

UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA



## **LOS PÚBLICOS DE LA POESÍA POPULAR:**

*Contribuciones de la Sociología del Arte para estudiar  
prácticas de recepción cultural*

**Tesis para optar al Título Profesional de Sociólogo**

**PRESENTADA POR:**

MAXIMILIANO THAM TESTA

**PROFESORA GUÍA:**

MARISOL FACUSE

**Santiago, 2015**

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1. EL ESTUDIO DE LA POESÍA POPULAR CHILENA, ASPECTOS INVESTIGADOS Y PREGUNTAS PENDIENTES.....</b>	<b>8</b>
1. La entrada folclórica clásica: El trabajo de Rodolfo Lenz.....	8
2. La poesía popular en los estudios estéticos y literarios: un análisis centrado en el texto .....	14
3. El contexto social y la tecnología como factores que influyen la poesía popular.....	22
4. La "poética" de los poetas populares: un análisis de la lingüística y la antropología.....	24
5. El "mundo" de la poesía popular: formas de transmisión y mestizajes culturales.....	26
6. Balance de un campo: desafíos y preguntas pendientes .....	30
<b>CAPÍTULO 2. CONTRIBUCIONES DE LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE PARA EL ESTUDIO DE LA POESÍA POPULAR .....</b>	<b>37</b>
1. Una sociología de los mundos artísticos y culturales: la propuesta de Howard Becker .....	37
1.1. La producción artística estructurada: la noción de “mundos de arte” .....	38
1.2. La forma regular de hacer las cosas: la noción de convención .....	40
2. El gusto como una actividad pragmática y reflexiva: la sociología del arte de Antoine Hennion.....	43
3. Los efectos sociales de la música: la sociología de Tia DeNora .....	46
4. Estrategia metodológica para el abordaje del rol de los públicos de la poesía popular .....	50
4.1. El enfoque metodológico .....	50
4.2. Técnicas de producción de información .....	52
4.3. Procedimiento de análisis .....	54
<b>CAPÍTULO 3. LA PARTICIPACIÓN ACTIVA DE LOS PÚBLICOS EN EL MUNDO DE LA POESÍA POPULAR IMPROVISADA .....</b>	<b>57</b>
1. El mundo de arte de la poesía popular improvisada.....	57
2. La participación de los públicos en la performance .....	62
3. Técnicas de aprendizaje y recepción en la audiencia .....	68
<b>CAPÍTULO 4. LAS MÚLTIPLES FORMAS DE EXPERIMENTAR LA POESÍA POPULAR IMPROVISADA .....</b>	<b>84</b>
1. La poesía popular como folclore .....	87

1.1.	El imaginario nacional.....	87
1.2.	Un gusto marcado por el rescate y la conservación.....	89
1.3.	La paya y sus conexiones con lo rural.....	91
2.	Poética y lenguaje.....	93
3.	Valorando el ingenio y creatividad de los poetas.....	95
4.	Formas de la paya (pies forzados, brindis, etc.).....	98
5.	Humor, picardía y entretenimiento.....	100
6.	La valoración de la contingencia y la crítica social.....	101
7.	La improvisación.....	103
8.	El rol y la participación del público.....	106
9.	La dimensión musical: entonaciones, voz e instrumentos.....	108
10.	Interpretando las múltiples directivas de recepción: lugares de la poesía popular y perfiles de la audiencia.....	110
<b>CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES.....</b>		<b>117</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>		<b>126</b>

## ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

- Fotos 1 y 2.** Poetas populares en el Encuentro de Portezuelo, Ñuble, Región del BíoBío, 2009... 58
- Foto 3.** Sonidista en el Encuentro Banco Estado, Santiago, Región Metropolitana, 2011... 59
- Fotos 4 y 5.** Públicos en el Encuentro Banco Estado, Santiago, Región Metropolitana, 2011... 63
- Fotos 6, 7 y 8.** Públicos antes de que comience el Encuentro Banco Estado, Santiago, Región Metropolitana, 2011... 85
- Foto 9.** El Instituto Cultural Banco Estado, Santiago, Región Metropolitana... 114
- 
- Gráfico 1.** El mundo de arte de la poesía popular... 61
- Gráfico 2.** Relación anterior con la paya... 77
- Gráfico 3.** Las múltiples formas de llegar a la paya... 82
- Gráfico 4.** Directivas de recepción... 86
- Gráfico 5.** Las diversas directivas de recepción que articulan el gusto de los públicos de la poesía popular... 111
- Gráfico 6.** Hay públicos de diferentes comunas... 113
- Gráfico 7.** Públicos de diferentes edades... 115
- Gráfico 8.** Diversas ocupaciones de los Públicos... 116
- 
- Tabla 1.** Directivas de recepción en dos “lugares de la poesía popular”... 114

## INTRODUCCIÓN

El año 2010, cursando mi último año en la carrera de sociología, me integré como asistente de investigación a un proyecto titulado "*Creadores, mediadores y públicos: el mundo de la poesía popular chilena*", el cual -a través de las herramientas teóricas y metodológicas de la sociología del arte- se planteaba como objetivo construir nuevas miradas sobre la poesía popular chilena (Facuse, 2009).

El estudio se desarrolló en el marco de una serie de discusiones que, gatilladas por la conmemoración del Bicentenario de Chile, ahondaban en la relación que existía entre la identidad nacional y artes populares, como la cueca, el canto y la poesía popular. Dentro de esa discusión una serie de preguntas aparecieron relevantes para el proyecto de investigación: ¿Cuál es el interés de artistas, públicos, e institucionalidad cultural por estas prácticas culturales populares?, ¿De qué manera la identidad chilena aparece asociada a estas "formas tradicionales de hacer"?, ¿Cuál es la forma de operación de estas artes populares?, ¿Cómo se han mantenido vigentes a lo largo del tiempo?, ¿Qué discursos y motivaciones son movilizadas en ellas?

A partir del análisis profundo de un "caso" (Ragin & Becker, 1992) -la poesía popular improvisada- exploramos estas preguntas siguiendo un enfoque que entiende que "el arte" (las músicas, los sonidos, las voces) y "lo social" (la experiencia de individuos y colectivos, sus subjetividades, sus sociabilidades) no son entidades discretas y separadas, sino que se interconectan y se "co-producen" (DeNora, 2003). Para estudiar esas instancias de interconexión y producción mutua realizamos durante aproximadamente dos años un trabajo de tipo etnográfico, en el que llevamos a cabo entrevistas a payadores y a organizadores de eventos de la poesía popular; asistimos a encuentros en Santiago y en Portezuelo (Ñuble, Región del BíoBío), registramos lo observado, le hicimos preguntas al público asistente; y analizamos la información con métodos propios de la sociología.

Esta tesis constituye así un resultado más de esa enriquecedora experiencia de investigación, agregándose con ello a un corpus de productos ya existentes, como lo son

artículos (Facuse, 2011a; Facuse & Olea, 2013), ponencias en seminarios (Facuse, 2011b; Facuse & Nentwig, 2013; Tham, 2013), tesis sobre músicas populares (Valdebenito, 2012), tesis más amplias sobre otro tipo de artes de improvisación, como el jazz (Ihnen, 2013), y seminarios sobre Culturas y Mestizajes Populares en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile.

Con este trabajo de tesis en particular busco dar luces tanto sobre la relación "arte-sociedad" como sobre el caso específico de la poesía popular improvisada, presentando el rendimiento teórico-metodológico de la noción de "mundo de arte" en el caso de la poesía popular improvisada y, más específicamente, visibilizando mediante dicho enfoque teórico-metodológico, el trabajo de los públicos, un tipo de actor que es convencionalmente dejado de lado en este mundo, pero que participa y juega un rol clave en la configuración de la poesía popular improvisada.

Para desarrollar ese argumento estructuro el texto de la siguiente forma:

En el **Capítulo 1** presento una descripción de la poesía popular improvisada y de los relatos que la producción académica de distintas disciplinas ha hecho sobre ella -¿cómo se ha estudiado la poesía popular improvisada? De esa revisión desprendemos una serie de aspectos que no han sido tematizados o trabajados sistemáticamente, y hacemos explícita la forma en que la sociología del arte puede aportar a su clarificación.

En el **Capítulo 2** desarrollo los conceptos de la sociología de arte que articulan esta investigación, y presento el diseño metodológico que guio tanto el proceso de producción de información, como su análisis e interpretación.

En el **Capítulo 3** muestro el rendimiento teórico-metodológico de la noción de "mundo de arte", describiendo cómo a partir de las preguntas por los actores y actividades es posible retratar el mundo de la poesía popular improvisada. Con ese mapeo, me centro luego en describir la participación de los públicos en la performance y profundizo sobre sus técnicas de aprendizaje y recepción.

En el **Capítulo 4**, articulando el análisis a partir del concepto “directivas de recepción”, profundizo en las múltiples formas en que los públicos interpretan y hacen sentido de la poesía popular.

Finalmente, en el capítulo de **Conclusiones** discuto cómo el trabajo desarrollado en los capítulos 3 y 4 resuelven varios de los déficits identificados en la producción académica sobre la poesía popular improvisada, aportando con ello al campo de los estudios de poesía popular improvisada desde la sociología del arte. Cerramos este trabajo con una reflexión sobre el proceso de *artificación* y *patrimonialización* como dos procesos de institucionalización que reconocemos en este mundo.

\*

**Agradecimientos.** Esta tesis fue realizada en el marco del Proyecto VID SOC 09/10-2 "*Creadores, mediadores y públicos: el mundo de la poesía popular chilena*" dirigido por la Investigadora Marisol Facuse, y en el que participé como parte del equipo de investigación junto con Bernardita Ihnen, Malén Cayupi, Marcia Cubillos y Fabiola Rivera. Agradezco a todas ellas por la oportunidad que me entregaron para investigar y discutir sobre la sociología del arte, campo de personal interés para mí.

Agradezco también a los y las profesores/as que contribuyeron en algún momento con sus comentarios y respaldo durante este proceso, en especial a Gabriela Azocar, Oriana Bernasconi y Marisol Facuse.

Quisiera agradecer a mis amigos y amigas, especialmente a Stefania, Bernardita y Daniela, con quienes compartí muchos momentos durante la escritura de esta tesis. También a Pablo y a mi familia, por haberme acompañado en este largo proceso de desarrollo y escritura.

Finalmente, agradezco a todas las personas que participaron en este estudio y que tuvieron la generosidad enorme de compartir las experiencias que han tenido con la poesía popular. Sin ellos esta investigación no hubiese sido posible.

## CAPÍTULO 1

### EL ESTUDIO DE LA POESÍA POPULAR CHILENA, ASPECTOS INVESTIGADOS Y PREGUNTAS PENDIENTES

En este primer capítulo mapeamos las principales entradas existentes en el campo académico de la poesía popular improvisada en Chile, presentando un análisis de estudios representativos de las disciplinas que han tenido como objeto de estudio esta práctica cultural.

Una revisión como esta nos permite identificar los diversos énfasis existentes en la investigación de la poesía popular, así como también algunos de los puntos pendientes en este campo de estudio.

Para ello, revisamos en profundidad estudios de distintas disciplinas, sistematizando los principales aspectos trabajados en ellos; para luego realizar un análisis crítico que muestra las preguntas pendientes y que esboza el aporte que puede ofrecer la sociología del arte propuesta en este trabajo.

#### **1. La entrada folclórica clásica: El trabajo de Rodolfo Lenz**

Para comenzar a describir la poesía popular, y cómo ella ha sido estudiada, partimos haciendo referencia a uno de los primeros y más conocidos abordajes a ella.

Esta entrada inicial la encontramos en el ámbito de los estudios folclóricos, donde uno de los precursores es Rodolfo Lenz (1863-1938), investigador de origen alemán que contacta y conversa con poetas populares de la época y que recolecta y analiza la producción de poesía impresa en pliegos, conocida bajo el nombre de "Lira Popular".

El estudio de Lenz sigue teniendo una gran vigencia hoy, siendo aludido en diferentes investigaciones recientes (Dannemann, 2010; Facuse, 2011a; Rivera, 2013). Su estudio inaugural nos permite dar luces sobre algunas características constitutivas o "convenciones"



(Becker, 2008b) de la poesía popular, así como también nos entrega algunos elementos para identificar las perspectivas que han predominado en el campo.

Además del análisis de los pliegos impresos de poesía, el trabajo de Lenz contiene algunas escenas detalladas de presentaciones poéticas que tienen lugar a principios del siglo XX, en las que resuenan elementos presentes hasta el día de hoy:

*"(A) Aniceto Pozo... poeta popular... lo vi en una tarde de domingo sentado debajo la ramada del bodegón de Renca, en sus rodillas el guitarrón, rodeado de una quincena de huasos i unas pocas mujeres, la mayor parte en cuclillas, otros sentados en silletas bajas. Allí les cantaba del cielo i de la tierra, de amor i de pelea, mezclando de vez en cuando algún versito jocoso... El instrumento en que el cantor acompaña, sus poesías, el guitarrón, es una especie de guitarra grande de '25 cuerdas. El guitarrón se usa casi exclusivamente para tocar «entonaciones de poesías», de las cuales la mayor parte de los músicos saben sólo unas tres o cuatro"* (Lenz, 1919, p. 524).

Este fragmento nos parece interesante para comenzar esta revisión porque describe una interpretación de poesía popular que incorpora algunas convenciones de esta práctica que siguen presentes en la actualidad: un poeta sentado en una ramada, con un guitarrón, cantándole a un público temas sobre "el cielo y la tierra", con humor, y acompañado del guitarrón.

De todos modos, el foco de Lenz no está puesto tanto en el estudio de las dinámicas sociales como la arriba descrita, sino en elementos más formales de la práctica. Lenz analiza con bastante interés, por ejemplo, lo que llama la *"métrica popular chilena"* (Lenz, 1919, p. 527) y las formas poéticas "normales". Afirma que la estructura métrica de la poesía popular se suele denominar "verso espinel", ya que su creación se asocia al poeta español Vicente Espinel. Este aspecto sigue siendo enfatizado en investigaciones recientes, que afirman que esta estructura poética es una de las principales convenciones de la poesía popular,

entregándole unidad a esta práctica a pesar de las múltiples variaciones que ha sufrido a lo largo de los años (Facuse, 2011a; Trapero, 2008).

El énfasis que pone Lenz en la "estructura" y "reglamentación" que sigue la poesía popular es importante para esta investigación pues connota el carácter regular de esta práctica, describiendo una tradición que no se crea cada vez de nuevo, sino que tiene una historia, y una forma regular de hacer las cosas.

Esta forma "normal" de construcción o despliegue de la obra sigue una lógica, una manera de comenzar y terminar, que estructura la poesía: "*(La poesía popular) comienza por una cuarteta que contiene el tema; siguen los cuatro pies (estrofas) que constituyen el desarrollo, la glosa del tema, i se termina por el quinto pie que contiene el fin o la despedida*" (Lenz, 1919, p. 528). Cada "pie" o estrofa consta de diez "palabras", versos, que son acompañados con una melodía.

La poesía popular chilena no sólo está estructurada por aspectos formales de la construcción poética, sino que también por otras distinciones y categorías. Una separación fundamental es la que se hace entre el Canto a lo Humano y a lo Divino, donde el primero hace referencia a temas de la vida cotidiana y el segundo a temáticas religiosas (Lenz, 1919, p. 587).

Otra noción importante es la que diferencia entre "verso improvisado" y "verso hecho". Y es que un elemento que define la poesía popular y que la distingue de otras prácticas es el carácter improvisado que puede tomar en su práctica en vivo. La improvisación juega un rol fundamental: "*las verdaderas tonadas populares sólo rara vez se apuntan y menos se imprimen. Andan por millares de boca en boca, en estrofas aisladas i menos a menudo en composiciones enteras; se varían i se improvisan siempre de nuevo*" (Lenz, 1919, p. 522).

La improvisación puede tomar en ocasiones un carácter "controversial" y la forma poética que pone en escena la oposición entre dos fuerzas opuestas se denomina

"contrapunto": *"Las fuerzas opuestas pueden ser personajes, clases sociales o grupos políticos que son asumidos y puestos en escena por los poetas populares, a través de lo que algunos poetas populares reconocen como un duelo poético"* (Lenz, 1919, p. 549).

Cabe destacar que la temática social y política es subrayada por Lenz como parte de la poesía popular cuando habla de la improvisación y el contrapunto:

*"El contrapunto propiamente tal prefiere como tema la oposición de dos personajes característicos de diferentes clases sociales o grupos políticos... Así encuentro en mi colección repetidas veces el futre (lechuguino) con el huaso, con su lenguaje característico, él anciano i el moderno, el Yanke i el chileno, Balmaceda i Jorje Montt, el presidente anterior i el actual. En otra hoja discute Jorje Montt con «el Pueblo» que se queja de los nuevos impuestos"* (Lenz, 1919, p. 550).

Otro aspecto importante que releva Lenz es el de las filiaciones de la poesía popular. Según este autor la influencia española en Chile es más fuerte que la influencia de la cultura indígena. El nacimiento de la poesía popular estaría condicionada por los motivos y temáticas de los conquistadores de la península ibérica, cuestión que se mezcla con los elementos propios del territorio nacional. Lenz argumenta que la poesía chilena deriva indudablemente de una influencia española dada la gran similitud en las rimas y el estilo: *"Que estos detalles de la forma hayan sido importados de España, lo prueban los cuatro ejemplos de cuartetas con glosa en décima espinela... Estos versos son tan semejantes, respecto a estilo i métrica, a los versos relijiosos de las hojas sueltas de Santiago, que cualquiera les atribuiría el mismo orijen"* (Lenz, 1919, p. 535). Este tipo de evidencias le permiten a Lenz afirmar que *"evidentemente (la poesía popular) llegó a Chile con los caballeros de la conquista i siguió fomentada por los guerreros, los empleados del rey y los clérigos que llegaron hasta mediados del siglo XVII"* (Lenz, 1919, p. 528).

Lenz asocia también al "huaso cantor" chileno con los trovadores de la Edad Media en Europa, describiendo las convenciones que hay en común entre ambas prácticas, especialmente, la exposición a un público y la transmisión de una "sabiduría recóndita": *"El*

*huaso cantor guarda buena parte de la dignidad del trovador de la edad media, que gusta de esponer a su público estasiado, su sabiduría recóndita de hombre de experiencia superior que conoce al mundo" (Lenz, 1919, p. 523).*

Al instalar esta pregunta por las filiaciones de la poesía popular, se tematiza, en definitiva, la controvertida cuestión de los orígenes: *"Tomando en cuenta la semejanza de los argumentos i del estilo, no cabe, pues, ninguna duda de que la poesía de nuestros poetas populares es un directo descendiente de la poesía "de arte mayor" que fue tan cultivada por la sociedad cortesana de la España del siglo XVI" (Lenz, 1919, p. 528).*

En esa cita se desprende un último aspecto de interés en el trabajo de Lenz, que hace referencia a la serie de valoraciones y juicios que el autor hace sobre la práctica. En su texto aparece, por ejemplo, la idea de prácticas culturales del pasado que "sobreviven" en el presente: *"el canto masculino... hoi sobrevive únicamente en pobres restos, que, por esto, son tanto más interesantes para el folklorista" (Lenz, 1919, p. 522)* y distinciones entre lo que serían poesías más doctas y elevadas que otras: *"La poesía pesada de décimas con sus composiciones largas difícilmente se puede retener en la memoria sin ayuda de la escritura i tiene, por esto, un carácter más elevado, un tanto docto i, de ahí, didáctico" (Lenz, 1919, p. 523).*

En el trabajo de Lenz reconocemos una narrativa pesimista y negativa acerca de los cambios observados en la poesía popular, especialmente la de carácter impreso: *"esas publicaciones han perdido casi por completo el rumbo que tenían antes...Ha sucedido lo que ya veía venir don Bernardino Guajardo: «Que entre tantos trilladores echaron a perder la era»" (Lenz, 1919, p. 513).*

De este modo, vemos como este investigador se hace parte de los diagnósticos negativos que encuentra en poetas como Bernardino Guajardo, enjuiciando la evolución de la lira popular, especialmente por las temáticas prevalentes en la época: el humor, y el sensacionalismo. Se habla así de un momento de decadencia, que no llega a la altura de un momento anterior: *"En jeneral hai que confesar que la poesía seria, masculina se está*

*acercando a una rápida decadencia, i el valor poético de las hojas actuales sólo rara vez alcanza siquiera la altura relativa de Bernardino Guajardo.*" (Lenz, 1919, p. 542).

Lenz evalúa la poesía popular también en términos más generales, describiéndola como "obras básicas y sencillas": *"La poesía propiamente popular de estrofas cortas... encierran a veces verdaderas joyas de lindos pensamientos espresados en palabras sencillas, pero sentidas"* (Lenz, 1919, p. 542). Las entiende así como obras de poca originalidad, que dicen lugares comunes: *"Su orijinalidad, sin embargo, es escasa; iguales ideas i sentimientos se hallan en la lírica de todas las naciones"* (Lenz, 1919, p. 543).

Para apoyar esa idea, Lenz muestra cómo se usarían palabras doctas "mal comprendidas": *"Por la acumulación de palabras doctas, a menudo mal comprendidas, estas «preguntas» i «contestaciones» a veces se trasforman en verdaderos «versos de literatura, historia o astronomía»"* (Lenz, 1919, p. 544).

Lenz es duro en su juicio cuando afirma que el uso de "palabrería pseudo científica" en la poesía fascina al "pueblo ignorante" por lo incomprensible: *"Con frecuencia esa palabrería pseudo científica llega a ser completamente incomprensible i precisamente por esto fascina con su retumbancia vana al pueblo ignorante, para quien lo incomprensible llega a ser sinónimo de lo misterioso i sublime"* (Lenz, 1919, p. 545).

Creemos que es clave cómo Lenz entiende la poesía popular como "degeneración vulgar, sin valor estético", reconociendo que el valor que tiene es más bien histórico y etnológico: *"la poesía seria, como degeneración vulgar de la lírica cortesana de antaño, sin valor estético como está, tiene bastante interés histórico i etnológico pura justificar la publicación de tales documentos"* (Lenz, 1919, p. 543). En ese sentido, identificamos en ese trabajo los elementos propios de la disciplina folclórica, deconstruida ya por autores como García Canclini (2012) cuando se refiere a la "puesta en escena de lo popular" o de Ticio Escobar (2008) al hablar del "mito del pueblo", esto especialmente en cuanto a la construcción de visiones normativas de lo que es la poesía popular y cómo ella tiene que ser.

Con un acento en la conservación de las formas, y sin plantear la pregunta por la transformación, en estos relatos muchas veces lo popular se congela, habiendo una complacencia melancólica con el pasado, donde la cultura popular aparece como un soporte esencialista y estático.

