano, se transforman de manera diferenciada de acuerdo con las distintas culturas indígenas con que entran en contacto. Su estudio en el nivel descriptivo es de la mayor importancia, pero cuando Lenz tiene que juzgar el valor artístico de su objeto de estudio, entonces no puede escapar de su visión eurocentrista. Lenz será capaz de reconocer el cambio histórico solo en los niveles de transformación lingüística y fonética, pero no le será posible ver con los mismos ojos el hecho de que los elementos literarios de los que la poesía popular se alimenta en su tradición, también han sufrido cambios que elaboran valores estéticos nuevos y propios.

Resumiendo lo anterior, debemos declarar que el contenido de las hojas que venden los verseros en las calles de Santiago, en general, está lejos de ser poesía, e igualmente, lejos de ser popular. Es una literatura de alta alcurnia que ha caído al barro. Solo los versos a lo humano tratan todavía con frecuencia materias que interesan al pueblo, ávido de sensación. (Lenz, 1919 : 617).

En su *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas* (1905-1910), Lenz explica lo que él entiende como lengua literaria y la manera cómo esta se forma, en el entendido de que la condición natural de la lengua es la de variar:

Este estado natural se altera cuando en una comarca se forma un Gobierno fuerte que principia a dominar en regiones suficientemente apartadas para que el lenguaje sea distinto del que se usa en el centro gubernativo. La administración de las provincias estará en manos de personas procedentes del centro; a su modo de hablar se acomodarán los provincianos que quieren significar algo en la corte central; leyes y ordenanzas se impondrán en el dialecto central; y como la comunicación a larga distancia se hace por carta, habrá que fijar por la escritura ese lenguaje central. En el centro de la actividad política se juntarán también los poetas, nacerá la literatura, y esta literatura será leída por los provincianos y les servirá de modelo. Así se han formado sobre base lingüística natural, pero por razones históricas de política, las que solemos llamar 'lenguas literarias'. (Lenz, [1905-1910] 1977 : 11).

La lengua literaria se constituye aquí como la norma del lenguaje. Este es un enfoque innovador con respecto a miradas más rígidas que establecen el origen de la norma en un sistema esencial que nos viene desde España. Sin embargo, ni la oralidad, ni la lengua de la provincia se reconocen como generadoras de literatura por sí mismas. Es solo en el contacto con el centro y por la necesidad de negociar con él, que se conforma un grupo intelectual especializado que fijará por la escritura un modelo a seguir. Por otra parte, Rodolfo Lenz considera “documentos realmente populares” a “todo aquellos que viven en la memoria de la jente que no sabe leer i escribir, o al menos, no maneja libros”. Luego enumera una serie de “objetos de estudio” entre los que se cuentan, poesía, prosa, música y coreografía, artes plásticas y ornamentales, costumbres y creencias, el propio lenguaje “vulgar”, caracterizado como “el material del idioma, colección de las voces castellanás”. (Lenz, 1909 : 13-17)

La escritura no cabe dentro del objeto de estudio definido como popular, puesto que este se caracteriza principalmente por la oralidad y la carencia de libros. Aunque se valora lo oral, lo popular se circunscribe auténticamente solo a esta esfera. La disciplina excluye a la escritura de su objeto de estudio, e impone su idea preconcebida sobre el corpus real, definiendo a priori lo popular, esencialmente, como carencia. Así, hablar de literatura popular o poesía popular será -por principio- una antinomia, lo que tornará problemático abordarla en términos estéticos e imposible hallarle una legalidad propia como corpus literario. De esta forma, las hojas de versos de la enorme producción de los poetas de origen campesino solo puede afrontarse como un fenómeno antropológico y social, donde su escritura se reconoce como un deseo de participación y apropiación de la ciudad, mas no como literatura en el sentido pleno.

Cuando Lenz clasifica los fundamentos o temáticas en las hojas, se refiere a los ‘versos de literatura’ como *poesías serias de carácter descriptivo i altisonantes muy a menudo mal comprendidas*. Entre ellas, los *versos de astronomía* y los *versos de geografía* gozan de mucha aceptación, aunque son generalmente, *cúmulos absolutamente indigestos e indigeribles de palabras altisonantes (nombres geográficos) que no encierran ninguna idea comprensible*. El filólogo no puede comprender el sentido poético de estos versos ni su sentido del humor. El mismo Lenz transcribe como ejemplo unas décimas de Bernardino Guajardo, quien guardara la mejor fama entre los populares y también entre los poetas de la elite.