## **2. La poesía popular en los estudios literarios y estéticos: un análisis centrado en el texto**

Otra forma común de abordar la poesía popular la encontramos en los estudios literarios. El objeto de estudio predominante en este ámbito ha sido la etapa de la Lira Popular, siendo el trabajo de Marcela Orellana (2002, 2005) un claro representante de esta entrada. Esta investigadora ha realizado una serie de escritos que trazan la historia de la lira popular desde 1860 hasta mediados del siglo XX, contribuyendo a este campo de estudio en diversas dimensiones.

En primer lugar, enfatiza lo importante de estudiar las percepciones que tienen los actores relacionados con la poesía popular, afirmando que el analista tiene que rastrear las percepciones que tanto intelectuales como los propios poetas tienen de la lira popular (Orellana, 2005).

Mediante una revisión documental la autora constata, por ejemplo, que los intelectuales ignoraron la poesía popular, pues no encuentra mención alguna de ella en las revistas chilenas. Esto la lleva a inferir que la Lira era desconocida o simplemente no entraba en los cánones de lo que era considerado literatura. Recién a principios del siglo XX, se observa un interés intelectual por la poesía popular. En ese momento, los estudios folclóricos distinguen entre la poesía tradicional en décimas, transmitida oralmente de generación en generación, y la poesía "vulgar", expresión contemporánea y urbana de la poesía popular, esta última considerada por estos intelectuales, entre los cuales se encuentra el ya revisado Lenz, como una expresión decadente de la poesía tradicional oral (Orellana, 2005).

Además de estas percepciones y valoraciones de intelectuales, en este trabajo se reconstruye la visión que los propios poetas tienen de la Lira popular mediante el análisis de poesías impresas. Este análisis textual le permite identificar cambios en la trayectoria de la Lira. La autora reconoce así un momento de "controversia" y reflexión interna que se expresaría en rivalidades, acusaciones y enemistades, las que encierran una discusión de mayor alcance sobre la poesía y la actividad poética, sobre lo que es y debe ser un buen poeta. En la obra de Daniel Meneses, por ejemplo, se encontrarían acusaciones sobre la profusión de malos poetas, que desconocen los grandes fundamentos de la poesía tradicional, que presentan problemas en la rima y en las técnicas de composición. Para él la idea de poesía seguía siendo la poesía oral tradicional, identificando en el momento actual un período de decadencia y de pérdida (Orellana, 2005).

El trabajo de Orellana es importante porque demuestra el carácter dinámico y cambiante de esta práctica, lo que queda claro cuando describe cómo la poesía popular impresa termina por diferenciarse de la poesía tradicional oral en términos de la concepción del poeta, y respecto a su función social. Tales cambios de poesía tradicional a poesía popular impresa se explicarían, dice Orellana, por el contexto en el cual se desarrolla la Lira. El paso de un escenario rural a uno urbano generaría transformaciones: en el medio rural, afirma la autora, la poesía había recreado temas sin grandes variaciones, mientras que en la ciudad el cambio es un factor determinante, haciendo que se incorpore con fuerza la dimensión histórica. Según Orellana, en la ciudad, el poeta deja de recrear un saber atemporal y pasa a ser un trabajador más de la ciudad (Orellana, 2005).

En los textos poéticos se observan así cambios en los intereses del poeta. El interés por recrear la tradición pasa a segundo plano frente al nuevo interés de escribir sobre los acontecimientos diarios. El poeta busca transmitir el acontecer e informar, afianzándose el propósito de contar la verdad y de buscar la veracidad de lo escrito. El poeta intenta ser un actor que busca dar cuenta de sucesos reales de interés general, cuestión que trae consigo una nueva actitud del poeta frente a sus versos. Antes -en un contexto tradicional- el poeta repetía temas, recreaba historias y personajes en un estilo indirecto. En contraste con ese escenario, el contar sucesos reales y contemporáneos hace que se involucre cada vez más y que

gradualmente vaya tomando partido, dando opiniones e interpelando al lector. Orellana reconoce así una nueva manera de tratar los temas narrativos, donde el poeta ya no repite, sino que crea en torno a los temas un verso original, reivindicando, por ello, su autoría con la firma de sus versos. De este modo, el poeta se involucra cada vez más con su enunciado y toma partido, lo que se traduce en el surgimiento de su voz a través de la primera persona, que opina y comenta los sucesos que da a conocer a través de sus versos. Esta inserción es gradual y se va afirmando con el desarrollo de la lira. Va emergiendo así la conformación de lo que es la función de este poeta ahora urbano, una preocupación e interés hacia la realidad que lo lleva cada vez más a tratar temas sociales y políticos (Orellana, 2005).

Junto con este interés por las transformaciones de la poesía popular y la influencia del contexto, valoramos en el trabajo de Orellana el ejercicio incipiente de visibilizar el rol del público, y su constatación de que las transformaciones de la poesía son también una transformación de su público.

La adopción del formato escrito habría redefinido la relación del poeta con su público. En la situación de oralidad existía un contacto directo con un público que participaba e influía el momento de creación, en donde el poeta guiaba sus improvisaciones de acuerdo a las reacciones del público. La escritura de los poemas cambia esta relación, teniendo ahora un público desconocido y ausente, que accede a un texto terminado y fijo. Existen en todo caso recursos para mantener un contacto directo con el público y atenuar ese distanciamiento, por ejemplo, en los versos por encargo, o cuando se invitaba al poeta popular a fiestas o eventos (Orellana, 2005). De todos modos, el hecho de tener como nuevo público al lector desconocido supone que el poeta tenga que apelar a él tratando los temas que le son de su interés, que son fundamentalmente los nuevos asuntos que dicta el contexto urbano. Así, el poeta urbano, además de los temas tradicionales, escribirá y publicará sobre la realidad, sobre lo cotidiano (Orellana, 2005).

Por último, otro aspecto de interés en el trabajo de Orellana tiene que ver con su análisis del carácter “popular” de la poesía. Ella afirma que la lira popular fue un espacio de expresión fundamental para un grupo, que al no tener acceso a los canales oficiales de



expresión, como los diarios y revistas del momento, se abre nuevos espacios mediante la poesía. Esa necesidad también explica el desplazamiento ya referido que observa desde una expresión de temas poéticos a una expresión donde la realidad cotidiana adquiere cada vez más importancia (Orellana, 2005).

Orellana reconoce esta idea de la poesía popular como "recurso cultural" de un grupo en los años 70, cuando un corpus reducido de hojas de verso aparece como fuente de recuperación para el pueblo en la compleja situación de la dictadura (Orellana, 2005)<sup>1</sup>. Tal como en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la lira popular expuso la palabra de un grupo que no podía acceder a expresarse por otros medios, en 1973 la lira se volvió soporte para quienes no tenían derecho a voz, revitalizándose su función como forma de manifestarse en una situación donde no es posible hacerlo de otra forma (Orellana, 2005).

La poesía popular puede ser entendida así como una forma de memoria, como una unidad narrativa y estructura en la que el pueblo se reconoce desde la Colonia. La tradición de la décima es para Orellana una forma de expresión del pensamiento popular, operando como un "molde" o "matriz" (Martín-Barbero, 1998) que se ha mantenido vigente a pesar de las nuevas formas a la que sus cultores están enfrentados. A través de ella se han mantenido las creencias, temores y costumbres del pueblo y ello explica su vigencia: la décima es un factor de identidad y memoria (Orellana, 2005).

Habiendo hecho esta revisión del trabajo de Orellana, creemos que hay elementos que pueden ser problematizados. Orellana establece una serie de afirmaciones sobre la poesía oral que reproducen pre-nociones comúnmente asociadas a este campo, cuando afirma, por ejemplo, que en la poesía oral "*existe la necesidad de establecer un tipo de discurso altamente conservador o tradicionalista que permita reproducirlo*" (Orellana, 2005, p. 21).

---

<sup>1</sup> La autora hace alusión al poema en décimas escrito por Víctor Jara, mientras se encontraba prisionero en el Estadio Chile en 1973, y también a las "Liras de Melinka", escritas en el Campo de Concentración Melinka, en Puchuncaví (Orellana, 2005, pp. 122-123)

Orellana observa en la fórmula aspectos que permiten caracterizar la poesía oral como conservadora: *"La fórmula permite al poeta disponer de estas frases hechas a las que puede recurrir durante el proceso de improvisación al cual se enfrenta constantemente. Ello explica una de las características del discurso oral: repetitivo y conservador. Una vez que se da forma a una expresión en situación de oralidad, se mantiene para no olvidarla"* (Orellana, 2005, p. 24). Y afirma que el paso a la escritura es lo que favorece una mayor independencia, que *"libera al poeta de la tradición mantenida oralmente, promoviendo un pensamiento más original"* (Orellana, 2005, p. 25).

Además, la autora supone una serie de intenciones en el poeta: *"la oralidad interfiere y entra en pugna con las intenciones de objetividad y veracidad del poeta al contar un hecho real, produciendo un quiebre en el tema y haciendo que pierda coherencia"* (Orellana, 2005, p. 28). Esa intencionalidad imputada no queda necesariamente demostrada. Creemos así que el trabajo de Orellana puede problematizarse porque es un tipo de estudio que aun cuando plantea "preguntas sociológicas" (los cambiantes contextos sociales, la influencia del campo a la ciudad sobre la poesía, las intenciones y percepciones del poeta) las formas de responder a esas preguntas descansan fundamentalmente en análisis textuales: "lo social" es buscado en el texto. Y al descansar exclusivamente en un análisis textual se movilizan una serie de suposiciones subyacentes en estos estudios. Lo mismo observamos en su análisis de los públicos: supone la existencia de una única directiva de recepción, esta es, el interés por los asuntos emergentes que dicta el contexto urbano.

Otro trabajo que muestra cómo los estudios literarios han abordado la poesía popular lo encontramos en un artículo de María Eugenia Góngora (1997), en el que ensaya claves de lectura e interpretación para las colecciones de poesía popular chilena impresa. Para ello se centra fundamentalmente en los versos de Rosa Araneda, poeta popular de vasta producción, nacida en Vicente de Tagua Tagua a mediados del siglo XIX.

La autora describe las características generales de las hojas de verso afirmando que los poetas populares *"fueron en su gran mayoría campesinos emigrados a Santiago"* (Góngora, 1997, p. 7), que *"los receptores (...) formaban parte de una población urbana de*

*origen predominantemente campesino*” (Góngora, 1997, p. 8); que en términos de distribución “*las hojas salían cada dos semanas (...) y eran vendidas por los propios poetas en lugares concurridos (...) o por suplementarios*” (Góngora, 1997, p. 8), y que, en términos formales, “*prácticamente todos los poemas impresos están compuestos en forma de décimas*” (Góngora, 1997, p. 9).

Tras ese breve panorama, Góngora plantea que “*hasta este siglo ha predominado una actitud crítica que podemos llamar ‘ilustrada’ frente a los temas y características estilísticas de la literatura de cordel y de la poesía popular... La palabra quizás más usada para describir su tono y estilo ha sido la de ‘melodramático’, y esta expresión ha servido también para calificar el ‘gusto popular’*” (Góngora, 1997, p. 15).

Tradicionalmente, afirma Góngora, se ha analizado la poesía popular bajo una “matriz iluminista”, que observa con distancia, e incluso condescendencia, el tono dramático y pasional que tienen estas expresiones, donde se describe con sorpresa como en la poesía popular hechos como desastres y crímenes parecen tener la misma relevancia que hechos políticos.

A partir de los trabajos de Jesús Martín Barbero (1998) y Guillermo Sunkel (1985), la autora afirma que el problema es que los críticos desarrollan sus reflexiones a partir de una matriz distinta, la “matriz racional iluminista”, desconociendo que en estas expresiones de cultura popular estaría operando otro tipo de matriz de pensamiento, una “*matriz simbólica dramática*” en la cual los temas son “*tratados explorando el aspecto más personal de las situaciones, apelando de este modo a la subjetividad de los lectores, utilizando un lenguaje que muestra las situaciones con imágenes, en tanto representaciones dramáticas, con diálogos o monólogos imaginados*” (Góngora, 1997, p. 16).

En las hojas de versos habría así una contigüidad no jerarquizada de poemas a nivel formal, mediante una diversidad de registros, y también a nivel temático encontrándonos con “*una equivalencia entre hechos políticos y crímenes pasionales, entre historias medievales, sátiras personales, debates poéticos y relatos sobre la pasión de Cristo (...) (en donde) lo*

*serio y lo cómico, lo alto y lo bajo, lo que vemos normalmente separado y discriminado, aparece aquí reunido y aún superado*” (Góngora, 1997, p. 16). En este marco, dirá, el concepto de “heterogeneidad” (Cornejo-Polar, 1997) señalado como “*rasgo fundamental de la cultura latinoamericana se puede constituir en un concepto determinante para nuestra mirada actual, ya que permite en cuanto concepto inicial, avanzar también más allá de una simple constatación*” (Góngora, 1997, p. 16).

Tras ese reconocimiento Góngora concluye que las hojas de versos fueron medios de comunicación de gran eficacia en el circuito cultural de los sectores populares, donde una determinada visión del mundo de complejas características se elaboró, y transformó (Góngora, 1997).

Otro ejemplo de este enfoque, lo encontramos en el trabajo de Navarrete (1993). Si bien puede considerarse dentro de los estudios históricos sobre la poesía popular, su trabajo cabe dentro de la discusión que hemos presentado en esta sección, pues presenta un análisis que se concentra en el texto poético como fuente histórica y documento de la "voz popular".

En uno de sus libros, Navarrete estudia la tematización que se hace del periodo de Balmaceda (1886-1896) en la poesía popular. Lo que busca la autora allí es recoger la mirada “propiamente popular” sobre la realidad histórica. Tal análisis, afirma, le permite resolver un déficit que se identifica en el campo histórico, y que tiene que ver con una carencia de estudios sobre las actitudes del pueblo de fines del siglo XIX (Navarrete, 1993).

Navarrete busca resolver ese déficit partiendo del supuesto que la literatura de cordel chilena “*da a conocer una perspectiva histórica, una óptica, en gran medida propia y autónoma, desde la cual el pueblo relataba y comprendía el acontecer nacional*” (Navarrete, 1993, p. 20).

Esta autora encuentra así en las composiciones referentes a Balmaceda y la guerra civil una conciencia popular que interpretaría la preocupación de los trabajadores urbanos de Valparaíso, Concepción y Santiago. Para esa conciencia popular era central que Balmaceda

se colocase en oposición a los sectores más conservadores. Se afirma así que cuando el pueblo, interpretado en la poesía popular, se percató que ciertas actitudes de Balmaceda juegan en contra de los intereses obreros y democráticos, su crítica se construirá, no en adherencia a la crítica conservadora, sino que desde una perspectiva propia e independiente. Así, cabe entender que *“el pueblo no formó parte de la oposición oligárquico-congresista. Muy lejos de eso, lo ocurrido fue que el pueblo registró profundamente todos los atropellos característicos de una dictadura, y eso lo hizo repudiar al gobierno”* (Navarrete, 1993, p. 40).

Para Navarrete, entonces, son los poetas populares los que reflejan el sentir de las clases más desamparadas, por lo que es posible considerar los textos poéticos como fuente histórica (Navarrete, 1993). De todos modos, queda la interrogante de si acaso es sostenible la idea de una obra poética como "reflejo" de una realidad social y cultural, o si acaso dicha aproximación cae en la "metáfora del espejo" tan problematizada por la sociología del arte, en tanto desconoce el carácter en parte autónomo del campo artístico y cultural (Heinich, 2003).

En línea con los análisis de “representaciones de lo popular” nos parece relevante subrayar el valioso trabajo del historiador Maximiliano Salinas, quien en su estudio sobre el canto a lo divino (Salinas, 1991) plantea un marco para comprender la experiencia religiosa del pueblo chileno.

El análisis de textos poéticos lo lleva a afirmar que la religión popular opera como una "espiritualidad del oprimido" (Salinas, 1991, p. 26), que le permite a las clases populares construir una identidad religiosa propia. A diferencia de la espiritualidad oficial - caracterizada por una dinámica descendente- la espiritualidad del oprimido inicia un movimiento "de lo bajo a lo alto" (Salinas, 1991, p. 287), generando una fusión entre lo divino y lo humano, que otros trabajos han identificado como uno de los componentes del mestizaje que atraviesa la poesía popular (Facuse, 2011a).

Como cierre a esta sección cabe mencionar el trabajo de Fidel Sepúlveda, que también se enmarca en los intentos por describir el “ser del pueblo chileno” a partir de un análisis textual del Canto a lo poeta (Sepúlveda, 2009, p. 37). Utilizando categorías de la Estética, este autor muestra cómo hay comunidades que construyen su identidad a través de la décima, utilizando esa estructura simbólica para encarnar determinadas realidades humanas (Sepúlveda, 2009).

Habiendo revisado este conjunto de estudios que tienen como foco de análisis el texto poético, pasamos a describir ahora un grupo de trabajos que dan luces sobre otras dimensiones de la poesía popular, relevantes para la construcción de nuestra propuesta de investigación.

### **3. El contexto social y la tecnología como factores que influyen la poesía popular**

Más cercano a las preocupaciones de las ciencias sociales, Humberto Olea (2011) discute en su trabajo la poca atención que han dado los estudios de poesía popular al contexto social. Este autor describe cómo la mayoría de los análisis ignoran los primeros 50 años de la poesía popular oral del siglo XX, invisibilizando a cantores que son precursores directos de los actuales cultores.

Esto se explica, entre otras razones, porque parte importante del estudio se ha limitado a considerar publicaciones escritas, ignorando parte importante de lo realizado por la práctica oral (Olea, 2011). Otros aspectos históricos también influyen sobre este silenciamiento. Más específicamente, la dictadura que inició en 1973 dificultó el desarrollo y estudio de la poesía popular. En ese período los cantores vieron limitadas sus presentaciones en público o al menos vieron limitado lo que podían decir (Olea, 2011).

Al finalizar la dictadura en 1990, se genera un contexto más favorable para la poesía popular, que entrega mayor libertad para cantar los sucesos diarios. Ahora bien, este nuevo contexto no produce en el escenario académico un estudio sistemático del desarrollo de la

poesía popular, observándose con frecuencia estudios que se saltan del período de la Lira Popular a la actualidad, ignorando el período intermedio (Olea, 2011).

Olea busca contribuir a resolver ese déficit analítico discutiendo la idea de que el fin de la Lira a principios del siglo XX marca un fin en el Canto a lo poeta. Para ello recurre a diagnósticos como el de D. Groues (2007), quien señala: *“Aunque varios críticos han afirmado que la poesía popular chilena conoció un periodo de decadencia a partir de los años veinte del siglo pasado, hay que matizar esta idea y reducirla al ámbito de la poesía impresa, dado que la tradición poética seguía vigente en la oralidad, compañera incondicional de las celebraciones y de los ritos religiosos populares”* (Groues, 2007, p. 249).

Un ejemplo de la continuidad que hay entre el periodo de la Lira y el actual, Olea lo encuentra en la publicación de la Lira desde 1950 por Diego Muñoz, quien utiliza los medios que aporta la tecnología, los periódicos, para la difusión de las ideas. La nueva lira permanecerá con publicaciones continuas en el diario de circulación nacional *“El Siglo”*, de propiedad del Partido Comunista de Chile hasta 1957. Al ser publicada por un periódico de circulación nacional se rompieron las limitaciones espaciales existentes hasta esa época. La Lira Popular de *“El Siglo”* redescubre así lo que se creía muerto o decadente, y gracias a ella los cultores dejan de ser invisibles para la sociedad chilena (Olea, 2011).

Realizando este análisis Olea demuestra que es posible observar una trayectoria constante en la poesía popular, siendo posible apreciar una línea de desarrollo que habla de una continuidad, a pesar de que en algunos momentos haya parecido estar muerta para algunos. Siguiendo esta línea temporal se aprecia un desarrollo ya no acrónico, sino sujeto a una historia, afectado por ella y modificado de acuerdo a los cambios de la sociedad en la que se desenvuelve (Olea, 2011).

Con esa constatación se critican frecuentes estudios atemporales que han tendido a comparar sin distinción obras disímiles o que han creado antologías en que distintas obras se mezclan sin considerar su período. Ejercicios como eso fundamentan la teoría de la

atemporalidad, ignorando que en realidad los motivos y temas de la poesía popular de distintos momentos difieren, por la influencia del contexto social, y también del cambio tecnológico. Actualmente, dice Olea, los poetas se relacionan a través de todo el mundo por medio de internet, la facilidad de viajar ha permitido además que las melodías que acompañan al cantor sean más ampliamente conocidos y estén incluso disponibles en CDs: *"Antiguamente los cantores solían llevar impresos sus versos, pero cada día es más frecuente que además lleven CDs o DVDs en el estuche de su instrumento para vender o regalar a los aficionados y público. La llegada del DVD es aún más importante, ya que permite además mostrar la presentación y ver detalles, gestos, actitudes que también aportan contenido"* (Olea, 2011, p. 17).

#### **4. La "poética" de los poetas populares: un análisis de la lingüística y la antropología**

Siguiendo una perspectiva lingüística Román Montes de Oca (2012) estudia la información que el *"cultor natural"* tiene de la *"poética"* de la poesía popular. El autor entiende a los poetas populares como personas que forman parte de un grupo que comparte un conocimiento. Con ese punto de partida se pregunta cuáles son los elementos que integran el saber sobre *"cómo se realiza la poesía popular en sus contextos más genuinos (...)* (indagando) *cómo es que un poeta popular campesino aprende la técnica para construir octosílabos con rima consonantes en una estrofa de un número determinado de versos"* (Román Montes de Oca, 2012, p. 29).

Con su investigación el autor quiere mostrar que los poetas no sólo saben versos de memoria sino que también son sabios en técnicas y en conceptos, asunto que para Román Montes de Oca no se ha enfatizado lo suficiente en el mundo académico.

Mediante entrevistas con poetas, Román Montes de Oca rastrea el léxico especializado, las definiciones de términos técnicos, opiniones sobre asuntos de poética popular, y, en general, temas relacionados con su concepción del arte verbal. El supuesto es que si hay una poética, o sea, un saber con sistematicidad y consistencia, entonces deberán



existir estos elementos. Si, por el contrario, no hubiera un verdadero saber, sino solo capacidad nemotécnica, por ejemplo, estos contenidos podrían no estar presentes. Ese saber es lo que el autor llama “*poética*” (Román Montes de Oca, 2012).

A partir de la conversación con 13 "cultores naturales" de la poesía popular Román Montes de Oca describe el “mundo exterior” de la poesía popular, mostrando la relación muchas veces conflictiva que ha existido entre el poeta popular y el mundo académico, especialmente los investigadores y los profesores universitarios. Se afirma así que el investigador ha cumplido papeles de “usurpador de versos”, de mal transcriptor y de mal investigador; aunque también se reconocen ejemplos de investigadores que tuvieron buenas actitudes con los poetas, que actuaron "con respeto" por la poesía (Román Montes de Oca, 2012).

En este punto se habla también de la relación de los poetas con los medios de comunicación, identificando que la televisión representa de manera equivocada el mundo de los poetas. En general se considera que en ese medio no se representa a los verdaderos poetas populares, sino que se le da espacio a otras personas que no son payadores pero que son etiquetados de esa manera creando una confusión en la opinión pública (Román Montes de Oca, 2012).

Gran parte del trabajo de Román Montes de Oca está dedicado a describir el "mundo interior" de la poesía popular, analizando los elementos intrínsecos de la poesía o lo que llama "el mundo del verso", que incluye aspectos tales como los temas, las técnicas de creación, los eventos en que los poetas se encuentran, la historia, las formas de aprendizaje, las distinciones conceptuales, la métrica y la rima (Román Montes de Oca, 2012).

En varias ocasiones el autor habla de la búsqueda de lo genuino, de hacer un contacto personal con "campesinos", describiendo su aproximación como comprensiva, empática y "emica", que busca "*mostrar la palabra y el pensamiento del artista campesino*" (Román Montes de Oca, 2012, p. 190), y reconociendo que "*un mundo es diferente cuando se observa desde adentro*" (Román Montes de Oca, 2012, p. 190).

El trabajo de Román Montes de Oca busca demostrar que el poeta y el cantor saben sobre el tema; no solo son ejecutores del canto sino que tienen un complejo conocimiento que se plasma, en primer lugar, en actitudes hacia el entorno, vocabulario y conceptos asociados que son específicos; conocimiento de los géneros y las reglas de los eventos, etc. Este autor afirma que las denominaciones y conceptualizaciones abarcan prácticamente todos los ámbitos: verso, pie, palabra; denominaciones de tipos de composición o géneros; nombres de afinaciones, nombres de entonaciones o melodías, nombres de fundamentos, entre muchos otros. Todos estos elementos darían cuenta de una “poética de la oralidad”, que no es monolítica ni uniforme, sino que tiene muchas variantes personales y regionales, pero que a pesar de las variaciones que se observan, hay un gran elemento común que constituye justamente un conocimiento compartido entre todos los poetas y que se manifiesta en sus ritos, su vocabulario y un fondo común de saberes (Román Montes de Oca, 2012).

De todos modos, se observa en este trabajo un énfasis excesivo en el rol del poeta como motor de los cambios que tienen lugar en el mundo de la poesía popular, extrañándose una conceptualización que dé cuenta de otras formas de actividad colectiva que participan en su producción.

## **5. El "mundo" de la poesía popular: formas de transmisión y mestizajes culturales**

Por último, el proyecto de investigación en el que se enmarcó este trabajo de tesis constituye otro ejemplo de abordaje, esta vez una entrada que utiliza herramientas conceptuales de la sociología del arte para estudiar la poesía popular.

En diversas publicaciones Marisol Facuse (Facuse, 2011a, 2011b; Facuse & Olea, 2013) aborda la actualidad de la poesía popular, mostrando cómo sigue siendo practicada en diversas regiones de Chile por poetas de distintas generaciones, orígenes sociales y geográficos. Es así como esta investigadora afirma que es posible observar la producción artística de los poetas populares como un "mundo del arte" en plena actividad en el sentido propuesto por Howard Becker (2008), es decir, como una creación artística cuya producción

implica un proceso que incluye la participación de una red de múltiples actores (creadores, técnicos, instituciones culturales, críticos de arte, medias, públicos, etc.), cada uno de los cuales constituye un eslabón en la "cadena de producción" de las obras (Facuse, 2011a).

Un primer elemento a considerar de este mundo de arte guarda relación con la cuestión del aprendizaje y los modos de transmisión. Al analizar artistas de distintas generaciones y distintos sectores sociales y geográficos, Facuse encuentra trayectorias que muestran diversas modalidades de aprendizaje de la poesía popular, aunque de manera frecuente aparece una estrecha relación con el mundo rural (Facuse, 2011b).

Siguiendo a Dominique y Aubert (2007) la autora distingue tres tipos de transmisión en la música de tradición oral: por herencia, por encuentro maestro-alumno y por impregnación, modalidades que en las trayectorias de los payadores chilenos pueden aparecer combinadas para dar forma al proceso de aprendizaje (Facuse, 2011b).

En los payadores de una generación más joven, la impregnación aparece como una modalidad importante: los improvisadores incorporan sonidos y formas musicales específicas del género a partir de algún familiar o alguna persona cercana a la familia. Esta impregnación, puede luego ser reforzada con la llegada de un maestro (Facuse, 2011b).

Aun cuando en varios testimonios de payadores aparece la noción de "don" o regalo para explicar el aprendizaje de este arte, la mayoría de ellos lo entiende como un proceso de involucramiento progresivo en un circuito, donde se tienen uno o varios maestros a lo largo de las trayectorias. Siguiendo a Michel De Certeau (1996) Facuse hablará así de una combinatoria de operaciones a través de la cual se crea el poeta popular y esta práctica de arte (Facuse, 2011b).

A partir de este primer análisis de formas de transmisión Facuse muestra que más que estar frente a un mundo homogéneo de arte y de artistas nos encontramos con una variedad de modalidades y una comprensión diversa de estas prácticas. Esta diversidad de comprensiones se observa respecto a las representaciones que perciben esta práctica más

cerca del folclore o más cerca del arte. Facuse constata que algunos entienden esta práctica como heredera de una tradición rural y folclórica, cercana a una representación “*patrimonializada*” de arte popular, mientras que otro grupo de payadores se sitúa más cerca de una visión profesional, hablando de formas de acceder al circuito artístico contemporáneo y urbano, planteando una representación más cercana a la idea de “*artificación*” de la música tradicional oral (Facuse, 2011b).

Los diálogos con los poetas populares muestran así una heterogeneidad en las representaciones de sus prácticas. Las posiciones pueden ser variadas e incluso controvertidas: el arte de los poetas populares, afirma Facuse, viene así a interrogar una serie de categorías que dominan el mundo del arte más institucional, estableciendo una continuidad entre lo divino y lo humano, artes y patrimonio, música y poesía, ficción y realidad, permitiendo que se entienda como un arte "mestizo" (Facuse, 2011b).

Esta idea de mestizaje es profundizada por la autora en otro trabajo en el que describe la poesía improvisada como una práctica presente en América Latina desde la época colonial y como un producto de diversas herencias: la música árabe, los trovadores, la religión popular, la literatura llamada "académica" (Facuse, 2011a). Es así como lejos de constituirse como una práctica fija y fiel a sus orígenes es un género que ha sufrido diferentes procesos de reapropiación por parte de las diversas culturas musicales del continente (Facuse, 2011a).

Dada la multiplicidad de fuentes de la poesía popular y de sus posteriores mutaciones estéticas y temáticas, así como por sus transformaciones en el espacio social, Facuse (2011a) propone pensarla bajo el prisma del concepto de “mestizaje cultural” propuesto por François Laplantine y Alexis Nouss (2007). Con ello, la autora busca mostrar cómo la poesía popular es una práctica en la que se cruzan diversas fuentes a la vez cultas y populares, religiosas y profanas, que nutren un género en constante reinvención. Dicho mestizaje en la poesía popular chilena aparece en distintos aspectos tanto estéticos (musicalidad, teatralidad), como sociales y culturales (imaginarios movilizados) (Facuse, 2011a).

Un primer aspecto se encuentra en la ambivalencia de la voz cantada de la poesía popular, que se advierte en la denominación misma de "Canto a lo poeta", la que alude al carácter fronterizo de esta forma, pues la voz de los cantores a lo poeta se sitúa en la interfase del canto y la recitación. La voz cantada de los poetas posee un timbre particular y un "grano de voz" que evocan el habla campesina y popular por lo general ausentes de la memoria oficial (Facuse, 2011a).

Facuse también plantea un análisis del guitarrón, instrumento musical que predomina en el canto a lo poeta. Haciendo alusión a otros trabajos (Chaparro, 2010) describe cómo se pueden establecer filiaciones entre este instrumento y la guitarra de tradición hispánica, pero que también se diferencia de ella debido a la complejidad de su encordado y las combinaciones musicales resultantes, dando cuenta de las múltiples herencias musicales y culturales que resuenan en este particular imaginario sonoro (Facuse, 2011a).

La mixtura de dominios se observa además en los contenidos de la poesía cantada, constatándose que algunos versos pueden transmutar de la modalidad divina, a la modalidad humana, creando una transversalidad entre ambas experiencias. Esta proximidad que puede volverse fusión entre lo divino y lo humano, aparece como uno de los componentes del mestizaje presentes en la poesía popular (Facuse, 2011a).

Un último ámbito en donde se hace presente el mestizaje en la poesía popular se relaciona con el lugar del espectador, el que cobra una particular relevancia en los encuentros de poesía improvisada. El proceso creativo que tiene lugar durante el espectáculo resulta del trabajo elaborado por los artistas *in situ* a partir de los contenidos propuestos por los espectadores. Los cantores solicitan al público que proponga versos, relativos a temas, preguntas o personajes, que deben incorporar a las décimas de acuerdo a las distintas modalidades o formas de la poesía. El espectáculo es así el resultado de una fuerte interacción entre los artistas y el público, donde este último se vuelve co-partícipe del proceso creativo y del resultado final del espectáculo, produciendo una fusión de los límites que separan a los artistas y a los espectadores y acortando las distancias entre el arte y la vida (Facuse, 2011a).

El análisis anterior le permite a Facuse afirmar que el arte de los payadores sería "*heterológico*" (Laplantine & Nouss, 2007) en tanto pone en práctica el descentramiento del autor y del artista. Noción que adquiere un rol ambivalente, donde el foco deja de estar puesto únicamente en un sujeto individual, abriéndole espacio a la palabra colectiva. Artistas y públicos participan así en una dinámica social de creación a través de la cual se va reelaborando colectivamente la realidad (Facuse, 2011a).

Tal como se afirmaba en el trabajo revisado anteriormente, la autora concluye que analizar la poesía popular con el concepto de mestizaje muestra que se trata de una forma en la que a menudo se subvierten las categorías que organizan los mundos del arte institucionales en favor de nuevas configuraciones (Facuse, 2011a).

## **6. Balance de un campo: desafíos y preguntas pendientes**

A partir de esta acotada revisión, que buscó ilustrar algunos de los enfoques que han sido utilizados en el campo, es posible identificar una serie de temáticas y acentos que han dominado en el estudio de la poesía popular en Chile, desde disciplinas tan diversas como lo son los estudios folclóricos, la literatura y lingüística, la historia, la antropología y la sociología.

Es así como podemos identificar un campo rico en investigaciones, que han aportado en la comprensión de la poesía popular desde distintas miradas, y que han reconocido su valor en el espacio cultural de nuestro país.

El grupo de investigaciones revisado constituye así un importante antecedente de investigación. Sin desestimar el valioso aporte que han entregado estos trabajos, desarrollamos a continuación un conjunto de límites, u oportunidades de estudio que vemos en el campo, que nos permitirá enfatizar la entrada que proponemos en esta tesis y los desafíos que buscamos responder con ella. Reconocemos así un campo de estudio:

- **(1)** Marcado por diversos estudios que han concentrado su interés en el período de la Lira Popular (1859-1930).
- **(2)** Observamos un predominio del análisis textual de la poesía popular, por sobre otras dimensiones, como la oral, la improvisada, las sociabilidades que se producen en torno a ella, etc.
- **(3)** Reconocemos estudios que de maneras más o menos explícita introducen juicios de valor estéticos e incluso morales sobre la poesía popular, algunos marcados por la resistencia al cambio, y que movilizan construcciones románticas o esencialistas sobre esta práctica.
- **(4)** En los trabajos revisados vemos una atención diferenciada al contexto social. Si bien hay estudios que se plantean preguntas por el rol de lo social (la influencia de relaciones sociales urbanas en la poesía, las percepciones sociales de la poesía, etc.), estas preguntas no se responden con una metodología sistemática, sino más bien de manera especulativa, o, también mediante análisis textuales de la poesía.
- **(5)** Por último, junto con el énfasis en el texto poético, observamos en varios de los estudios analizados un énfasis en el rol y trabajo del poeta, invisibilizando el resto de los actores que participan y contribuyen en la producción de este mundo.

Esta serie de límites identificados pueden ser discutidos con los diagnósticos de distintos autores, los que alimentan la propuesta que desarrollamos en esta tesis.

Respecto al primer punto **(1)** encontramos trabajos que problematizan el lugar al que ha sido relegado el estudio de la poesía oral, discutiendo la idea que estas formas poéticas son fósiles que sobreviven. Justamente ese foco folclórico puesto sobre los restos, y sobre lo que sobrevive de lo viejo y tradicional, es lo que ha permitido que la literatura oral producida en el pasado, sea vista como un objeto de estudio más aceptable (Finnegan, 1979). La contribución de Walter Ong fue clave en ese sentido para posicionar el estudio de la oralidad

en el mundo académico. Al subrayar el valor de la oralidad en diferentes culturas mostró que la escritura no es una forma "esencialmente" superior para aprehender la realidad (Ong, 1982).

Ahora bien, la propuesta de Finnegan (1979) nos llama a ir más allá de esa constatación, en tanto reconoce que las formas orales no son sólo patrimonio de culturas que no han conocido la escritura, sino que hay poesía oral en nuestros entornos contemporáneos y urbanos, siendo ella parte normal de la vida moderna (Finnegan, 1979). La poesía oral es algo de ocurrencia común en la sociedad humana, y por ello no se debe estudiar sólo su pasado, sino que también sus formas actuales.

El trabajo de Finnegan también nos permite discutir el segundo punto **(2)** que identificamos a partir de nuestra revisión, pues ella también problematiza el excesivo énfasis puesto en el texto a la hora de estudiar poesía oral. Se afirma así que los modelos de análisis basados en el texto verbal excluyen importantes aspectos del rol de la performance (Finnegan, 1979). Lo "oral" es más que sólo palabras, la performance de cualquier poema implica técnicas de entrega y transmisión, así como dinámicas de la audiencia, que van más allá del texto entendido de una manera restringida. Finnegan afirma que cuando decimos "oral" casi por definición hacemos alusión a esferas de lo kinésico, de la expresión visual y de la comunicación simbólica. Es necesario por ello poner más atención a estas esferas, atendiendo la participación de las audiencias, las teorías poéticas locales, y los aspectos no verbales y no cognitivos de la poesía oral (Finnegan, 1979). Este llamado resuena con el trabajo de Paul Zumthor (1991), quien afirma que la comunicación poética en un régimen de oralidad no sólo opera textualmente, sino que lo hace mediante la dramatización del discurso, en donde la transmisión y recepción de la voz poética incorpora -además del texto- ritmos, sonoridades, elementos visuales y corporales (Zumthor, 1991).

En relación al tercer punto **(3)**, podemos hacer referencia a distintos trabajos que han cuestionado especialmente la idea convencional del folclore que supone que las formas orales pertenecen a una categoría particular de la sociedad, definiéndolas como prácticas



esencialmente "tradicionales" que entran en tensión con las formas y organización contemporáneas (Finnegan, 1979).

Ya Michel de Certeau planteaba en los setenta que hablar de la "cultura popular" supone una serie de operaciones teóricas, políticas, ideológicas que al definir lo popular lo construyen como objeto (De Certeau, 2004).

Néstor García Canclini (2012) discute también los acercamientos que encierran y aíslan a la cultura popular, que anulan las interacciones, cruces y transformaciones que ella tiene en el presente. Y es que al imaginar una cultura popular separada, estática, definida en función de la fidelidad al pasado, los estudios folcloristas imposibilitan un conocimiento efectivo de las formas populares en un sentido histórico, pues "*se omiten los procesos y agentes sociales que engendran a los productos culturales, los usos que los modifican (...) (los estudios folcloristas) enumeran y exaltan los productos populares sin ubicarlos en la lógica presente de las relaciones sociales*" (Canclini, 2012, p. 152). Es por ello que resultan necesarias nuevas categorías de análisis que permitan abordar la cultura popular, y dar cuenta de la actualidad de las expresiones populares, dentro de las cuales se cuenta la poesía oral. Esto implica entender que lo popular no se encuentra en la exaltación de los productos, como si estos fueran reflejo de la esencia popular, pues al hacerlo se congela lo popular y se invisibiliza la capacidad que tienen estas expresiones para cristalizar experiencias y sentidos colectivos actuales: "*la cultura popular es un caudal utilizado hoy, basado en experiencias previas sobre la manera que tiene un grupo de dar respuesta y vincularse a su entorno social (...) son dramatizaciones dinámicas de la experiencia colectiva*" (Canclini, 2012).

Respecto al cuarto punto (4) se observa que raramente el estudio de la poesía oral incorpora categorías de las ciencias sociales para su análisis, dado que estas formas de literatura oral se presumen como algo natural o comunal, que está relativamente libre de constreñimientos sociales, de roles prescritos o de convenciones socialmente reconocibles. De ahí que sea común creer que es mejor relegar la poesía oral a los estudios "del folclore" o a etnografías especializadas (Finnegan, 1979).

Además, tal como vimos en esta revisión, cuando en ocasiones se incorporan preguntas por lo social, a menudo sucede lo diagnosticado por Tia DeNora (2003) a propósito de los estudios musicales, quien critica la noción básica de sociedad que tienen muchos estudios que abordan prácticas artísticas o culturales, donde si la noción de sociedad aparece, es como un telón de fondo estático (DeNora, 2003). En ese sentido, es necesario subrayar que el análisis discursivo de las obras (el análisis textual de la poesía, por ejemplo) no es suficiente para capturar la relación dinámica que existe entre música y sociedad. Es necesario subrayar cómo música y sociedad se crean en un movimiento simultáneo: la música se hace a partir del trabajo conjunto de personas y objetos; y las formas musicales tienen, a su vez, consecuencias para los mundos donde son recibidas, y usadas (DeNora, 2003).

*Esto implica avanzar hacia una perspectiva que pone en el centro de su interés "tanto la creatividad humana como el contexto social en la que ella se forma y expresa... donde las artes y la ciencias sociales pueden intersectarse. Esto no necesita descansar ni en una explicación social reduccionista de la poesía oral ni en la alabanza de artes etéreas. Más bien, está fundada en el reconocimiento de una forma de actividad -la poesía- que puede considerarse como ambas: un aspecto expresivo y socialmente significativo de la acción humana, y una forma en la que los seres humanos usan y desarrollan convenciones artísticamente distinguibles para formular, manipular y crear activamente su propia existencia humana y el mundo en torno a ellos" (Finnegan, 1979).*

Por último, en relación al quinto punto (5), que discute el excesivo énfasis puesto en el rol y trabajo individual del artista, seguimos el trabajo de Becker (2008) y subrayamos la serie de actividades realizada por distintos actores que está constantemente teniendo lugar para que la poesía popular tome la forma que tome, se instale del modo en que se instala, y siga presente como práctica artística y cultural.

La noción de "mundo de arte" nos permite enfrentar el déficit que observamos en el campo de la poesía popular en Chile, en tanto nos entrega una herramienta que visibiliza un espacio abierto, compuesto por todo tipo de personas, que responden y ajustan sus comportamientos y expectativas a lo que otros han hecho en el pasado o están haciendo en el

presente (Becker, 2008). Con ese enfoque podemos ir más allá de la construcción romántica del artista, visibilizando la práctica de todos los actores que modelan este mundo de arte, incorporando en el análisis el trabajo y las prácticas que convencionalmente han sido dejados fuera, especialmente aquellas que realizan los públicos de la poesía popular.

Como decíamos, con esta presentación de algunos de los límites del campo pretendemos enfatizar nuestra propuesta y el vacío de investigación que buscamos responder con esta tesis, estudiando la práctica de poesía oral contemporánea, sin descansar de forma central en el análisis discursivo del texto poético, utilizando un enfoque de la sociología del arte más que de los estudio folclóricos, considerando la relación dinámica y de co-producción de lo artístico y lo social, para estudiar el trabajo de un tipo de actor convencionalmente ignorado: los públicos de la poesía popular.

De manera esquemática, entonces, la pregunta de investigación que guía esta tesis es la siguiente:

**¿De qué manera los públicos de la poesía oral contribuyen a la producción, reproducción y transformación de este mundo de arte?**

Para responder dicha interrogante trabajamos a su vez en los siguientes objetivos de investigación:

- *Desarrollar un enfoque conceptual a partir de contribuciones de la sociología del arte que permita abordar las interacciones dinámicas entre lo artístico/poético y lo social.*
- *Describir el rol de los públicos en la producción del mundo del arte, las actividades que realizan y las distintas formas que desarrollan para vincularse con él.*

- *Describir el tipo de mundo de arte que se dibuja a partir de la actividad e interpretación de los públicos.*

Para abordar estos objetivos describo en el siguiente capítulo el enfoque conceptual y la estrategia metodológica que seguimos en esta investigación.

## CAPÍTULO 2

### CONTRIBUCIONES DE LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE PARA EL ESTUDIO DE LA POESÍA POPULAR

#### 1. Una sociología de los mundos artísticos y culturales: la propuesta de Howard Becker

En el libro "*Mundos del Arte*" (Becker, 2008b) encontramos una forma de estudiar prácticas artísticas con herramientas y conceptos sociológicos. La sociología del arte allí planteada se distancia tanto de formulaciones que buscan hacer juicios de valor estético, como de aquellas que relacionan abstractamente estilos artísticos y fenómenos sociales (Becker, Faulkner, & Kirshenblatt-Gimblett, 2006) enfocándose más bien en el estudio de las actividades colectivas y la organización social que permiten que el arte tenga lugar.

Lo de Becker es, en ese sentido, una sociología del "trabajo artístico", que está influida por la obra de su maestro Everett Hughes (1971), para quien toda actividad podía mirarse como "el trabajo de alguien". El arte aparece así como una tarea, en la que tienen lugar diversas actividades. La creación, la distribución, la apreciación, son todas formas de "hacer arte", y justamente son estas actividades -y la manera que tienen de organizarse- las que se vuelven un objeto pertinente para la sociología (Becker, 2008b).

Becker identifica una serie de "actividades típicas" que hay que partir buscando al momento de estudiar cualquier mundo de arte: identificar quiénes son las personas que se dedican a concebir la idea, quiénes confeccionan los artefactos físicos, quiénes crean el lenguaje de expresión convencional, quiénes se dedican a entrenar al personal artístico y a las audiencias para utilizar ese lenguaje convencional de creación y experimentación, entre otras posibles actividades que pueden dar forma a cada mundo de arte (Becker, 2008b).