La mora, la turca y la cristiana

(...)

Quiero salir de Inglaterra

Con orden de los ingleses

I tal vez los escoceses

En Escocia me den guerra.

El cabo de Irlanda cierra

Mi pasada i me demora

Prusia, España i la Sonora

Arjel, imperio inhumano

I al saber que soi cristiano

Una mora me enamora. (Lenz, 1919 : 614).

Para el estudioso del folclore, se trata de versos descabellados que reflejan una geografía mal aprendida en el “sistema antiguo en un texto sin ver el atlas”. Hoy comprendemos que el poeta enumera y nombra muchos lugares para poner en escena su propia errancia como cantor. Así, se incorpora un elemento de la experiencia, de la percepción del tiempo, se juega con el espacio, integrándolo en el propio cuerpo. Es el principio con que juega Violeta Parra en el motivo literario de “el cuerpo repartido”, el mismo que ella trabaja como la dicha y el desgarró de su recorrido por Chile, cuando recopiló canciones y que vierte en las décimas autobiográficas conocidas como “La exiliada del sur”.

Un ojo dejé en Los Lagos

Por un descuido casual

El otro dejé en Parral

En un boliche de tragos.

Recuerdo que mucho estrago

De niña vio el alma mía

Miserias y alevosías

Anudan mi pensamiento

Entre las aguas y el viento

Me pierdo en la lejanía. (Violeta Parra, 1998 : 137).

Una anécdota registrada en la biografía de Violeta Parra que Fernando Sáenz tituló *La vida intranquila*, evidencia la tensión que existe entre la idea de folclore y la de arte. Violeta Parra se disponía a dar un concierto masivo en Buenos Aires y

antes de salir al escenario, la presenta un actor que casi no habla de ella. Pero la que nos interesa es la segunda presentación, la del historiador Leopoldo Castedo, quien la introduce con estas palabras: *Violeta Parra es mucho más que una folclorista, es una artista* (Sáenz, 1999:124). A esto, Violeta Parra que no tenía pelos en la lengua, contesta: “Buena mierda de presentación. Uno habla hasta por los codos pero solo de él y el otro dice que no soy folclorista” (Ibíd.) Mi conclusión como investigadora es que desde los espacios ‘cultos’ el folclore se entiende -tal como hacía Lenz- desde una perspectiva esencialista, como un objeto que no cambia, pues no está inscrito en la historia, sino en ese pasado hecho fósil al que el payador Saliwonzcyk se refería. Su vínculo con el origen le impide cualquier transformación. La transformación, el cambio, el devenir, es prerrogativa de la obra de arte que puede crear algo nuevo a partir de lo ya dado o en ruptura total con él. Con todo, hay una identificación de clase con respecto a lo popular y lo folclórico, y Violeta Parra no está dispuesta a renunciar a esa identidad que también es un espacio político donde se sitúa para cantar.

Lo culto y lo popular;
Sí, existen, estoy de acuerdo.
Solo que es al revés
Y los cultos no son ellos
El poder es siempre un bruto
La cultura es de los nuestros
Es la historia de los ranchos⁹
La galleta, los obreros.
La escriben en los palacios
Pero se hace en los pueblos.

Octavio Paz en *Los hijos del limo*, caracteriza a la literatura moderna y contemporánea como ‘la tradición de la ruptura’, pues el espíritu crítico moderno ha conformado un discurso literario que transforma los modelos precedentes a partir de una renovación de las visiones de mundo y las formas estéticas. Con la irrupción de las vanguardias, la búsqueda de lo nuevo y lo original se instala como el valor por antonomasia capaz de otorgar legitimidad a los textos. Con respecto a la décima y especialmente a la décima popular, existe el prejuicio de que aquello que debe apearse al pasado está completamente cerrado a la innovación, la creación y la transformación de las visiones de mundo. Y aunque el panorama de la décima actual muestra por sí misma el absurdo de esa idea, es cierto que la producción