Dentro de las posibles actividades que conforman un mundo de arte hay algunas que son consideradas más centrales para que la producción de la obra sea propiamente "artística", actividades que requieren de un dominio especial y, por lo mismo, quienes las realizan

reciben la etiqueta de "artistas". Hay múltiples candidatos para esos puestos que poseen el aura artística. En el teatro, por ejemplo, el guionista, el actor y el director portan ese aura (Becker, 2008b).

Hay también diversas actividades que carecen de esa aura, pero que no por ello dejan de ser necesarias para la producción de obras. La sociología del arte debe estar acompañada así de una sociología de las profesiones, que reconozca la capacidad del trabajo, a menudo organizado, que influye sobre el contenido efectivo de las obras. Porque aunque sean consideradas "secundarias" en el proceso creativo, ellas no están sujetas a la capacidad de decisión absoluta del artista (Becker, 2008b). Por este último reconocimiento es que se afirma que la propuesta de Becker es de un "visceral anti elitismo" (Pessin, 2004) pues muestra que todos los artistas necesitan descansar en canales o cadenas de cooperación.

Para ilustrar ese énfasis Becker describe el caso de la poesía. Ella existe en tanto es leída, por lo que descansa en otros actores además del poeta: editores que tomen el riesgo económico de publicar poesía, personas encargadas de la difusión, críticos de revistas, sujetos que organizan competencias y entregan premios. En los eventos donde se lee poesía se necesitan "amantes de la poesía", lectores que aprendan a apreciarla, a escucharla, que aprendan a reconocerla aun cuando está en prosa (Becker, 2008b).

### **1.1.La producción artística estructurada: la noción de "mundos de arte"**

Reconocemos así que la obra de arte que vemos o que escuchamos adquiere existencia y continúa existiendo gracias a la cooperación. Cooperación que si bien puede tomar una forma efímera, a menudo se vuelve más o menos sistemática, generando estructuras de actividad colectiva que Becker llama "mundos de arte" (Becker, 2008b).

En los mundos del arte se establecen diversas y elaboradas redes de cooperación en las que los diversos tipos de actores y actividades entran en relación para la producción artística (Becker, 2008b).

En su revisión del trabajo de Becker, Alain Pessin (2004) afirma que la imagen usual de un “mundo de arte” es la de un círculo social limitado, conformado por las personas para quien el arte es su principal preocupación. Un pequeño mundo de artistas y amantes del arte que se reúnen regularmente en eventos especializados. Si bien ellos son parte de los mundos de arte, estos son a su vez más amplios, y están compuestos por todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de las obras o trabajos que ese mundo define como arte (Pessin, 2004). El mundo de arte es, así, un colectivo de personas, energías, inversiones, equipamiento, conocimiento y técnicas. Los actores que forman parte de un mundo comparten, en mayor o menor medida, ciertos valores, prácticas y artefactos comunes, usados regularmente, y recurren a ellos para coordinar las operaciones que permiten la producción de la obra (Pessin, 2004).

Las fronteras que definen quién participa en un mundo de arte no están decididas de una vez y para siempre. Hay mundos de arte diferentes que pueden conectarse entre sí: una novela puede incluir ilustraciones y movilizar con ello otro tipo de cadena de cooperación, o ella misma puede ser movilizadada por otro mundo, al ser adaptada como película. ¿Qué tan lejos de la cadena de producción hay que llegar?, ¿el inventor de un software de procesamiento de texto es parte del mundo de la literatura? Pessin (2004) describe un posible criterio de demarcación: el mundo de arte termina allí donde los actores continúan refiriéndose a la práctica del arte en cuestión, por más lejanos que sean los servicios que se proveen para esta práctica. El punto acá no es intentar dibujar una línea que separe al mundo del arte del resto de la sociedad, sino más bien identificar grupos de individuos que cooperan para producir cosas que, al menos para sus ojos, “pertenecen al arte” (Pessin, 2004).

Esta perspectiva muestra así que el arte no es un producto individual, sino que se necesitan muchas personas para hacer una obra, y que cada detalle de la obra "final" es el resultado del trabajo de muchas personas, y no necesariamente sólo del artista. Siempre hay más actores que contribuyen a la obra, por lo que hay todo un “apoyo que desenterrar” (Pessin, 2004).

El carácter colectivo del arte matiza el mito romántico del artista también en otro sentido. Dado que el artista descansa en redes o cadenas de cooperación, llegar a la obra final no necesariamente implica consenso, sino que también puede haber conflicto o negociación (Becker, 1974). El conflicto y la negociación tienen especialmente lugar cuando hay una mayor división del trabajo, pues en esos casos los grupos profesionales especializados pueden desarrollar estéticas, carreras e intereses financieros que pueden distanciarse de aquellos propuestos por el artista (Becker, 1974).

De todos modos, esta dependencia y constreñimiento configurados por los lazos cooperativos no son absolutos. Frente a cada lazo el artista se enfrenta a una elección: puede hacer las cosas de acuerdo al modo en que los otros actores de la red están preparados para hacerlas; puede tratar de hacer que ellos hagan las cosas a su modo, aunque no estén acostumbrados a hacerlo; puede entrenar a otras personas a hacer las cosas a su modo; o puede hacer las cosas el mismo. Cualquier elección que no sea hacer las cosas del modo en que los actores de la red están preparados implica más tiempo, energía y recursos. Hacer algo de forma diferente a la tradicional requiere más trabajo. En definitiva, la pertenencia a mundo de arte constriñe, pero esa constrictión no es total, hay elecciones y salidas, aunque ellas impliquen coste adicional (Becker, 1974).

### **1.2.La forma regular de hacer las cosas: la noción de convención**

Un concepto central en el que se articula el carácter estructurador y regular de los mundos de arte es el de "convención". Y es que si la producción de obras de arte implica la elaboración de modos complejos de cooperación entre personal especializado, ¿cómo es que las personas acuerdan los términos de esa cooperación?

Una salida, dice Becker, es que decidan esos términos desde cero en cada ocasión. Los grupos de músicos podrían discutir y acordar los sonidos que se usarán como recursos tonales, qué instrumentos podrían ser contruidos para hacer dichos sonidos, etc. (Becker, 1974). Ese trabajo desde cero, ese ejercicio de decidir todo de nuevo, puede ocurrir. Sin embargo, en la mayoría de los casos las personas que cooperan en un mundo de arte



descansan en acuerdos previos que se volvieron costumbre, recurren a la “forma convencional de hacer las cosas” (Becker, 1974).

Esas costumbres o convenciones cubren todas las decisiones que deben hacerse en un mundo de arte dado: dictan los materiales a usar; las abstracciones que producen y permiten particulares ideas o experiencias; la forma mediante la cual los materiales y abstracciones serán combinados; sugieren la duración apropiada para un evento musical; regulan las relaciones entre los artistas y la audiencia, especificando los derechos y obligaciones de ambos (Becker, 2008b). Las convenciones permiten así decisiones rápidas y planes simples, haciendo posible una coordinación fácil y eficiente de la actividad entre artistas y personal de apoyo. El concepto de convención busca sugerir eso: ideas y entendimientos que las personas comparten y a través de las cuales efectúan actividad cooperativa. Así, músicos que no se conocen pueden tocar toda la noche mencionando un título y contando cuatro pulsos para dar el tempo (Becker, 2008b).

Las convenciones explican, además, la habilidad de los artistas para producir respuestas emocionales en las audiencias con sus obras. Siguiendo el trabajo de Leonard Meyer (1970), Becker afirma que una de las razones que explican los efectos emocionales de las obras es porque el artista y la audiencia comparten el conocimiento de las convenciones invocadas, y el artista experimenta con ellas. La posibilidad de la experiencia artística surge de la existencia de un cuerpo de convenciones sobre el cual artistas y audiencias pueden hacer referencia para hacer sentido de la obra (Becker, 2008b).

Las convenciones ponen fuertes constreñimientos sobre el artista porque no existen de forma aislada, sino que forman parte de sistemas complejos e interdependientes. En ese sentido, hacer un pequeño cambio a menudo implica cambiar otras actividades. Un sistema de convenciones queda incorporado en el equipamiento, los materiales, el entrenamiento, las facilidades y sitios disponibles, los sistemas de notación, etc. Mientras más recursos se necesiten para cambiar la convención más fuerte es el constreñimiento impuesto por el sistema convencional.

Ahora, las convenciones no son totales, dejan un margen abierto a la decisión y acción de los actores involucrados. Si bien las convenciones son estandarizadas, raramente son rígidas e inalterables. Ellas no especifican un conjunto inviolable de reglas de referencia obligada. Son direcciones que dejan mucho sin resolver, pudiendo actuar como tradicionalmente se ha hecho, o negociando. Las formas tradicionales, codificadas por ejemplo en libros, dicen a los ejecutores cómo interpretar las partituras musicales o los guiones dramáticos. Pero muchas decisiones le quedan al artista, por lo que, incluso dentro de convenciones estrictas, pueden producirse obras diferentes (Becker, 2008b).

De este modo, aunque los sistemas interdependientes de convenciones y estructuras de lazos cooperativos parezcan muy estables y difíciles de cambiar, siempre ocurren innovaciones pequeñas, cambios que son reformas gradualistas en los mundos de arte (Becker, 2008b).

También pueden ocurrir cambios más amplios y disruptivos. Cualquier cambio mayor necesariamente ataca de forma directa alguna de las convenciones del arte. Y un ataque sobre una convención no es sólo un ataque sobre un elemento a ser cambiado, sino que es el ataque a una estética: una obra que viola las unidades clásicas no es simplemente diferente, es una obra sin gusto, fea para quienes las unidades clásicas representan un criterio fijo del valor dramático (Becker, 2008b).

Un ataque a una convención y a una estética es también un ataque a una moral, es un ataque sobre un arreglo jerárquico de estatus, un sistema estratificado. La forma convencional de hacer las cosas en cualquier arte utiliza una red cooperativa existente, un mundo de arte organizado que recompensa a aquellos que manipulan apropiadamente las convenciones existentes a la luz de estéticas sagradas asociadas. La resistencia a lo nuevo expresa también, bajo la forma de indignación estética, el enojo de aquellos que materialmente perderán con el cambio (Becker, 2008b).

Romper con las convenciones existentes, y sus manifestaciones en la estructura social y en los artefactos materiales, le trae dificultades al artista y hace disminuir la circulación de

sus obras, pero al mismo tiempo le da mayor libertad para escoger alternativas no convencionales y alejarse sustancialmente de la práctica tradicional. Podemos entender, entonces, cualquier obra como el producto de una elección entre facilidad convencional y éxito, y problema no convencional y falta de reconocimiento (Becker, 2008b). Las convenciones hacen la acción colectiva más simple y menos costosa en tiempo, energía y en otros recursos; pero ellas no hacen que el trabajo no convencional sea imposible, sólo lo hacen más costoso y más dificultoso. El cambio puede ocurrir y de hecho ocurre cuando alguien ingenia formas para reunir los recursos adicionales requeridos. Las personas constantemente diseñan nuevos modos de acción y descubren los recursos necesarios para ponerlos en práctica (Becker, 2008b).

## **2. El gusto como una actividad pragmática y reflexiva: la sociología del arte de Antoine Hennion**

Otra entrada complementaria que nos permite abordar la poesía popular desde el enfoque de la sociología del arte la encontramos en la obra de Antoine Hennion (2002), quien conceptualiza la relación de las personas con el arte como una forma de "apego" o "vínculo". Específicamente, y desde una concepción pragmática, entiende el gusto que tienen las personas por la música como una actividad reflexiva, corporal, enmarcada, colectiva y equipada.

Con ello busca subrayar la importancia de los objetos involucrados (propiedades musicales, tecnologías, artefactos), y de los procedimientos elaborados que desarrollan los aficionados (*amateurs*, sujetos que *aman* la música) para garantizar la felicidad generada por las obras de su afecto (Hennion, 2002).

El gusto aparece así no sólo como un juego social pasivo, que reproduce la jerarquía o dominación, como mostraba la sociología crítica de Bourdieu (2004). Es también una actividad que requiere de competencias que no sólo involucran procesos reproductivos, sino que también dimensiones creativas, pues la relación con las obras de arte tiene efectos

performativos, produce estados, produce efectos: en la relación con objetos, con comunidades de otros, y con uno mismo (Hennion, 2003).

Hennion enfatiza con ello que el gusto no es un dato fijo, sino que las personas son activas y productivas en su desarrollo. De ahí que hable de la naturaleza "reflexiva", "pragmática" y "performativa" de las prácticas culturales (Hennion, 2003)

La naturaleza reflexiva alude a un *acto de atención*, suspensión, una pausa sobre lo que está sucediendo; alude también a una presencia más fuerte del objeto degustado, que también se despliega. Decir que tiene un carácter reflexivo no necesariamente implica decir que exista una reflexión por parte de los actores –lo que significaría un grado de cálculo y conciencia de lo que uno hace que no necesariamente está presente. La reflexividad está en el nivel local e instantáneo (se repara en la actividad) y a un nivel más global, como sucede con la música o con el vino: la reflexividad de la práctica empieza a ser difundida por críticos, por guías, por relatos, prescripciones, normas, debates de lo que se debe hacer y lo que no, y varios tipos de discursos auto-descriptivos.

El gusto es pragmático porque es el resultado de una *práctica física y colectiva*. Y es performativo porque las músicas se “hacen”, producen su mundo y a sus oyentes (Hennion, 2003). Al afirmar que "*la música es una realidad que está haciendo su propia realidad*" (Hennion, 2003, p. 35), Hennion sugiere que las piezas musicales y lenguajes, cuerpos, colectivos, objetos, escritos, formas de evaluar y formas de escuchar circulan, produciendo un conjunto de obras que son calificadas, que son comentadas, y que, con ello, generan también un público preparado para recibirlas.

La naturaleza performativa del gusto aparece, por ejemplo, en una conversación que mantiene un grupo de aficionados sobre sus gustos. Esa conversación genera efectos, decir que a uno le gusta el rock hace que le guste más, o también puede complementar o problematizar el gusto de otro (Hennion, 2003).

En ese sentido, la música es evento -transforma-, y es también advenimiento -es transformada por cualquier contacto con su público-. El gusto es una performance: actúa, involucra, cambia y genera emociones en los participantes (Hennion, 2003).

Entender el gusto como una forma de apego o de vínculo implica considerar distintos elementos en la investigación. Hennion (2005) distingue al menos cuatro: 1) la comunidad de *amateurs*, 2) los dispositivos y condiciones del degustar, 3) el cuerpo que experimenta, y 4) el objeto degustado.

(1) El gusto como actividad se logra a través de un colectivo que entrega un marco, una guía, que acompaña. Ningún amateur sabe del principio cómo apreciar las cosas, su gusto parte comparándose con otros gustos, en ese sentido aparecen otros amateurs que sirven de modelos. Descansar en otros es una buena forma de anticipar las propias inclinaciones y de tener ciertas garantías delegando el propio juicio en quienes tienen experiencia. Inversamente, la producción de un gusto hace sus propios colectivos: formas de vivir, vestirse, caminar, modalidades que son definidas gradualmente y estabilizadas por esta comunidad. El gusto es una historia determinada por un pasado, pero también es una negociación presente con ese pasado. Es necesario juntarse con otros para entrenar las facultades y percepciones propias, para tener un repertorio, clasificaciones y técnicas que revelen las diferencias entre los objetos (Hennion, 2005).

(2) El gusto depende también de sus situaciones y sus dispositivos materiales. El gusto no depende automáticamente de los productos o de nuestras preferencias, depende del marco temporal y espacial, de las herramientas, las circunstancias, de arreglos colectivos, objetos e instrumentos de todo tipo (Hennion, 2005).

(3) El gusto implica un compromiso del cuerpo que degusta, cuestión que no es mecánica. El cuerpo que degusta es producto de una actividad de entrenamiento de facultades: un cuerpo que no es consciente de sí mismo tiene que revelarse, aparecer gradualmente a partir de la interacción extensiva con objetos, con prácticas repetitivas que lo hacen más competente, hábil y sensible a lo que está pasando (Hennion, 2005).

(4) El gusto depende de la “retroalimentación” y presencia del objeto degustado, que hace y causa. Esto no implica un análisis directo de sus “propiedades”, pues los efectos de la obra no dependen sólo del producto, también dependen de sus momentos, de sus despliegues y circunstancias. Se debería hablar además de “objetos” en plural –una partitura, una pieza, una guitarra, un CD– pues amar la música no sólo es un tema de una pieza particular, es algo que sucede a través de una multitud de mediadores: en el presente (el sonido de un instrumento, la atmósfera de la sala, el grano de una grabación, el tono de una voz, el cuerpo del músico), y en la duración de una historia (partituras, repertorios y estilos, géneros y formas más o menos estables), así como para cada individuo (un pasado, obras escuchadas, momentos perdidos, deseos insatisfechos, caminos viajados con otros). No hay “un” objeto de música. El objeto no es “la música”, algo dado, que pueda ser aislado de la actividad; es lo que surge con ella, a través de ella (Hennion, 2005).

Para este autor, entonces, es importante reintroducir la heterogeneidad de este evento-realidad: no es una obra y un oyente singulares, son cuerpos, dispositivos, arreglos, duraciones, momentos. Para cualquier *amateur* la búsqueda de esos momentos de placer musical es parte de la música misma, todo eso es música, y no sólo el medio para conseguirla.

Esta lista de elementos es temporal, pues el gusto como actividad es “tentativo”, está “por hacerse” a través de lo que pasa. Aun así estos cuatro elementos sirven de marco para revelar varios aspectos de las configuraciones de espacios, equipados y corporales, que constituye el mundo del gusto, y que nos servirán para analizar la relación que los públicos de la poesía popular mantienen con esa práctica.

### **3. Los efectos sociales de la música: la sociología de Tia DeNora**

Por último, una tercera contribución central que rescatamos para elaborar el enfoque teórico de esta tesis la encontramos en el programa de investigación socio-musical propuesto por DeNora (2003) que busca examinar “*cómo la música y las propiedades musicales afectan la conciencia y la acción*” (DeNora, 2003, p. 5).

Este programa busca responder déficits que la autora identifica tanto en la sociología de la música como en la musicología. La primera por su énfasis en la "formación social" de la música y la segunda por su noción básica de sociedad, que, si aparece, es como un telón de fondo estático (DeNora, 2003).

Para capturar el dinamismo de la relación música-sociedad, DeNora (2003) rescata el trabajo de Latour (2008) y de Hennion (2005), especialmente la noción de "co-producción", que busca subrayar cómo música y sociedad se crean en un movimiento simultáneo: la música se hace a partir del trabajo conjunto de personas y objetos; y las formas musicales tienen, a su vez, consecuencias para los mundos donde son recibidas, y usadas.

Con la noción de "co-producción" esta investigadora del arte busca mostrarle a la musicología que el análisis discursivo de las obras no es suficiente, subrayando la importancia de atender las interacciones entre "música" y "vida social"; y a la sociología le muestra que la música no sólo está formada por fuerzas sociales, sino que ella también tiene propiedades activas que influyen sobre la sociedad (DeNora, 2003).

Desarrollar esta idea en la investigación implica seguir a los actores en sus relaciones concretas con la música, observando las formas en que ellos *"llevan la música a la práctica social y hacen de la música una práctica social"* (DeNora, 2005).

En esa tarea son centrales los métodos empíricos, que aplicados al *"nivel correcto de generalidad"* (DeNora, 2005, p. 233) nos permiten documentar los mecanismos reales mediante los cuales la música media la vida social, perfilando un estudio socio-musical que habla más del uso que de la abstracción, que considera más cómo las obras son incorporadas efectivamente en la práctica que la pregunta por cómo la sociedad aparece representada en las obras (DeNora, 2005).

Los agentes utilizan e interactúan con la música en situaciones concretas -DeNora (2003) dirá en *"eventos musicales"*- se hacen cosas con la música, se hace sociedad haciendo

y respondiendo a la música, la música puede ofrecer pautas de respuesta, formas de relación, y posiciones subjetivas.

En ese sentido, la dimensión sociológica no sólo está presente cuando un "contenido social" es enunciado, sino especialmente cuando lo social se *performa*, cuando la música sirve como material organizador de la acción, de la motivación, del pensamiento, de la imaginación. En esas instancias la música "entra en lo social", entregando repertorios para la acción. Esto implica pasar de la pregunta sobre "qué" es lo que retrata el arte, o "qué" dice la música acerca de la sociedad, a la pregunta por qué es lo que la música "hace posible", lo que la música facilita, lo que la música permite (DeNora, 2005).

La entrada de esta autora nos aleja así de una preocupación excesiva por los objetos musicales textuales y nos acerca a la materialidad de la música como evento: sus relaciones, sus circunstancias, sus tecnologías de producción y recepción, sus usos (DeNora, 2005)

La pretensión de DeNora (2003) es desarrollar un análisis situado y práctico de los efectos de la música. Una serie de teorías sociales contemporáneas (la teoría actor red, la sociología de las materialidades, la sociología pragmática) entregan elementos para hacer ese giro. Estas teorías nos permiten entender lo social como un terreno poblado de objetos, en donde los productos culturales pueden ser vistos como herramientas, vehículos y modelos para la producción de agencia.

El llamado entonces es a poner la atención sobre actores sociales específicos, estudiando cómo se aprovechan, descansan y hacen uso de la música durante su incesante actividad social (DeNora, 2003). Es así como se pueden observar los procesos mediante los cuales la música viene a mediar la conciencia y/o la acción, las instancias donde la música "entra en" (provee un recurso para producir) algún aspecto de la agencia (DeNora, 2003).

Para entender estas formas de operación de la música hay que descentrar la atención puesta en los textos musicales, y enfocarse más bien en los espacios donde la música es llevada a escenarios sociales y se le hace "actuar".



Hay estudios sobre la relación entre música y emoción que ilustran este punto. En ellos se muestra cómo la música aparece para las personas como un recurso para producir estados, posturas y estilos emocionales en la vida cotidiana. Los actores se preparan, se “alistan” para las respuestas emocionales que saben que la música puede provocar bajo ciertas condiciones, dibujando un proceso de escucha altamente activo, en el que los oyentes desarrollan la capacidad para conmoverse en conjunto con la música. En esa tarea hay mucho conocimiento práctico: los públicos saben cuánta música tienen que escuchar, qué canciones sirven para responder al estrés, para buscar recuerdos, para producirse como determinado tipo de ser emocional y corporal, para modular sus estados emocionales actuales, más o menos energéticos, felices, tristes, relajados (Gomart & Hennion, 1999).

Los actores también relacionan la música con modos deseados de agencia. En otro estudio DeNora (2000) enfatiza, por ejemplo, el cuidado “músico-práctico” del yo, mostrando cómo se produce el cultivo de la auto-identidad a través de “trabajos” o “ejercicios de memoria”. Los actores también pueden utilizar la música para influir sobre otras personas, para crear ambientes o definir tipos de interacciones para determinadas ocasiones (“románticas”, “refinadas”, “energéticas/festivas”) (DeNora, 2000).

La música es también un dispositivo con el cual pensar. Las propiedades musicales pueden mediar representaciones, experiencias, y conocimientos de otros fenómenos no musicales. DeNora muestra cómo hay personas que establecen conexiones entre la música y un concepto de auto-identidad, informantes que se “encuentran” en estructuras musicales, que producen comprensiones de sí mismos a través de estructuras que encuentran en la música. La música aparece así como la base para un auto-conocimiento, para una auto-conducción (DeNora, 2000).

La música además puede catalizar modos de acción y motivación. Ese es el punto que desarrollan Eyerman y Jamison (1998) al estudiar la relación entre música y movimientos colectivos. Estos autores describen la dimensión no cognitiva de la acción colectiva mostrando cómo la música puede ser un recurso para la constitución de acción, por ejemplo,

durante una marcha. El nexo que puede establecerse entre música y praxis corporal se observa también al realizar investigaciones situadas de cómo los cuerpos interactúan y responden a la música, por ejemplo, en clases de ejercicio, donde la música estructura la actividad física y la subjetividad (el deseo de mover el cuerpo, la auto-percepción de fatiga, etc.) (DeNora, 2000). La música aparece así como un dispositivo organizador, como una “técnica prostética” del cuerpo, que permite extender y mejorar la capacidad del cuerpo. Esto muestra también una orientación a la música que raramente es consciente, que forma parte del repertorio de habilidades incorporadas, que habla de formas de sintonización corporal en ambientes musicales (DeNora, 2000).

En definitiva, el objetivo de este enfoque es estudiar el rol de la música como un recurso para la producción de agencia, intentando responder la pregunta de cómo la música entra y produce efectos en lo social, punto de sumo interés en esta tesis, que ahonda también en los efectos sociales que tiene la poesía popular sobre sus públicos.

#### **4. Estrategia metodológica para el abordaje del rol de los públicos de la poesía popular**

Para responder el objetivo de investigación y **analizar el rol que juegan los públicos de la poesía popular en la producción, reproducción y transformación de este mundo de arte**, buscamos aplicar los aportes teóricos sistematizados anteriormente sobre dos tipos de material cualitativo producidos en el marco de la investigación VID ya mencionada.

A continuación revisamos el enfoque metodológico que guio esta tesis; los criterios de selección de casos; las técnicas de producción de información; y los procedimientos de análisis.

##### **4.1. El enfoque metodológico**

El enfoque predominante de este trabajo es cualitativo, el cual permite responder preguntas acerca de la realidad social estudiando en profundidad los puntos de vista y prácticas de los actores sociales (Becker, 1996). Partimos así de un enfoque que busca

reconstruir el esquema de observación del propio sujeto investigado, es decir, comprender el problema, fenómeno o situación no desde la mirada del cientista social, sino desde la perspectiva de los actores, abriéndose así a sus propios significados y sentidos (Canales, 2006). De este modo, la investigación cualitativa aparece como “*una escucha investigadora del habla investigada*” (Canales, 2006, p. 20), una escucha que permite la emergencia de una estructura de significación, de un ordenamiento de sentidos que están articulados *desde dentro*. En este enfoque, entonces, la realidad no está dada objetivamente, de una vez y para siempre, el objeto no está “allá fuera” tomando una única forma, sino que se constituye en las prácticas y significados articulados subjetivamente (Canales, 2006, p. 21).

Hablar de subjetividad, cabe precisar, no es lo mismo que hablar de individuos. La subjetividad no es puramente individual (única, irreplicable), ni tampoco aleatoria. La subjetividad, los significados, están regulados por códigos que circulan y se comparten en redes intersubjetivas, sociales (Canales, 2006, p. 19). Siguiendo a Pierre Bourdieu (1999) las subjetividades están informadas por las posiciones o categorías sociales a las que los sujetos pertenecen. Hablar de perspectiva apunta justamente a eso, el punto o posición desde el cual parte la mirada determina o estructura lo que veo, lo que hago, lo que siento o lo que pienso. Un desafío para el investigador cualitativo implica así lidiar con la siguiente tensión (Bourdieu, 1999, p. 2): analizar los puntos de vista de forma objetiva (considerando la posición social del sujeto estudiado) y a la vez acercarse lo suficientemente a él como para comprenderlo, como para “ponerse en su posición”, como para –en clave de Canales– reconstruir los significados “desde dentro”. Ese desafío sólo puede salvarse en tanto se dispongan de herramientas teóricas que lo expliciten: el del sociólogo es el punto de vista de un punto de vista. En este punto relevamos también el desafío que implica poner en juego múltiples casos, múltiples subjetividades. Rescatamos así el llamado que hace Bourdieu a renunciar a la idea de objetos simples y unidimensionales, reemplazándola por la idea de representaciones complejas, compuestas de múltiples capas, múltiples puntos de vista que pueden articular realidades similares, pero que también pueden entrar en conflicto, que pueden ser diferentes, e incluso irreconciliables (Bourdieu, 1999).

## 4.2. Técnicas de producción de información

Para examinar la pregunta por el rol de los públicos analizamos material de corte etnográfico obtenido de la observación y conversación con distintos actores del mundo de la poesía popular chilena. Considerando los aportes de Tia DeNora estimamos que este método resulta el adecuado para analizar este mundo, ya que siguiendo a los actores y sus usos sociales concretos es posible trazar las mediaciones que hay entre el arte y lo social (DeNora, 2003).

La información la produjimos mediante dos técnicas: la entrevista en profundidad a poetas y mediadores, y la micro-entrevista a públicos.

De este modo, a nivel de la producción de la información planteamos lo que Bericat (1998) denomina “*multi-método*”, en su vertiente de “*triangulación de producción de datos*”, cuestión que implica observar y producir información sobre un fenómeno mediante distintas técnicas.

A continuación describiremos brevemente cada uno de los tipos de materiales producidos y precisamos de qué manera su análisis permite responder la pregunta de investigación planteada.

*Entrevista en profundidad a poetas y mediadores.* El contacto con el relato de poetas y mediadores mediante entrevistas en profundidad nos entregó una primera imagen del mundo de la poesía popular, permitiéndonos comprender la historia, las prácticas, y las convenciones que articulan este mundo. Tal como afirma Gaínza (2006), apoyados por una pauta o guion más o menos estructurada, la entrevista en profundidad permite recoger la perspectiva y mirada propia de los sujetos cuya práctica es investigada, ahondando en la descripción y comprensión de los medios detallados que les permiten embarcarse en acciones significativas y crear un mundo propio (Gaínza, 2006, p. 239).

Es así como condujimos entrevistas con 10 poetas y con 4 mediadores (gestores de eventos, administrador de la página web, e investigador de la poesía oral), en las que estos informantes describieron sus formas de entender la poesía y sus experiencias con este mundo.

La pauta de entrevista incluía preguntas amplias sobre una diversidad de temas, entre ellas: la trayectoria de los poetas, sus nociones de la práctica y las categorías con las que la interpretan, preguntas sobre su experiencia con aspectos organizativos de este mundo de arte y preguntas por sus percepciones sobre los públicos asistentes a los espectáculos. Las entrevistas tuvieron una duración de entre 45 a 90 minutos, fueron registradas con una grabadora digital y luego transcritas.

*Micro-entrevista a públicos.* También realizamos “micro-entrevistas” a públicos a la entrada y salida de espectáculos (Pavis; 1996; Ubersfeld, 1997), que nos permitieron acercarnos a este actor convencionalmente ignorado en los estudios de poesía popular y a la relación que ellos establecen con esta práctica.

La pauta de esta micro-entrevista preguntaba datos descriptivos de los públicos (como el género, la edad, la comuna, la ocupación), y aspectos de su vínculo con la poesía popular (cómo supo del espectáculo, su vínculo anterior con la poesía, personas con las que asiste, aspectos que le gustan de la poesía, otras músicas que escucha).

En total realizamos 142 micro-entrevistas en 5 espectáculos de poesía popular:

- 44 en un encuentro realizado en el Instituto Cultural Banco Estado el año 2010, en la Región Metropolitana, comuna de Santiago.
- 61 realizadas en ese mismo lugar, pero el año siguiente (2011).
- 15 micro-entrevistas fueron realizadas en la Región del Biobío, en la comuna de Portezuelo el año 2010.
- 17 micro-entrevistas fueron realizadas en un Encuentro realizado en el Teatro Alcalá, en la Región Metropolitana, el año 2011.
- Y 5 micro-entrevistas fueron realizadas en un Encuentro realizado en la comuna de Lo Barnechea el año 2011.

*Observación etnográfica de Encuentros de poesía popular.* Por último, cabe mencionar que el análisis de los dos tipos de materiales previamente mencionados está alimentado también por la observación etnográfica de Encuentros. Si bien estos registros no son analizados sistemáticamente en esta tesis, ellos sirven de insumo para interpretar las experiencias musicales vividas en los encuentros de poesía.

#### **4.3. Procedimiento de análisis**

Para la revisión del material cualitativo producido (entrevistas y micro-entrevistas) utilizamos una versión flexible del análisis de comparación constante propio de la teoría fundada (Glaser & Strauss, 1967; Strauss & Corbin, 1990).

Examinamos cada línea de texto y le asignamos a cada segmento significativo de texto un código que sugería cómo dicho segmento podía ser categorizado con otros que fueran similares. Algunos códigos se relacionan con la revisión de la literatura, mientras que otros responden a una “codificación en vivo” (Strauss & Corbin, 1990), es decir, emergen más cercanamente del propio lenguaje de los informantes.

El material así codificado fue organizado en temas comunes, identificando causas, condiciones, procesos y contra ejemplos (Strauss & Corbin, 1990). Pusimos un foco en las semejanzas y diferencias de los casos para desarrollar una idea de cuál es el rol de los públicos en el mundo de la poesía oral, y cómo las experiencias en este mundo eran descritas, vivenciadas e interpretadas por los distintos actores. En ese sentido, no realizamos un análisis que incorporara toda la información producida en las observaciones y entrevistas, sino que consideramos aquellos aspectos que entregan luces sobre la pregunta de investigación de esta tesis, quedando algunos elementos del material disponibles para futuras investigaciones.

Para el trabajo de análisis también pusimos en operación la distinción entre “análisis extensivo” y “análisis intensivo” del material cualitativo (Silverman, 2006). De este modo, los capítulos combinan (a) estrategias analíticas que privilegian un examen detallado y en

profundidad de la información, con (b) estrategias que examinan atributos relevantes de las prácticas y representaciones para todo el conjunto de los datos, privilegiando la generalidad y la vista panorámica por sobre el detalle de análisis que permite el concentrarse en una cantidad de información más limitada (Silverman, 2006).

Para desarrollar el “análisis extensivo” complementamos el uso de la teoría fundada ya descrito con un análisis cuantitativo que presentamos a lo largo del texto mediante tablas y/o gráficos. En ese sentido nos apoyamos en los trabajos de investigadores como Maxwell (2010) y Becker (1990), quienes argumentan a favor de la inclusión de datos numéricos en los reportes de investigación cualitativa. El uso de números en la investigación cualitativa contribuye así a la "generalización interna" (Maxwell, 2010) de los resultados, entendida esta como la capacidad de establecer si acaso los temas o hallazgos identificados son de hecho característicos del conjunto de individuos considerados en la investigación, pudiendo describir y caracterizar la diversidad de acciones, percepciones y/o creencias del grupo estudiado, y reconociendo patrones que no necesariamente son evidentes mediante otras estrategias de análisis. Becker (1990) argumenta, además, que los datos numéricos en investigación cualitativa no sólo nos permiten testear y apoyar afirmaciones, sino también nos permiten evaluar la cantidad de evidencia que tenemos en nuestros datos sobre una conclusión particular.

Ahora bien, somos conscientes también que cualquier cuantificación de material cualitativo es una construcción determinada por los "lentes" conceptuales que ocupa el investigador (Maxwell, 2010). Así, a diferencia de la pre-noción que suele asumir que el conteo es un proceso objetivo y transparente, subrayamos que esta operación depende de cómo las cosas se cuentan, se distinguen y se categorizan, lo cual es una actividad interpretativa (Maxwell, 2010).

También dentro del procedimiento analítico, consideramos que la triangulación -la puesta en relación de distintos tipos de técnicas e información- contribuye a la validez de nuestros resultados. Con ello, sin embargo, no adoptamos una visión ingenua que supone que la agregación de datos de fuentes variadas genera sin problemas "el cuadro completo"

(Silverman 2006). En ese sentido, no creemos que la triangulación produzca necesariamente una descripción más "verdadera" que otras, o que permita poner en evidencia las "mentiras" o "equivocaciones" de nuestros informantes. Por el contrario, creemos que una estrategia analítica que ocupa la triangulación lo que hace es agregarle complejidad y profundidad al análisis, permitiéndonos aproximarnos a los fenómenos sociales “*desde múltiples sitios y considerando múltiples narrativas*” (Marvasti, 2004, p. 114), entendiendo que cada uno de estos elementos aporta al análisis y al relato acá presentado.

En los siguientes dos capítulos presentamos los resultados de esa estrategia, partiendo con una descripción general del mundo de arte de la poesía popular, para luego profundizar de manera más sistemática en el rol que juegan los públicos en ese mundo.



## CAPÍTULO 3

### LA PARTICIPACIÓN ACTIVA DE LOS PÚBLICOS EN EL MUNDO DE LA POESÍA POPULAR IMPROVISADA

#### 1. El mundo de arte de la poesía popular improvisada

Como decíamos en el capítulo anterior, estudiar la poesía popular improvisada desde el enfoque sociológico propuesto implica primero visibilizar la actividad colectiva que produce esta práctica.

Partiendo del enfoque desarrollado por Becker (2009) para que la poesía popular adquiriera forma, siga presente y se transforme, una serie de actividades realizada por distintos actores está constantemente teniendo lugar.

La imagen de “mundo de arte” que desarrolla este sociólogo norteamericano busca justamente capturar esa idea: el mundo es la metáfora de un espacio abierto, compuesto por todo tipo de personas, que responden y ajustan sus comportamientos y expectativas a lo que otros han hecho en el pasado o están haciendo en el presente (Becker & Pessin, 2006).

Metodológicamente rastreamos este concepto en nuestro caso buscando la respuesta a dos preguntas iniciales: ¿qué tipo de actores conforman el mundo de arte de la poesía popular? y ¿cuáles son las actividades que permiten la reproducción y transformación de esta práctica en el tiempo?

El primer actor que identificamos fácilmente es el creador, el poeta popular o el payador, que interpreta poesía, y que suele improvisar en un encuentro o espectáculo de poesía.

El poeta popular no sólo improvisa y crea. En las conversaciones que mantuvimos con ellos también se hicieron visibles otras de sus prácticas: un poeta se entrena, practica y estudia, actividades que puede realizar solo o en compañía de otros. El payador también

reflexiona sobre su quehacer (Améstica, 2012; Chaparro, 2011), crea instancias diversas de transmisión de su práctica (talleres, libros, discos), entre muchas otras actividades. Estudiar al creador, entonces, implica considerar las formas en que aprende la práctica, sus motivaciones, sus creencias, las convenciones que moviliza payando y las variadas acciones que realiza en el marco de este mundo.

**Fotos 1 y 2.** Poetas populares en el Encuentro de Portezuelos, 2009



Fotos tomadas por Bernardita Ihnen

Pero, como veíamos en el capítulo 2, el concepto de mundo de arte nos invita a ir más allá de la construcción romántica del artista, visibilizando la práctica de todos los actores que modelan este mundo de arte.

De este modo, los públicos -preocupación central de esta tesis- son también llevados a primer plano y de forma simultánea. Reconociendo con ello que el ejercicio de respuesta y de apreciación es una actividad constituyente de la obra, que la completa.

Junto con este trabajo de los públicos pusimos atención también en la actividad de otras personas que realizan "labores de apoyo": hay personas que deben fabricar y distribuir los materiales requeridos, los instrumentos musicales, por ejemplo, el guitarrón. También se necesitan de otras cosas: se necesitan recursos, contactos, marcos institucionales, aspectos que se relacionan con el trabajo de gestores y mediadores, que pueden ser actores individuales

(como el organizador detrás del encuentro del Banco Estado), o también actores colectivos o despersonalizados, como lo son el Estado o la Iglesia.

**Foto 3.** Sonidista en el Encuentro Banco Estado, 2011



Foto tomada por Marcia Cubillos

Tal como afirma Pessin (2004), al seguir este enfoque hay mucho apoyo que desenterrar, cuestión que nos hizo notar durante las observaciones etnográficas las actividades de aun más personas: cuando los encuentros son en regiones -en Portezuelos por ejemplo- alguien debe transportar a los payadores al lugar del encuentro, también hay quienes cocinan en los lugares del evento, contribuyendo a generar un ambiente particular, que es esperado tanto por payadores como públicos.

Poetas, pero también folcloristas, investigadores y académicos crean y mantienen la “razón de ser” de la poesía popular, trazando y discutiendo fronteras, indicando cuándo la poesía popular es efectivamente poesía popular y cuándo es “buena” poesía popular o poesía popular de calidad. Así se elaboran discursos, prácticas, representaciones simbólicas que pueden hacer referencia a la tradición, a la representación del pueblo, a la profesionalización, a la dedicación, o a la excelencia. En ese marco, los mismos investigadores de la poesía popular aparecen como un mediador más en este mundo, cuestión que observamos, por ejemplo, cuando poetas populares usan categorías propias de la investigación folclórica para pensarse a sí mismos y a su práctica, contribuyendo a sus procesos de auto-reflexión y al

desarrollo de estrategias que les permiten instalarse en un campo que en ocasiones enaltece el imaginario de lo tradicional, lo folclórico y lo auténtico.

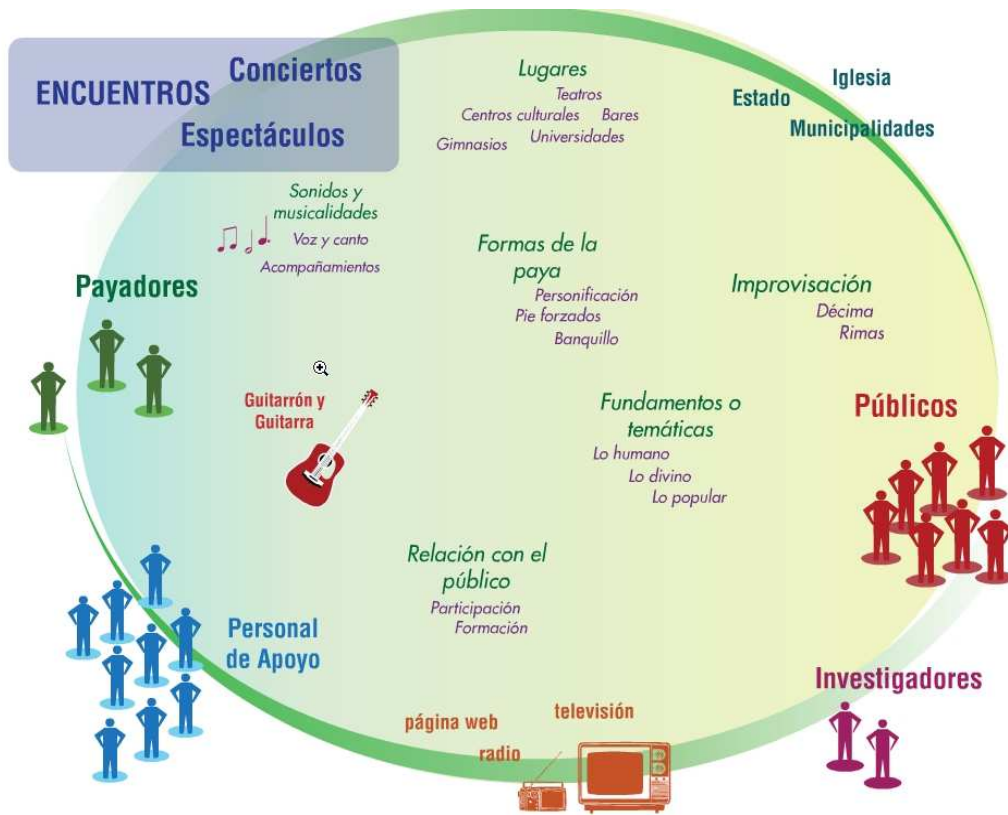
Las características que definen a estos actores y la forma que toman las actividades no son azarosas. En el mundo de la poesía popular podemos observar tipos de actores y formas regulares de actuar, formas habituales de hacer las cosas. Y es que, como veíamos en el capítulo anterior, cada mundo de arte se constituye como tal en el marco de un sistema de convenciones: acuerdos que se hicieron habituales, y que dictan las decisiones que toman los participantes del mundo del arte, dictan, por ejemplo, el que la poesía popular se haga en décimas, con versos octosílabos; que el instrumento de acompañamiento sea el guitarrón; que la poesía sea muchas veces improvisada; que el público participe sugiriendo temas; que las temáticas -los “fundamentos” de la poesía- apelen al “pueblo”, a sus formas de vida mundana y su religión. Las convenciones, entendimientos compartidos y comunes, permiten que el público entienda lo que ve y escucha, permiten que el público sepa que esperar del espectáculo. Las convenciones permiten, en definitiva, la coordinación y la existencia del mundo del arte, y en ese sentido son “habilitantes”: habilitan la concertación de actividades.

Pero las convenciones también son restrictivas y limitan la actividad de los participantes. La paya convencionalmente es improvisada, y si el payador no improvisa, probablemente no cumplirá las expectativas de su audiencia; si el poeta no conoce o no utiliza la décima, entonces no puede formar parte del mundo del arte, si el público no conoce las formas poéticas de la paya -el estribillo, el contrapunto- no puede participar ni sugerir temas. Reconocemos, entonces, que además de actores, hay convenciones: no se hace cualquier cosa, sino que hay formas o líneas de acción más habituales, que trazan los límites del mundo de arte.