de décimas vinculada a la cultura popular, busca su legitimidad en el respeto a la tradición, y en el cultivo de antiguas formas de hacer poesía, conservando una métrica, unos temas y unos motivos que se atesoran de manera muy consciente como un patrimonio cultural estrechamente relacionado con valores identitarios. Desde el paradigma instalado por las vanguardias para la literatura contemporánea, la décima y su rígida estructura métrica, representa todo lo contrario de la libertad creativa 'impuesta' por la vanguardia. Quien ha experimentado con esta forma poética entiende lo que los cubanos denominan 'una cárcel de aire puro': la décima como un espacio donde los límites solo constituyen un elemento más del juego, una fiesta de palabras que con la mayor ductilidad le permitió a muchos escritores vanguardistas, expresarse con toda libertad en diez versos de ocho sílabas. A modo de ejemplo, dejamos este verso de José Lezama Lima, como una manera de desmitificar los prejuicios sobre la décima, e invitamos al mismo tiempo a los y las lectoras a dejarse seducir por la décima improvisada, antigua y arraigada tradición que se hace nueva en cada una de las instancias irrepetibles en que acontece.

*Músico sin instrumento,
girasol sin rumbo al sol,
terso y plano caracol
caminando contra el viento.
Risotas para un lamento
mueve su cola al revés,
es paradoja tal vez
ver un cielo en la bombilla.
Gracias de la cochinilla
en un pezón al revés. (Lezama Lima, 2002 : 93).*

Bibliografía

- Benjamin, W. 2008. *Sobre el concepto de historia*. Obra I, 2. Madrid: Abada.
- Gutiérrez, C. 2011. *El G.A.N.E. de Piñera en que Chile P.I.E.R.D.E.* Santiago: Ceibo.
- Hernández, J. 2010. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Emecé.
- Lenz, R. 1905. *Ensayo de programa de la sociedad de Folklore Chileno*. Santiago: Imprenta y encuadernación Lourdes.
- Lenz, R. 1919. *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile*. Santiago: Universo.
- Lenz, R. 1977. *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. Santiago: Universidad de Chile.
- Lezama Lima, J. 2002. *Poesía y prosa. Antología*. Madrid: Editorial Verbum.
- López Lemus, V. 1999. *La décima constante. Las tradiciones oral y escrita*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.

- Martín Barbero, J. 2010. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.
- Martín Maglio, F. 1999. *El pensamiento de Domingo Faustino Sarmiento*. San Nicolás: FMM Educación. www.fmmeduccion.com.ar/Historia/Notas/sarmiento.htm. Consultado el 6 de septiembre de 2015.
- Parra, V. 1998. *Décimas. Autobiografía en verso*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Paz, O. 2008. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar.
- Rama, A. 1984. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Rodríguez, S. 2011. "Consejos de un amigo, dados al colegio de Latacunga (1850)". En Villagrán, Fernando. *Las razones de la educación pública*. Santiago: Catalonia.
- Saliwonzcyk, Wilson. 2015. *Tradición y tradicionalismo*. 9 de julio: Manuscrito.
- Sarmiento, D.F. 2007. *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires: Gradifco.

Notas

1. El presente artículo se enmarca en la investigación "Mujeres decimistas latinoamericanas. Subjetividades, procesos de creación y estrategias de instalación en el campo cultural". Financiado por Fondecyt. Proyecto Número: 11121539.
2. Décimas de Wilson Saliwonzcyk.
3. Bairoletto: Bandido rural, Robin Hood criollo.
4. En Chile también se publicaron hojas sueltas de décimas, coleccionadas por algunos pocos intelectuales y conocida hoy como la Lira popular. Existen registros de su desarrollo entre 1879 y 1949, aproximadamente.
5. Villeros: Habitantes de barrios socialmente marginados.
6. Locro: Comida criolla.
7. Potrero: Cancha de fútbol de barrio hecha por los chicos.
8. Citado por: Gutiérrez, Claudio. *El G.A.N.E de Piñera en que Chile P.I.E.R.D.E.* Ceibo ediciones, Santiago, 2011, p 15).
9. Ranchos: Casa del gaucho de barro y paja, no confundir con rancho como una finca.