Un enfoque como el de los mundos de arte nos lleva a constatar que si bien el rol de los payadores claramente es central en la producción de la poesía popular improvisada, su papel no es el único importante, ni el único necesario para que esta práctica tenga lugar en la actualidad. Esta diversidad de actores, actividades y convenciones la ilustramos en el

siguiente esquema, que busca describir algunos de los aspectos que dan forma a este mundo de arte:

**Gráfico 1.** El mundo de arte de la poesía popular



Fuente: Elaboración propia

De este modo, una aproximación como la de Becker visibiliza a actores que, si bien contribuyen a producir obras o prácticas artísticas, convencionalmente han sido dejados fuera del análisis.

En lo que sigue del capítulo, y también en el siguiente, nos centraremos en trabajar el principal objetivo de esta tesis de investigación. A saber: **analizar el rol de los públicos en la producción, reproducción y transformación de este mundo de arte.**

Buscamos mostrar que los públicos participan activa y creativamente en la producción del mundo de la poesía popular, cuestión que analizamos, a continuación, en al menos dos instancias: en el momento de la performance, y en sus formas de aprendizaje y técnicas de recepción.

## 2. La participación de los públicos en la performance

La participación de los públicos es visible en el momento mismo de la performance o interpretación de la poesía popular improvisada.

Los propios payadores mencionan esta influencia y enfatizan el rol de los públicos a la hora de modelar los espectáculos y el mundo más general de la paya.

*"Entr.: ...Los temas, es que realmente eso puede cambiar completamente, el público puede cambiar completamente el espectáculo.*

*Pay.: Claro, porque depende del público. Cuando el público es fresco, es dinámico, es rápido, resulta todo bien"*

(Moisés Chaparro, payador)

En esta conversación, entrevistador y entrevistado hablan del papel de la audiencia en los tipos de experiencia que se generan durante los espectáculos. Se afirma que el público puede cambiar la situación, y que sus cualidades (frescura, dinamismo, rapidez) influyen, y hasta determinan, los resultados de la práctica poética.

*"Entr.: ¿Y eso cambia, por ejemplo, como estructuran el espectáculo, cómo lo imaginan cuando van a estar frente a pehuenches o frente a campesinos o frente a universitarios?"*

*Pay.: Claro, se da, yo soy de los que creo que se da una dinámica y para*

*nosotros es esencial lo que el público tiene que decir, entonces el público nos va sugiriendo temas de repente que van haciendo que nuestra dinámica cambie de acuerdo a lo que ellos, a lo que ellos esperan que nosotros hagamos (...) Es esencial la sintonía con el público (...) y en Santiago nos pueden decir la cueca del Transantiago, pero acá (en Portezuelos) nos pueden decir la cueca del Puma"*

(Leonel Castro, payador)

**Fotos 4 y 5. Públicos en el Encuentro Banco Estado, 2011**



Fotos tomadas por Marcia Cubillos

Los payadores sostienen que en la práctica de la paya lo que el público tenga que decir, sus sugerencias e intervenciones, son centrales en las dinámicas que se dan arriba del escenario. Reconocen distintos grados posibles de sintonía, y observan que en diferentes lugares (Santiago versus Portezuelo, por ejemplo) los públicos contribuyen a generar performances que no son iguales entre sí. En ese sentido, podemos decir que los públicos de la poesía popular improvisada “co-producen” (DeNora, 2003), junto con los poetas, la experiencia del encuentro.

La participación de los públicos no es única de este mundo de arte. Como veíamos en el capítulo anterior, el ejercicio de respuesta y de apreciación es una actividad constituyente de la obra, que la completa:

*“alguien debe responder al trabajo terminado, experimentar una reacción emocional o intelectual ante el mismo, 'ver algo en él', apreciarlo. El antiguo dilema –si se cae un árbol en el bosque y nadie lo oye, ¿produjo un sonido?– puede resolverse aquí mediante una definición simple: **nos interesa un trabajo que se hace y se aprecia; para que eso suceda, debe tener lugar la actividad de respuesta y apreciación**” (Becker, 2008b).*

En todo mundo de arte, entonces, hay una actividad de respuesta y apreciación, ella puede ser silenciosa, o puede mostrarse mediante gestos o prácticas sutiles, como los aplausos. En el caso del mundo de la poesía popular improvisada, esa participación e interacción directa con los públicos que tiene lugar en los Encuentros es reconocida como un aspecto central por los payadores:

*“Entr.: (...) es impresionante para uno como público, es una felicidad tan grande, para uno como público, pero ustedes eso yo creo que lo sienten desde el escenario (...)*

*Pay.: Me da la impresión de que es muy distinto por ejemplo cuando va un conjunto de ya sea de música tropical, de lo que sea y va a actuar a una parte y lleno de música, o lo que se ve hasta en el festival de Viña, "¡las palmas!" y toda la gente aplaude, pero no es lo mismo que interactuar con la gente como lo hacemos nosotros, porque nosotros interactuamos con la gente.*

*Entr.: Claro y uno le da el tema y que se hable de la actualidad, también eso.*

*Pay.: Claro, la actualidad, las cosas que conmueven a la sociedad, las cosas*



*que alegran a la sociedad, algunas cosas puntuales, personales a veces de la gente.”*

(Antonio Contreras, payador)

En esta conversación es el mismo payador quien reconoce las prácticas de los públicos en otros espectáculos (la gente en los festivales y sus palmas), pero distinguiendo también la especificidades de la paya, al hablar del contacto y diálogo directo con los públicos, especialmente en el sentido de recoger las inquietudes de las personas mediante la sugerencia de temas que les importan, que "los conmueven", que "los alegren" y que luego son incorporados en las poesías.

Los payadores reconocen así que en los Encuentros de poesía popular improvisada los intereses de los públicos “modulan” el espectáculo, le dan cierta dirección:

*"Entr: Y aquí es como si el poeta de nuevo se reencuentra con su auditorio, y el auditor cumple una función muy importante, me imagino como los juglares antiguos.*

*Pay.: En la poesía popular en Chile siempre ha sido así, lo que la gente quiere expresar se lo comunica al payador. En el fondo un payador siempre ha sido un traductor del tiempo en que vive, y esa traducción se basa en el pensamiento de la gente. Y eso es. Entonces en esta forma se interpreta mucho las sensaciones del público, esto mismo del pie forzado, o sea el público da distintos pies forzados y el payador los arma y en el fondo está diciendo lo que la gente quiere decir."*

(Manuel Sánchez, payador)

Un elemento de la práctica de pagar tiene que ver así con la capacidad de interpretar al público. El payador dice lo que la gente quiere decir o expresar, sus poesías se basan en el

pensamiento de los públicos, y en ese sentido se puede hablar incluso del payador como un "traductor de su tiempo": parte del material creativo del payador proviene del propio público, que ve sus sensaciones e inquietudes interpretadas en las payas.

Profundizando la relación payador-públicos Cecilia Astorga desarrolla una reflexión teórica, si bien extensa, muy interesante para esta discusión sobre la performance, sobre lo que se genera en los Encuentros de Poesía y sobre el rol de cada uno de los actores participantes:

*Entr.: (A propósito de una personificación de Bachelet) Además que era genial porque justo no invitaron a Bachelet, pero de alguna forma estaba su palabra representada por ti.*

*Pay.: Sí, yo dije, (...) "ahora inaugura usted, pero la idea fue mía" (...) cosas así que son dichas ahí son geniales. Entonces eso es el payador pos, el payador y sí, mucha participación de la gente (...) he estado pensando (...) en eso de la comunicación con la gente, de lo que uno pone en el escenario conscientemente como payador, o sea uno es uno, con toda la vida, la experiencia, la educación, con el estado de ánimo, todo ahí. Y es la gente que va al encuentro de payadores ahí, con todo lo que lleva ahí también y hay algo que se produce en los dos que es diferente.*

*Ahí yo podría dividirlo en tres partes: o sea, lo que uno quiere decir en el momento, con lo que uno lleva, la palabra de uno, del payador como persona; lo que la gente quiere que el payador diga, que es lo que la gente quiere decir; y finalmente lo que se dice ahí, que es una mezcla de las dos cosas o es otra cosa o a veces gana más la opinión personal o uno traduce el sentimiento de la gente, pero ahí hay algo súper lindo que es delicado porque uno tiene que ser respetuoso de lo que la gente quiere decir, lo que la gente quiere escuchar y lo que uno quiere decir y lo que uno puede decir también, porque a veces uno no puede decir porque no se la puede no más, porque la educación o el*

*estado de ánimo no le da para más pos, o quiere puro lesear, no sé. Pero cuando se da eso, es fuerte. O sea el ambiente en que uno corta con cuchillo las cosas.”*

(Cecilia Astorga, payadora)

La participación y comunicación con la gente es un elemento que algunos payadores, como señala Cecilia Astorga, encuentran muy importante. En el espectáculo, un payador (y lo que pone en escenario como "la experiencia, la educación, el estado de ánimo", "lo que uno quiere decir en el momento, lo que uno lleva, la palabra de uno, del payador como persona") entra en relación con el público, que también de cierta forma se pone en escena ("con todo lo que lleva ahí también", "lo que la gente quiere que el payador diga, que es lo que la gente quiere decir").

De ese encuentro se produce algo que es diferente ("lo que se dice ahí, que es una mezcla de las dos cosas o es otra cosa o a veces gana más la opinión personal o uno traduce el sentimiento de la gente"). Se afirma la importancia de respetar las expectativas del público ("lo que la gente quiere decir, lo que la gente quiere escuchar") y también las expectativas o posibilidades del payador ("lo que uno quiere decir y lo que uno puede decir también, porque a veces uno no puede decir porque no se la puede no más, porque la educación o el estado de ánimo no le da para más"). Y se reconoce que el ambiente que se produce -la relación entre payador y públicos- genera estados y momentos emocionales: "cuando se da eso, es fuerte. O sea un ambiente en que uno corta con cuchillo las cosas”.

Vemos así como en el propio relato de los payadores podemos encontrar descripciones sobre la forma en que la audiencia afecta la naturaleza y los propósitos de la interpretación de la poesía popular improvisada, encontrándonos con lo que Finnegan (1979) llama “audiencias participativas”, es decir, públicos que operan como un factor creativo de manera explícita en la escena, públicos que tienen un efecto directo, y que se unen a la interpretación, respondiéndole al poeta e influyendo sobre la duración y temática de un encuentro.

Es justamente esta idea de "audiencia participativa" la que se vuelve un elemento constituyente de muchas teorías de la poesía oral, que enfatizan el rol del "pueblo" (del "folk") en la creación de aquello que se despliega en el evento (Finnegan, 1979). Como afirma Finnegan, ese elemento no siempre es válido para todas las expresiones de poesía oral, pero la participación e intervención de la audiencia en el espectáculo y en el proceso de creación es una convención aceptada en ciertos contextos (Finnegan, 1979), siendo una descripción adecuada al hablar de la poesía popular improvisada chilena.

### **3. Técnicas de aprendizaje y recepción en la audiencia**

Ser público de poesía popular es una actividad que requiere de esfuerzos. Además de su intervención directa en la performance, estos públicos son activos en este mundo de arte en tanto se entrenan, aprenden y desarrollan ciertas habilidades que les permiten participar en él.

Blacking (1973), un antropólogo de la música inglés, afirma que "*los miembros de la audiencia también son de cierta manera músicos: saben cuándo sentarse, cuándo moverse, cuándo estar quietos, cuándo aplaudir*" (Blacking, 1973). Todos esos conocimientos implican un trabajo de parte de los públicos, y son aspectos que contribuyen a configurar las características que adquiere este mundo.

Uno de los eventos que observamos y registramos fue el Encuentro de Casablanca el año 2009, donde tuvo lugar una instancia reflexiva entre los payadores -moderada por el investigador español Maximiano Trapero- en la cual pudieron conversar de su historia y elaborar diagnósticos de la poesía popular improvisada. Dentro de los temas que allí se hablaron encontramos una evaluación de los públicos, en la que se reconoce que las personas asistentes cada vez "*piden menos tonteras o groserías*", observándose un "*público que sabe*", que ha ido creciendo con los poetas, cuestión que se constata en múltiples encuentros de poesía donde asiste un público más "*entendido*", que exige mayor calidad poética en términos de la construcción de décimas, por ejemplo. Es interesante una frase que usa un payador para

describir esta dinámica -"ellos nos obligan a crecer"- pues muestra el rol que ocupan los públicos en la dinámica y los cambios que tienen lugar en este mundo. Esto lo podemos conectar con las ideas de "público iniciado" y "público novicio" de Howard Becker, quien afirma que dentro de los factores que influyen la dinámica (movimiento, transformación) de los mundos del arte se encuentran los niveles de conocimiento y los usos de convenciones entre la audiencia (Becker, 2008a, p. 345).

Similares diagnósticos los encontramos también en las entrevistas individuales que mantuvimos con los poetas, quienes reconocen el trabajo de formación de públicos que se ha ido realizando en las últimas décadas:

*"(En los Eventos) encontramos gente que hemos ido formando. No ha sido fácil, de repente me toca pararme en un público que no conoce... a algunos termina gustándole mucho, a unos les llama la atención"*

(Antonio Contreras, payador)

Vemos como para los payadores los distintos niveles de conocimiento y cercanía que la audiencia puede tener con la poesía generan exigencias diferentes, por lo que variados perfiles del público aparecen como un factor que desafía a los creadores. Manuel Sánchez, importante poeta, vocero y difusor de la paya, habla de estos procesos de aprendizaje del público, y de cómo motivan aprendizajes en los propios payadores:

*"La gente empezó a buscar otras cosas, a buscar el asombro a través del lenguaje, y eso era algo que un grupo reducido podía hacer. Eso hizo que otro público acudiera a los espectáculos, público joven, ahora esto le pertenece a todas las generaciones, es una cuestión transversal".*

(Manuel Sánchez, payador)

En esa conversación con Manuel se muestra cómo los elementos que las personas asistentes buscan en la paya (por ejemplo, "el asombro en el lenguaje"), sus motivaciones, sus gustos, generan también ajustes y cambios en los poetas, quienes se enfocan y esfuerzan para responder a ellos ("algo que un grupo reducido podía hacer").

Esta idea aparece también en el siguiente fragmento de entrevista, que describe cómo los procesos de aprendizaje del público son parte de una dinámica mayor de complementariedad e influencia mutua entre payador y público:

*"en la medida que hayan payadores preocupados de su disciplina, va a haber un público creciendo, un público que sepa lo que está escuchando, que le exija al payador que haga algo bueno. Como público tu tarea es instruirte, identificar quien no es payador, y del payador la tarea es hacerlo bien, para que el público instruido me reconozca como payador... Es gente que espera, que te atiende, por eso trato de ser mejor que el año pasado, con más versos, brindis, con más capacidades de improvisación, porque es gente que trabaja, pasa aprietos, que va a olvidarse, a reírse, si lo haces mal es una falta moral, la mayoría trata de ir un poco mejor"*

(Fidel Amestica, payador)

Los públicos de la paya aparecen así como un actor "con obligaciones", y a la vez como alguien ante el cual el payador ha de responder, por quien ha de esforzarse. De este modo, se dibuja un tipo de audiencia activa, que no recibe la paya de forma unidireccional, ni que se incorpora y participa de este mundo de manera inmediata o mecánica.

Es más, como "pagar es conversar, y no sólo entre payadores, sino que con el público" (Fernando Yáñez), aparece necesaria la labor pedagógica de parte de los payadores, una que permite que los públicos incorporen convenciones y puedan luego dialogar participativamente con los poetas.

*"Si en el público no hay nadie que haya visto a los payadores, hay que explicar un poco, ser claro en las explicaciones, "digan una frase, vamos a hacer un pie forzado, se trata de lo siguiente", la gente cacha como es la magia, empiezan a decirlo solitos, "otra forma de la paya es", "otra es esta otra", se quedan con una pequeña noción de lo que son los payadores"*

(Moisés Chaparro, payador)

*"hay un público que se ha ido formando, que ha ido aprendiendo a disfrutar con más detalle, apreciando más finamente"*

(Fernando Yáñez Betancourt, payador)

Vemos así cómo los payadores hacen referencia a las técnicas que les permiten acercar al público a este mundo, acercarlos a sus categorías y formas poéticas. Hablan de lo importante que es introducir durante el mismo espectáculo explicaciones de las convenciones, de las estructuras que rigen este mundo, "labor pedagógica" que contribuye a desarrollar en la audiencia una "apreciación más fina", y más "detallada" de esta práctica.

Este tipo de técnicas las observamos en distintos encuentros en vivo, donde los poetas piden la participación del público, y entregan definiciones de las formas de la paya y sus reglas. A continuación vemos, por ejemplo, un fragmento de una escena observada en un Encuentro de Poesía realizado en el Instituto Cultural Banco Estado:

*"Un payador dice "Les voy a invitar a que trabajemos en los pies forzados, elijan su frase...". El payador pide que las frases sean de ocho sílabas. Los pies forzados se van elaborando, eligiendo, modificando, ajustando, discutiendo. Alguien en el público dice "A cuarenta años del golpe". El payador responde amablemente "un poco larga...", y traduce la frase. Lo mismo sucede poco después, cuando alguien pide "La candidata y sus garabatos" y el payador ajusta la frase diciendo que "hay que transformarla*

*en ocho sílabas". El pie forzado así ajustado queda como "Mathei y sus garabatos". (...) Cambia un poco la dinámica en el escenario, se mueven las sillas, y un poeta dice que van a empezar con otra forma, "vamos a hacer una personificación... ya saben lo que es personificación, ustedes eligen a quién personificamos", espontáneamente miembros del público lanzan ideas: empresarios y trabajadores, ciudad y campo, Bachelet y Mathei, izquierda y derecha".*

*(Notas de Campo, Encuentro de Poesía en el  
Instituto Cultural Banco Estado)*

Escuchando poesía popular en vivo los públicos aprenden a distinguir entre una forma y otra, la manera adecuada de participar, los formatos, las convenciones. Los públicos no sólo aprenden de los payadores, sino que también de otros como ellos, sociabilizando, compartiendo experiencias:

*"(¿Han formado público?) Sí, hace 10 o 15 años el espectáculo se basaba en explicarle a la gente lo que íbamos a hacer, derribar el mito del payador que rima cualquier cosa, decir de qué se trataba, los requisitos, las reglas a cumplir. Ahora pides un pie forzado y la gente vocifera pies forzados, hablas de personificación y saben de qué se trata, hay un público nuevo que llega con público antiguo, entre ellos se traspasan información. Eso fue un trabajo, un proceso largo."*

*(Manuel Sánchez, payador)*

Ahora bien, no sólo la perspectiva de los payadores nos informa de la participación de los públicos en el mundo de la poesía popular. En lo que resta del capítulo y en el capítulo siguiente rastreamos en el propio relato de las personas asistentes a Encuentros de Poesía las múltiples técnicas de aprendizaje, preparación y recepción que utilizan para acercarse al "objeto de su pasión" (Hennion, 2002).



Al hacer esto constatamos que la relación de los públicos con la paya no se desarrolla únicamente en el espectáculo en vivo. Como afirma McCormick (2005) el evento musical puede experimentarse de diferentes formas: la audiencia puede estar presente en el momento de interpretación, puede estar escuchando diferidamente la interpretación gracias a las tecnologías de grabación y reproducción, e incluso puede experimentar el evento en su imaginación, cuando recuerda la ejecución musical (McCormick, 2005).

En relación a nuestro caso, es ilustrativa la descripción que hace Ana, una asistente al Encuentro Banco Estado:

*“yo grabo también, ando con una grabadora y siempre los grabo, entonces yo después los escucho... al escucharlos, me mato de la risa, soy muy buena para reírme y todo eso.*

*Así que me encanta, me encanta ir a los payadores, y yo les hago réclame, le aviso a mis amigas, a todas “oye, el viernes hay payadores en el banco estado, ¿quieren venir? A las 7”, y yo las cito, no sé, algunas llegan y otras no llegan, pero sí.”*

(Ana, Público de Encuentro Banco Estado, 52 años)

Este fragmento muestra cómo las formas de experimentar la paya no están restringidas a una única forma de escucha en vivo. En el relato de Ana, vemos una recepción activa de la poesía popular, una que descansa en dispositivos tecnológicos -mediadores de la experiencia musical, dirá Hennion (2003)-, que le permiten a ella preparar reflexivamente una situación de escucha que contribuye a alcanzar un efecto deseado ("matarse de la risa", por ejemplo).

En ese mismo fragmento Ana alude también a las dinámicas e interacciones sociales que forman parte de su relación con este mundo. Su pasión por la paya la lleva a actuar como una difusora de la práctica, como alguien que informa a conocidos, que convoca, y que logra

expandir los límites del público asiduo, trayendo nuevos participantes a un mundo de arte que se construye colectivamente.

Este último punto se relaciona con el estudio de las redes de sociabilidad y de cómo ellas influyen en la formación de prácticas y juicios culturales (Simmel, 1949). Dicho aspecto ha sido estudiado, por ejemplo, en el mundo de la lectura, mostrando que los lectores no son personajes solitarios, sino que desarrollan sociabilidad real o imaginada con otros lectores y/o autores (Fabiani & Soldini, 1995; Pasquier, 2003; Soldini, 2002). En nuestro caso, las sociabilidades que se despliegan en el mundo de la poesía popular, aparecen como un aspecto común y central en muchos relatos de públicos. Ellos describen cómo se apoyan y comparten con otros para desarrollar su vínculo con la paya. Estos “otros” pueden ser el punto de llegada al mundo de la poesía popular, o también pueden aparecer en diferentes momentos de su historia:

*"(Llegué por) la página de los payadores, es que estoy suscrita ahí. Este (Encuentro) sí es lo último que descubrí. Lo demás lo he hecho todo sola, de curiosa no más, porque me gusta, porque he tenido oportunidad de conocer gente cercana a esto. Mi familia tiene mucho, también, gusto por la cultura popular. Mi familia es de campo, de distinto tipo tengo, con plata, sin plata, dueños de fundo, inquilinos. De todo he tenido que conocer en mi vida..."*

(Camila, Público de Encuentro Banco Estado, 43 años)

En la experiencia de Camila vemos la participación de distintos elementos. En primer lugar se hace referencia a un dispositivo tecnológico, la página web, materialidad que participa de la articulación de los públicos de la paya y que facilita el "descubrimiento" de nuevos encuentros. También vemos las formas de socialización que surgen en este mundo ("conocer gente cercana a esto"), algo que se valora, agradeciéndose la oportunidad que entrega este mundo para conocer personas con intereses afines. Por último, vemos también una alusión a la historia personal, una que le permite a Camila conectar su gusto con el de una familia que aprecia la cultura popular, con una familia que es de campo.

Las biografías de los públicos también articulan la relación que las personas mantienen con la paya. En su recepción ellos traen un equipaje que participa de su escucha. Si bien profundizaremos en las directivas de recepción de manera sistemática en el siguiente capítulo, describir algunas de esas historias personales nos permite enfatizar toda la actividad involucrada en la escucha de paya:

*"Yo al encuentro de payadores vengo acá hace hartos años. Venía sola, ahora vengo con mi hija que tiene 11 años.*

*Siempre me ha llamado la atención el tema, soy sureña, de hecho, entonces desde que llegué a Santiago siempre ando buscando cosas como de mi raíz, y esto lo considero muy de mi raíz"*

(Loreto, Público de Encuentro Banco Estado)

En el relato de Loreto hay una historia de participación en este mundo, una forma progresiva de asistir, que muestra diferencias (primero yendo sola, ahora con su hija pequeña), y una explicación tanto de su gusto ("ser sureña") como de su búsqueda: viendo en la paya algo que le puede entregar y que le permite sentir "su raíz".

El caso de Daniela nos muestra un trabajo de recepción similar:

*"A todas partes donde hay folclor, a todo donde hay evento folclórico, ahí estoy yo, me encanta todo tipo de música, pero prefiero el folclor, porque como en eso estoy también, tocando y todo eso. De repente vamos a los rodeos. Por allá también con unas amigas cantoras cantamos, tocamos pandero, yo a veces toco el pandero, con la guitarra ahí, entonces lo vamos intercalando.*

***Y este amor por el folclor, ¿dónde nace?***

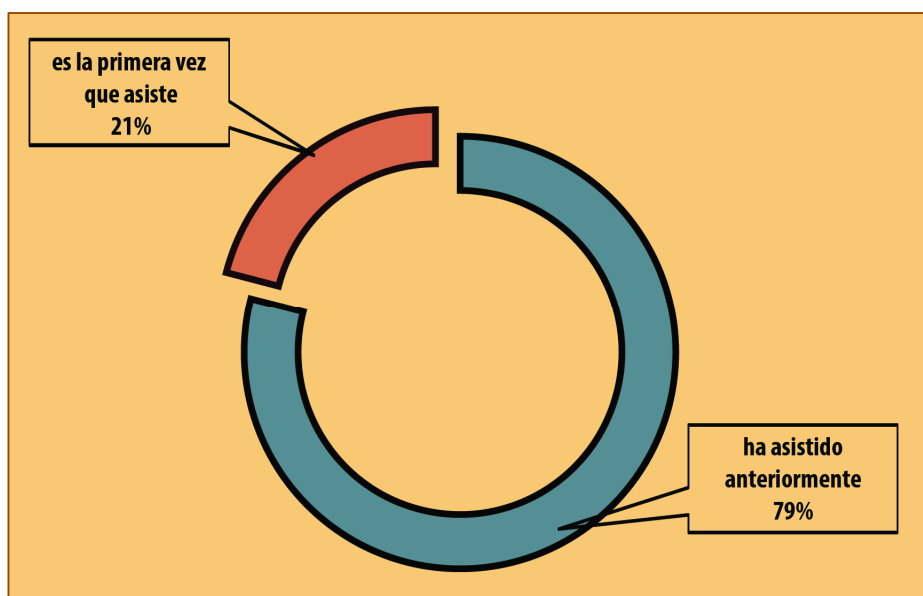
*Desde niña tengo yo, desde niña tengo eso del folclor, que me encanta el folclor porque soy buena chilena y soy campesina también, entonces me ha*

*gustado siempre. Pero que estoy viniendo a los eventos folclóricos, hace hartos años, hartos años, pero últimamente como partiendo por unos 6, 7 años más o menos que voy a todos los encuentros, donde hay encuentro voy. Así que me encanta y ahora estaba mirando el cartel, bueno, no son muy conocidos aquí, pero por los nombres sí los he escuchado, en radio algunas veces".*

(Daniela, Público de Encuentro Banco Estado)

Daniela también enfatiza una dimensión “folclórica” cuando habla de su relación con la paya. Ella describe cómo su escucha está marcada por sus propias prácticas musicales (ser cantora popular). Apareciendo de nuevo destacado el rol de otras personas (“amigas cantoras)” cuando se habla de las prácticas de recepción y de la participación en este mundo. Así como lo vimos en el caso de Loreto, Daniela también relaciona su gusto con una historia que se remonta a la infancia, con la alusión a “lo chileno” y “lo campesino”, y con una participación duradera y extensa como público de Encuentros de poesía. Este último aspecto aparece ilustrado para todo el conjunto de entrevistados en el **Gráfico 2**, que muestra cómo la mayoría de los miembros del público tiene una relación anterior con la paya que va más allá del encuentro en cuestión, mostrando un vínculo más sostenido y sistemático que es propio de públicos aficionados.

**Gráfico 2.** Relación anterior con la paya



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de las micro-entrevistas

Otro miembro de la audiencia que fue entrevistado, Juan, no puede hablar de su historia como público sin hacer alusión a su propia práctica como cantor a lo divino, rol que lo puso en contacto con otros actores que lo pusieron en relación con los espectáculos de paya:

*"me encantó esa melodía que tenía, lo que expresaban sus versos, y de esa forma aprendí yo a cantar a lo divino. Y bueno, aprendí cantando a lo divino a los 15 años de edad y voy a morir cantando, creo yo, es mi anhelo... bueno, este encuentro yo hace 3 años que vengo todos los viernes acá en el mes de agosto. Supe por Manolito Piña, que es un cantor a lo divino también, de Puente Alto. Él me dio todas estas indicaciones, y la verdad es que estos encuentros son muy hermosos. También como el canto a lo divino es algo maravilloso que es único en Chile, es único en el mundo. Chile tiene un tesoro en tradición, es inmenso, es muy hermoso"*

(Juan, Encuentro Banco Estado, Trabajador Obrero y Cantor a lo divino)

Al hablar de su relación anterior con la paya, los públicos nos transmiten lo que buscan y lo que encuentran en la poesía popular. En varias ocasiones observamos cómo hablan con nostalgia y emoción sobre los lugares que vinculan al origen de su pasión:

*“yo vengo todos los años, lo sigo, porque vengo de una parte donde habían muchos payadores también, y cantores, poetas populares, digamos, así que lo llevo un poco en la sangre. No soy payador, sí. Soy cantador a lo divino, sí. Entonces, me gusta mucho esto”*

(Mario, Encuentro Banco Estado, 40 años, Puente Alto)

Entrar en contacto con la paya implica, de este modo, relacionarse con un pasado, asociado a lugares, objetos, a una acumulación de formas de actuar. Implica vincularse -y por lo tanto verse influenciado- por otros participantes de este mundo. Hemos visto así en este primer capítulo de análisis cómo los relatos de los entrevistados están poblados de referencias a un colectivo que ayuda a desplegar su gusto por la paya. Sus historias y prácticas nos muestran que en el desarrollo de ese gusto participan muchos actores: payadores, otros artistas populares, hijos, padres, parejas, amigos.

Una figura común fue la del “modelo a seguir”: públicos que subrayan el rol de familiares, compañeros de trabajo y de otras personas al momento de reconstruir su historia con la paya. Son esos "otros" quienes invitan, proponen, e incentivan esa primera asistencia a un encuentro de poesía popular, quienes se vuelven el punto de entrada a este mundo.

*“(¿cómo llegaste?) por un amigo mío, que vino al primer encuentro, que creo que éste es el segundo. Mi amigo vino y me lo recomendó”*

(Luisa, Encuentro Banco Estado, Licenciada en Artes, Maipú)

*“bueno, mi marido es una persona que siempre está atento a la actividad cultural, él es el que hace los panoramas”*

(María, Encuentro Banco Estado, Profesora de Filosofía)

En este último fragmento de entrevista vemos cómo María afirma descansar en el marido: es él quien se informa de estos eventos y es el que finalmente contribuye a que el vínculo de María con la paya se mantenga en el tiempo y se profundice.

Estos hallazgos nos llevan a subrayar la importancia de pensar en términos de procesos. La relación que los públicos desarrollan con la poesía popular no se forma de manera inmediata y sin cambios, sino que se desarrolla en el marco de una historia. Hay personas que hablan de su gusto por la paya, indicando primero los años que llevan siendo público asiduo: *“llevo cuatros años como público”* dice Pedro. Esta constancia también la vemos en las descripciones de otras personas. Un hábito de ir *“casi todos los años”*, un conocimiento adquirido que se transmite y contagia. En el siguiente relato vemos cómo alguien le comenta a su esposa sobre la poesía popular y con ello genera y refuerza el gusto de ambos por esta práctica:

*“yo vengo casi todos los años. He venido, creo que, hace unos 5 años que estoy viniendo. Solamente en agosto, siempre yo sé que están las funciones. Después le comenté a mi señora, empezó a venir, y ahora ella es la más fanática. Ella viene siempre, siempre, no se pierde. Aunque sale tarde de su trabajo, igual a veces hasta pide permiso para venir, porque Maipú para acá se hace largo, más de una hora casi en locomoción. Aunque llega a la mitad, igual viene para acá”*

(Juan, Encuentro Banco Estado, 33 años, Maipú)

El colectivo entrega una guía, una compañía. En este caso, la esposa de Juan en un principio delegó su propio gusto en los gustos de su marido. Para luego desarrollar ella misma

un vínculo más intenso y profundo con la paya ("ahora ella es la más fanática", nos dice este informante). Los efectos que la poesía popular tienen sobre su esposa aparecen de manera prominente en el relato de Juan, y es que, como afirma Hennion (2002), los aficionados de objetos y prácticas culturales están atentos a lo que estos objetos y prácticas le hacen a otros (Hennion, 2002). Y los rastros de esos efectos observados influyen sobre el propio gusto, mostrando otro sentido en que el gusto de otros opera como factor creativo para constituir la vinculación propia con el objeto cultural en cuestión.

La constitución del gusto personal por la paya aparece reforzada por la operación de otras prácticas asociadas. Hay quienes llegan y profundizan su relación con la poesía popular porque ellos mismos practican la música, porque entrenan su gusto en talleres y se vuelven practicantes. En el Encuentro Banco Estado nos encontramos con María, una cantora que forma parte de un grupo de música popular, que "aprende de quienes saben", que asiste frecuentemente a los Encuentros y que nos habla de una actividad que es más propia de un público iniciado: ir a talleres organizados por payadores:

*"Somos cantoras solitas, y componemos un grupo de cantoras populares, campesinas, y siempre nos reunimos a tocar, y yo también estoy aprendiendo, o sea, yo no soy una cantora famosa, pero sí estoy aprendiendo de ellas, de las cantoras que saben.*

*Y siempre voy a los encuentros payadores, porque estuve en un taller que hacía Chicolito, don Luis Ortúzar, y tenía un taller de guitarra y él enseñaba, entonces ahí nos reuníamos todos los sábados, pero eso se terminó ya hace como 3 años atrás, y de ahí nos conocimos con cantoras y yo seguí la misma, el mismo, digo yo, este, el canturreo, todas esas cosas, entonces estoy aprendiendo y bueno, sé algunas canciones también. Pero de ahí partimos, de ahí partimos, y siempre nos juntamos en mi casa, en cualquier lado, en la casa de otra cantora, y así vamos, pero a los encuentros de payadores he ido siempre, siempre"*

(Valentina, Encuentro Banco Estado, Cantora)



En este relato vemos cómo se delega el propio gusto en quienes tienen experiencia, cómo las personas se juntan con otros para entrenar las propias percepciones, para tener un repertorio, para desarrollar clasificaciones y nociones que les permiten desenvolverse en este mundo.

Una historia similar nos comparte Sergio, quien tiene una relación cercana con la poesía gracias a su participación en un taller con un payador. Esta descripción muestra también otro punto de contacto entre las personas y esta práctica, el punto de contacto que marca el vínculo inicial que tuvimos con la paya varios de los miembros del equipo de este proyecto, que es la entrada investigativa:

*“Lo que pasa es que la gente que la organiza fue entre comillas un maestro mío, porque yo participé en un taller de improvisación, y con el Bigote Villalobos que va a estar el último día, y él siempre nos manda, nos rebotan información. Aparte que yo estoy haciendo un magíster, entonces estoy recopilando información también pa investigar, porque mi tesis también está como orientada pa eso...*

***¿Y cómo te interesa lo de los payadores, así como ir al taller?..***

*O sea, a mí me llegó por mail la información, postulé y no quedé, pero fui de barsúo igual y me dejaron, y de ahí con el transcurso del tiempo nos hicimos amigos con el Bigote, y ya era como una cosa como de amistad más que nada. Uno viaja igual porque tiene su gracia, es entretenido, conoce gente y todo.*

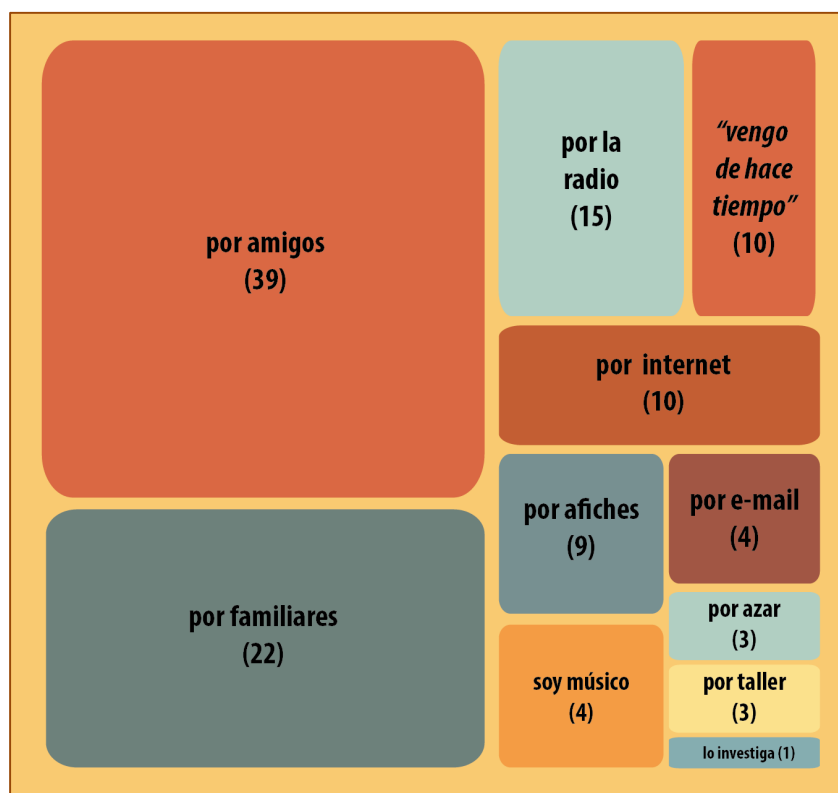
***¿De dónde surge tu interés personal por aprender eso?...***

*Fue así como inmediato. Cuando me llegó la información fui a probar no más, no tenía la verdad mucho interés. Y cuando llegué fue como un descubrimiento, y ahí me prendí, como en el mismo quehacer se me fue prendiendo la mecha”*

(Sergio, Encuentro Banco Estado, Profesor de Lenguaje)

Como hemos visto a partir de esos relatos, los públicos desarrollan múltiples relaciones con la paya. Son diversos los caminos que llevan a ella y las energías que se dedican una vez que ese vínculo está hecho. Para cerrar este capítulo, podemos ver en el **Gráfico 3** un análisis más panorámico con las posibles categorías en las que podemos ubicar las descripciones que hacen los públicos entrevistados para responder a la pregunta de cómo llegaron al espectáculo de poesía en el que fueron entrevistados.

**Gráfico 3.** Las múltiples formas de llegar a la paya



Fuente: Elaboración propia a partir de las micro-entrevistas

En esa figura observamos el lugar prominente que ocupan otras personas: amigos y familiares que facilitan la llegada a los espectáculos en vivo. También aparecen dispositivos materiales y tecnológicos para enlazar e informar a los públicos: la radio, internet, afiches y correos electrónicos son elementos que contribuyen a la estabilización de este mundo de arte. Por último, si bien con menos frecuencia, también aparecen prácticas de vínculo con la paya más propias de un público aficionado y experto. Estas prácticas las vemos en quienes

explican su relación con la poesía haciendo referencia a su identidad de músicos o a su participación en talleres con payadores.

Para continuar trabajando esta idea de diversas formas de vincularse y recibir la paya, en el siguiente capítulo trabajaremos la actividad de los públicos en tanto intérpretes y constructores de sentido de la obra poética.

## CAPÍTULO 4

### LAS MÚLTIPLES FORMAS DE EXPERIMENTAR LA POESÍA POPULAR IMPROVISADA

En este capítulo nos concentramos en las diversas formas de interpretar la paya, analizando cómo el propio público describe su gusto por la poesía popular improvisada.

Al hacer este ejercicio, junto con seguir el trabajo de Becker (2008b), Hennion (2002) y DeNora (2003), revisados en el capítulo 2, nos basamos también en el trabajo del sociólogo francés Jean Pierre Esquenazi (2009), quien afirma que una "*sociología genética*" del arte, enfocada sólo en el momento de la producción, no es suficiente para comprender el sentido de la obra. Igual de importante en el recorrido social del arte es el momento de la interpretación, ya que "*un objeto sin destinatario está perdido, no tiene significación ni utilidad, no tiene una real existencia semiótica*" (Esquenazi, 2009, p. 5).

De ahí resulta una entrada que implica comprender a los públicos como actores sociales que interpretan y hacen sentido de la obra de múltiples formas. Es así como al concentrarnos en los públicos -dice Esquenazi- lo más probable es que no encontremos un sentido único y singular, sino que, por el contrario, múltiples formas de "apoderarse" de la obra, distintas lógicas o directivas de recepción (Esquenazi, 2009).

Esto se explica porque, tal como mostraron los estudiosos de la recepción, la construcción significativa de las obras está anclada en un marco social y cultural particular (Hall, 1994), marcada por los hábitos y valores característicos de una comunidad interpretativa (Barker & Mathijs, 2012). Estos "marcos de interpretación" generan distintas formas de organizar los elementos de la obra, subrayando ciertas articulaciones y dando diferentes acentos. Ellos están asociados, a su vez, a las expectativas, hábitos y experiencia del intérprete, sin ser necesariamente estáticos: las audiencias pueden cambiar de un marco de interpretación a otro, escuchando la obra primero de una forma, para luego escucharla de otra (Esquenazi, 2009).

Siguiendo ese enfoque, entonces, en este capítulo mostramos cómo los públicos participan y experimentan la poesía popular improvisada de múltiples modos. Con ello relevamos la importancia de entender esta práctica como una “performance social”, y subrayamos el rol crítico que juegan los públicos: ellos pueden aceptar, rechazar, subvertir, o transformar los sentidos de la performance musical (McCormick, 2006).

Para algunos teóricos, enfatizar el papel interpretativo de los públicos es aún más importante en el caso de la poesía oral. Paul Zumthor (1991) afirma, por ejemplo, que esta forma poética -en tanto "voz viva"- pone en juego una estructura vital de interrelación entre poeta y audiencia. Por ello, no sólo basta analizar el texto o las intenciones del creador, sino que también se ha de considerar el proceso de adquisición de sentido de parte del público. Para comprender la performance poética -dirá este autor- es necesaria una “*fenomenología de la recepción*” (Zumthor, 1991).

Como forma de acercarnos a esa tarea analizamos una de las preguntas realizadas a los públicos de la poesía popular improvisada antes y al final de cada espectáculo: “*¿qué es lo que más aprecia de la poesía popular?*”.

**Fotos 6, 7 y 8.** Públicos antes de que comience el Encuentro Banco Estado, 2011

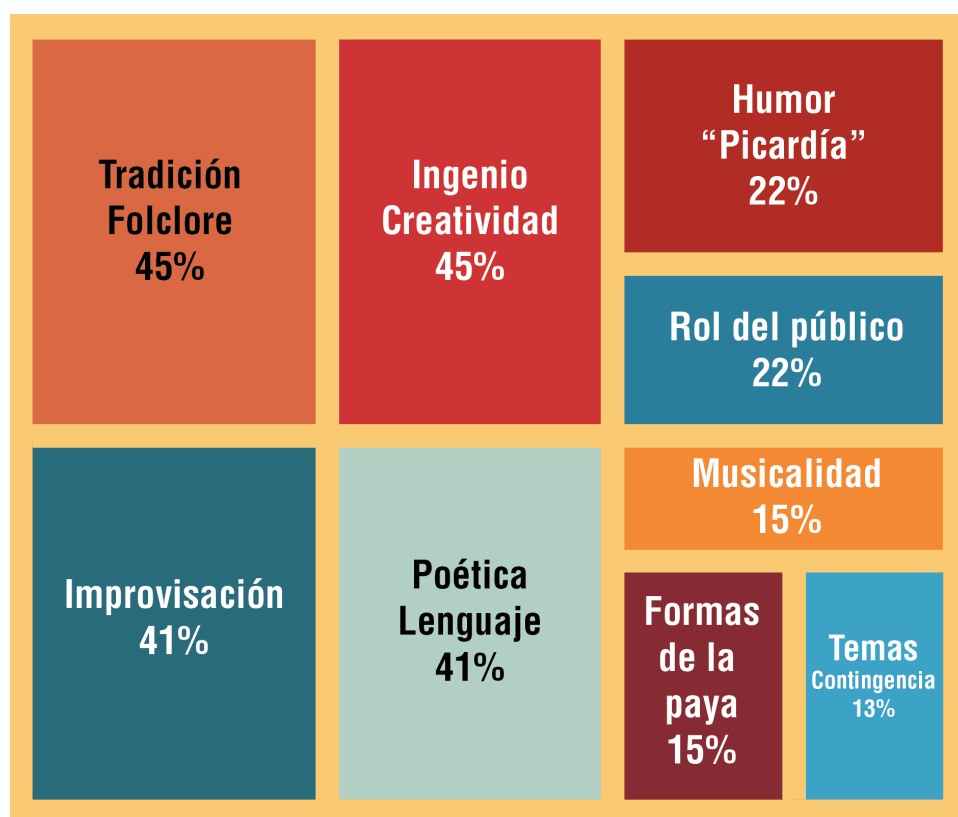


Fotos tomadas por Maximiliano Tham

Tal como se describió en el apartado metodológico, las respuestas entregadas a dicha pregunta se codificaron identificando una serie de directivas generales de recepción. Estas directivas no son excluyentes entre sí, es decir, un miembro del público puede reconocer como eje de su gusto la poesía popular tanto como improvisación, como por su dimensión folclórica. Por ello, más que cuantificar la distribución de los gustos, con este ejercicio buscamos presentar la multiplicidad de temáticas y dimensiones que son relevadas efectivamente por los públicos de este mundo de arte.

Partimos este ejercicio analizando el siguiente gráfico que esquematiza las directivas de recepción que identificamos en el relato de los públicos entrevistados:

**Gráfico 4. Directivas de recepción**



**Fuente:** Elaboración propia a partir de los datos de las micro-entrevistas

En este gráfico presentamos las directivas de recepción, es decir, los énfasis y acentos que articulan el gusto por la poesía popular en el público entrevistado y su frecuencia relativa. Esto significa que del total del público entrevistado (142 entrevistas) el 45% articula su gusto

haciendo referencia a categorías asociadas al folclore, la tradición, lo rural, y que otro 45% releva aspectos del ingenio y creatividad de esta práctica. Como decíamos anteriormente, puede haber superposición entre ambas directivas, es decir, puede haber miembros del público que enfatizan tanto aspectos del folclore como de la creatividad, lo que habla de gustos complejos y multi-dimensionales. A continuación describiremos en profundidad cada una de estas directivas, incluyendo fragmentos del relato del público entrevistado<sup>2</sup>.

## 1. La poesía popular como folclore

*Folclore: se habla de lo auténtico, lo antiguo, lo arraigado, lo chileno, la chilenidad, la conservación, la continuidad, lo enraizado, el folclor, lo folclórico, la identidad, lo nacional, lo nuestro, lo que se está perdiendo, lo que hay que recuperar, la sencillez, lo tradicional, se habla del campo, lo campesino, lo rural, la tierra*

En esta directiva identificamos una serie de sub-dimensiones relacionadas que describiremos a continuación: 1.1) el imaginario nacional; 1.2) una recepción marcada por el rescate y la conservación; y 1.3) la paya y su conexión con lo rural.

### 1.1. El imaginario nacional

Para describir su gusto por la poesía popular diversos públicos hablaron de Chile, usando adjetivos del tipo:

*"Es algo muy chileno" (Mujer, Encuentro Teatro Alcalá, 40 años, Puente Alto)*

*"La chilenidad" (Hombre, Encuentro Teatro Alcalá, 53 años)*

*"Lo que acerca a las costumbres típicas de nuestro país" (Mujer, Encuentro Teatro Alcalá, 43 años, Macul)*

*"La expresión del folclor y la picardía chilena" (Hombre, Encuentro Teatro Alcalá, 26 años, Cerrillos)*

*"Que es algo 100% chileno" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 25 años, Peñalolén)*

---

<sup>2</sup> Para los informantes que compartieron esa información, agregamos entre paréntesis la edad, la comuna de residencia y ocupación.

Hay públicos que vinculan la poesía popular con momentos asociados a la identidad nacional como las fiestas patrias:

*"Ahora estamos viendo (en el colegio)... como se están acercando las fiestas patrias... todo sobre eso, y me interesó verlo en acción, en la vida real, no sólo contado" (Hombre, 16 años, Encuentro Banco Estado, Peñaflor)*

Mientras que otros explican su gusto por la paya hablando del amor que sienten por el país, en donde esta práctica representa una "raíz" de la nación, de la que hablan afectivamente:

*"En general todo, porque me gusta, o sea, soy amante de mi país, y por lo tanto todas las raíces son interesantes también. Que me crié con música folclórica, entonces viene de familia". (Encuentro Banco Estado, 52 años, Ñuñoa)*

La paya aparece para este discurso como parte constitutiva de un "nosotros", de "nuestro Chile", como "la verdad" de Chile, algo que se lleva en la sangre, y que, como profundizaremos más adelante, puede aparecer vinculado con un espacio rural:

*"Y ahí también está la verdad pura de lo que es nuestro Chile mismo, el canto a lo divino... lo llevaba en mi sangre, por haber nacido en tierras de cantores a lo divino, tiene enraizado el campo" (Encuentro Banco Estado, Puente Alto)*

El espectáculo de la poesía popular puede entenderse desde esta directiva como un espacio en el que el público "actualiza", o lleva a acto, aspectos de su identidad chilena, "reencontrándose con lo chileno", y demostrando "el respeto por lo nuestro".

*"Son privilegiados todos estos tipos que hacen esto en Chile, y felizmente hay muchos cabros jóvenes que están siguiendo este folclor nuestro que es muy antiguo". (Encuentro Portezuelo, Chillán)*



Se habla de la pertenencia y la apropiación, de la paya como algo propio, algo que es parte de la cultura chilena, siendo común el uso de la figura de “las raíces” para hablar del gusto por la paya:

*"Porque mantiene vivas nuestras raíces" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 56 años, Santiago)*

*"Se recrean las raíces" (Encuentro Lo Barnechea, 18 años, Lo Barnechea)*

Esta dimensión nacional aparece también tematizada mediante las nociones del “folclore” y la “tradicición”: *"todo (lo de los payadores) entra en el folclor"*, dice un miembro del público del Encuentro de Banco Estado realizado el 2010, o *"todo lo que sea folclor nos gusta... nos encanta"*, incorporando su escucha de la poesía popular dentro de esa categoría. La figura de "lo tradicional" aparece vinculada a aspectos de identidad y representación, los que son enfatizados en esta directiva de recepción:

*"De los payadores... uno es el tema del gusto por la tradición también, que uno también aprecia lo que se ha ido construyendo a través del tiempo... uno a través de ese arte también se siente representado, y con los valores que ello implica también" (Encuentro Banco Estado, Quilicura)*

## **1.2. Un gusto marcado por el rescate y la conservación**

Al describir su gusto por la poesía popular improvisada, en algunos miembros del público entrevistado aparece la idea de una práctica estática, que mantiene una continuidad con el pasado, cuestión que sorprende y que articula la escucha:

*"(Me gusta) la estabilidad que tuvo a través de toda la historia y que se siga manteniendo tal cual, o sea, que no se haya modificado o se cierna a nuevas reglas de la sociedad" (Hombre, 17 años, Encuentro Banco Estado, Peñaflo)*

*"(Me gusta) la continuidad histórica que representan los expositores". (Hombre, Encuentro Banco Estado, 54 años, La Cisterna)*

Cuando se habla de esta inmutabilidad, en uno de los entrevistados aparece además la idea de lo puro y lo natural como formando parte de las expresiones del pueblo:

*"Que es una exposición pura y natural del pueblo, que no ha tenido ningún cambio durante todos los años que ha existido" (Encuentro Banco Estado, Puente Alto)*

En esta sub-dimensión encontramos con fuerza la idea del rescate, que entiende la paya como un patrimonio a salvaguardar:

*"Hay que rescatarlo lo máximo... las raíces que ellos mantienen". (Encuentro Banco Estado, Maipú)*

Reconocemos así un discurso que vincula la poesía popular con una sensación de pérdida, con algo que se tiene que conservar y transmitir a nuevas generaciones, porque es algo propio, algo compartido, aspecto que puede ser, por lo tanto, relacionado con la sub-directiva de lo nacional revisada anteriormente:

*"Y ojalá sean más masivos para que todas las personas conozcan esta cultura, porque es una cultura que se pierde en el tiempo. Si no se cultiva este arte, y es un arte tan nuestro, tan del pueblo, tan del campo, la ciudad, de todo, pero es arte popular. Eso es importante. Y hay que conservar, porque el papá sabe pero si después el hijo no lo sigue, o el amigo, se pierde toda esa poesía, esa rama que es muy bonita del folclor nuestro". (Encuentro Banco Estado, Maipú)*

El espectáculo de poesía popular escenifica así raíces que se están perdiendo, que van a desaparecer, que están cada vez menos visibles:

*"Me gusta, es que mantienen esas raíces, lo que se está perdiendo. Es tan lindo, lo encuentro precioso, que no se pierda, que es algo que ya poco se ve". (Encuentro Lo Barnechea, 47 años, Lo Barnechea)*

Al hablar de la paya las audiencias que articulan su recepción en torno a esta directiva hacen referencia a un sentimiento nostálgico, de algo que se va, cuestión que los lleva en algunos casos a enfatizar una dimensión educativa, de entrega:

*“Me gusta porque te entrega algo que se ha ido perdiendo, la actividad, la parte folclórica. A ellos (a sus hijos), me gusta entregarles, que ellos puedan aprender muchas cosas más (Entr: O sea, ¿usted piensa que actividades como éstas deberían seguir existiendo?) Sí, no deberían perderse, por eso yo los traigo a ellos. Y ellos bailan la danza nacional en cualquier parte. Les gusta, las actividades del colegio. Me encanta a mí eso, me engrandece”. (Encuentro Portezuelo, Bulnes)*

Estos públicos valoran la paya, y por lo mismo ponen tanto énfasis y expectativa en que ella no se pierda y que se mantenga en el tiempo. Esta noción que ve la paya como algo que se puede perder sugiere una percepción que la entiende como algo frágil, algo que puede desaparecer.

### **1.3. La paya y sus conexiones con lo rural**

En esta directiva general, que hemos llamado "folclórica", encontramos por último la alusión a un imaginario rural, donde las raíces, lo nuestro, aparecen asociados al campo:

*“La entrega de la cultura nuestra, las raíces nuestras también. Somos del campo también. Mis raíces son del campo, de Talca” (Encuentro Banco Estado)*

Este imaginario de campo se asocia a entornos familiares y a aspectos identitarios:

*“Yo vengo de familia del campo, entonces hay cosas que me identifican. Cuando se habla del campo, lo conozco. Soy de Curicó hacia la costa, entonces todavía tengo mi papá, mis hermanos por allá, los voy a visitar, entonces conozco todos estos temas” (Encuentro Banco Estado, Pudahuel)*

Hay quienes más generalmente afirman que lo que les gusta de la paya es "lo rural y lo natural", que la gente que va a estos encuentros comparte características asociadas a ese espacio campesino:

*"¿Y qué es lo que más le gusta de un encuentro de payadores como éste?-que nos juntamos pura gente de a caballo, como se dice aquí, en Lo Barnechea" (Encuentro Lo Barnechea, 37 años, Lo Barnechea)*

La infancia en el campo es nombrada como una de las razones que explica el gusto por el folclore y la paya:

*"A lo que se refieren, y el folclor. -¿por qué te gusta el folclor?, ¿de niño, tu familia?- porque, o sea de niño estuve ligado al campo, entonces me gusta lo que tiene que ver con eso" (Encuentro Portezuelo, Bulnes)*

Se habla de una "cultura natural", que es campesina, y que la paya justamente logra producir un acercamiento con esa identidad:

*"¿Qué fue lo que me llamó más la atención? Bueno, que es tan natural de la cultura que nosotros llevamos, y que nos lleva a poder llevar a la realidad de lo que somos nosotros, de lo que deberíamos ser como personas, entonces la paya es algo que nos hace ser más del campo, yo vivo en el campo y nos hace sentirnos como campesinos" (Encuentro Portezuelo, Temuco)*

La paya es del mundo rural, una forma de expresión para la gente del pueblo, quien se expresa con música y poesía. En la paya se desplegaría esa vida rural, sus formas de vida y sus esquemas de pensamiento:

*"Bueno, primera es una fiesta popular que gracias a dios subsiste en esta ciudad, y es una expresión del pueblo, de la gente, de lo más profundo del mundo rural, y tiene una riqueza del punto de vista cultural que es inigualable, porque es gente de pueblo que manifiesta su sentido estético a través de la música, se manifiesta también en sentimientos valóricos, y el, yo diría que el vivir la realidad rural, cómo vive el*

*mundo rural, o cómo percibe el hombre de campo, la cosmovisión rural se expresa en este tipo de arte, me pareció bien, una expresión muy bonita y muy fresca, digamos, en términos de la renovación de los temas, es muy dinámica” (Encuentro Portezuelo, Chillán)*

El ser de un lugar de campo aparece como justificación suficiente a la hora de ahondar en su gusto por la poesía popular, apareciendo vinculados en el discurso de estos públicos los términos “folclore”-“campo”-“paya”:

*"Mira, sabís lo que pasa, es que como yo soy de Ñipas soy Acampao, me gustan las payas, lo que es el folclor me encanta, y también tengo un conjunto folclórico, cachai, y me gusta esto, me gustan las raíces" (Encuentro Portezuelo, Ñipas)*

## **2. Poética y lenguaje**

***Lenguaje: se habla de las décimas, el lenguaje, las payas, las palabras, la métrica, la poesía, la poética, las rimas, los versos, octosílabos, cuartetos.***

Otra directiva de recepción de la poesía popular la observamos en relatos que enfatizan la dimensión poética de la paya, su trabajo con el lenguaje, y la belleza de sus formas. Uno de los miembros del público entrevistados destaca, por ejemplo, *"un lenguaje muy exquisito, eso es lo que me llama la atención, el lenguaje, la amplitud" (Encuentro Banco Estado, Maipú).*

Se alude también de manera explícita a otros aspectos formales como la rima y el uso de la décima:

*"Me gusta sobre todo cuando lo hacen en décimas, que es tan difícil" (Encuentro Banco Estado, 60 años, Puente Alto)*

*"Lo que me interesa de la paya es que tiene que ser de 8 sílabas, el tipo de rima, entonces eso es muy interesante" (Encuentro Banco Estado, Santiago)*

*"A mí me gusta la métrica, eso es lo que más me gusta. La estructura de la paya y hacerla rimar, eso me gusta" (Encuentro Banco Estado)*

Como vemos, son distintos los aspectos asociados al lenguaje relevados por los públicos de la poesía popular:

*"Muy interesante la métrica y todo este cuento popular del verso y la rima, me encantó, muy, muy bueno" (Encuentro Portezuelo, Chillán)*

El énfasis en el lenguaje y la belleza de las formas, permite vincular esta directiva con una forma de recepción que subraya la dimensión artística de esta práctica, lo que se observa cuando se afirma que se valora de manera literal:

*"El arte y la magia de la poesía" (Encuentro Banco Estado, 42 años, El Bosque)  
"La poesía emanada de las improvisaciones, las rimas en los versos, lo cotidiano del mensaje, la musicalidad de las palabras, es una elevación artística" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 43 años, Maipú)*

También vemos estos elementos cuando los públicos usan el descriptivo general de "poesía" o "poético" para referirse a su gusto por la paya:

*"Arte hecho verso, hecho poesía" (Encuentro Banco Estado, Puente Alto)  
"Me gusta la parte poética" (Encuentro Banco Estado)  
"La expresión poética que asumen los cantores" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 52 años)*

Por último, agrupamos en esta directiva afirmaciones que enfatizan el lenguaje y el trabajo con las palabras, en donde la belleza de la poesía aparece como uno de los aspectos que articulan esta directiva de recepción:

*"Lo que más aprecio, bueno, me gusta la poesía de ellos, la forma, las palabras que usan para hacer sus rimas, me gusta mucho, porque esa inteligencia que tienen para decir cosas tan bonitas en verso" (Encuentro Banco Estado, San Joaquín)*

*"Belleza de la improvisación poética" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 30 años, Ñuñoa)*

*"Belleza poética, simpleza en la puesta en escena" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 39 años, Providencia)*

*"La pureza y riqueza del lenguaje, la falta de grosería" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 78 años)*

*"Me gusta el juego con el lenguaje" (Encuentro Banco Estado, Ñuñoa)*

### 3. Valorando el ingenio y creatividad de los poetas

***Creatividad: se habla de los payadores, los poetas, los artistas, su capacidad, habilidad, creatividad, destreza, genio, imaginación, ingenio, inteligencia, invención, conocimiento, originalidad, talento, dominio, su chispa.***

Relacionada con la directiva anterior, encontramos públicos que enfatizan una serie de habilidades creadoras más específicas del poeta, como su ingenio, rapidez, imaginación, e inteligencia. Estas directivas de recepción subrayan la dimensión individual de la práctica poética, algo que normalmente se asocia al campo artístico:

*"El ingenio... con los pies forzados uno hace la diferencia del ingenio de unos con otros" (Encuentro Banco Estado, 70 años, Santiago)*

Otro aspecto que también nos permite asociar esta directiva con un "proceso de *artificación*" (Heinich & Shapiro, 2012) de la paya lo vemos cuando el público utiliza calificativos como el de "originalidad" para hablar de los poetas:

*"Aprecio el ingenio de estos artistas... la originalidad de las payas" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 17 años, Puente Alto)*

*"Tiene mucha gracia en el sentido de la memoria, la creatividad, el ingenio" (Encuentro Banco Estado, Ñuñoa)*

Los públicos mencionaron frecuentemente la creatividad de los poetas al hablar de su gusto y vinculación con la paya:

*"La capacidad creativa" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 31 años, Puente Alto)*

*"La creatividad espontánea" (Hombre, Encuentro Teatro Alcalá, 53 años)*

*"Su originalidad para decir las cosas" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 61 años, Macul)*

*"Yo admiro su creatividad, la inteligencia para improvisar" (Encuentro Banco Estado, Pudahuel)*

*"Lo creativos que son, muy creativos" (Encuentro Banco Estado, Maipú)*

*"Me apasiona la creatividad de los payadores" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 19 años, Maipú)*

Las habilidades de los payadores para manejar el lenguaje, transmitir significados, crear versos, aparecen para algunos públicos como aspectos relevantes que configuran su recepción:

*"Impresionante la forma de hilar conceptos, ideas y que tengan un sentido" (Mujer, Encuentro Teatro Alcalá, 40 años, Puente Alto)*

*"Me gusta su capacidad de crear rimas improvisadas muy sofisticadas" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 19 años, Puente Alto)*

*"Su talento en los versos" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 42 años, Isla De Maipo)*

*"La excelente forma que tienen los payadores de expresar y armar las décimas con diversas afirmaciones y melodías" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 25 años, Renca)*

*"La inteligencia para poder adaptar las palabras" (Encuentro Banco Estado, 71 años, Estación Central)*

La facilidad que tienen los poetas para intervenir y crear con el lenguaje aparece como un elemento muy valorado por los públicos. Ellos hablan así de la capacidad que tienen los poetas de transformar temáticas, frases, palabras en poesía.



*"La forma de encontrar las palabras adecuadas para complementar lo que se está diciendo" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 21 años, Providencia)*

*"La facilidad de estas personas para crear versos, payas, brindis" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 62 años, Macul)*

*"Lo que más aprecio, bueno, me gusta la poesía de ellos, la forma, las palabras que usan para hacer sus rimas, me gusta mucho, porque esa inteligencia que tienen para decir cosas tan bonitas en verso" (Encuentro Banco Estado, San Joaquín)*

*"La chispa que tienen, el genio que tienen como pa de cualquier cosa, agarrarlo y hacer algo bonito" (Encuentro Banco Estado, 19 años, Santiago)*

De este modo emerge con centralidad la figura del poeta popular como un creador imaginativo, original, hábil. La rapidez en la composición de poesías sorprende a los públicos, cuestión que se relaciona con la valoración de la improvisación que tematizamos en otra de las directivas analizadas.

*"La imaginación en ellos, su espontaneidad, su habilidad y creatividad" (Hombre, Encuentro Teatro Alcalá, 49 años, Talagante)*

*"La verdad es que cada poeta se inspira con su imaginación lo más alto posible. Eso es lo más hermoso que hay del canto a lo humano... o que aprecio de la paya y el payador es el ingenio... la mente del payador tan rápida" (Encuentro Banco Estado, Peñalolén)*

*"Agilidad mental de algunos payadores" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 62 años, Las Condes)*

*"Bueno, lo que más me gusta de ellos es la rapidez mental que tienen para llevar a cabo todas las preguntas y dichos que tienen, me encanta, me gusta mucho" (Encuentro Banco Estado, San Bernardo)*

*"Rapidez en la creación" (Mujer, Encuentro Teatro Alcalá, 30 años, Recoleta)*

*"La rapidez que tienen, y esa chispa que tienen pa crear en el momento" (Encuentro Banco Estado, 52 años, Ñuñoa)*

*"Son muy rápidos para juntar las cosas, me llama la atención" (Encuentro Portezuelo, Chillán)*

*"Su seguridad, rapidez mental" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 73 años, Santiago)*

En definitiva, nos encontramos con públicos de la paya que hablan de su experiencia de recepción poniendo en el centro el talento y astucia individual de los poetas, valorando un ejercicio que se percibe dificultoso, y que le exige al creador habilidades y conocimientos que le entregan un aura artística a la práctica de payar.

*"Hay que cultivarse, hay que ser muy informado pa poder hacer esta práctica artística" (Encuentro Banco Estado, Puente Alto)*

*"La sabiduría de los payadores, la gran cultura mostrada por payadores" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 78 años)*

*"Tiene que ser un tipo muy inteligente, no cierto, los tipos, para poder ir eneurando dijo el huaso, cierto, la paya, porque no es una cosa que él vaya a saber que le viene encima. Uno le tira una, el otro le tira otra palabra, y eso tienen que irse enredando, pero haciendo el verso o la paya en sí misma" (Encuentro Portezuelo, Chillán)*

*"La inteligencia pa poder adaptar las palabras, todo lo que tienen ellos, pero es una cosa como natural de ellos, porque el Dangelo por ejemplo de los 3 años que está escuchando música chilena, entonces eso lo lleva en su cabeza" (Encuentro Banco Estado, 71 años, Estación Central)*

*"También me llama la atención la cantidad de conocimientos que manejan, porque de verdad como que son tipos que se especializan mucho" (Encuentro Banco Estado, 22 años, Santiago)*

*"La sabiduría que tienen los que cultivan este arte" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 60 años, La Cisterna)*

#### **4. Formas de la paya**

***Formas de la paya: se habla de la cueca, los brindis, la personificación, la forma del duelo, los pies forzados, los contrapuntos.***

Conectado con el énfasis puesto sobre el lenguaje y la poética, para parte de la audiencia su recepción está marcada por la apreciación de las formas de la paya, como lo son los contrapuntos, la personificación, o los brindis.

Distintas formas de la paya marcan los "altos" del espectáculo y los momentos que más gustan de la performance:

*"El pie forzado, al final cuando tocan las cuecas... algunos brindis" (Encuentro Banco Estado, Santiago)*

Hay públicos que hacen relaciones entre sus vidas y las formas poéticas, justificando su gusto por ellas debido a una cuestión de sintonía identitaria:

*"Me gusta la figura que se llama personificación, eso es lo que más me gusta, de todo lo que hacen, lo relaciono más con mi carrera. Como soy educadora de párvulos, siempre estoy como haciendo personificaciones" (Encuentro Banco Estado, Maipú)*

Pies forzados, preguntas y respuestas, contrapuntos, cuecas improvisadas, brindis, son todas ellas palabras que aparecen en los relatos de las audiencias para hablar de su gusto por la paya, y que dan cuenta del nivel de conocimiento y manejo de convenciones de parte del público:

*"Muy bueno, me gustó la parte la cueca improvisada, el contrapunto de 2, de a 2 payadores, sí. Y los brindis, extraordinarios los brindis" (Encuentro Portezuelo, Chillán)*

*"El contrapunto en décimas ya que eso identifica al payador y mide su talento como tal" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 65 años)*

## 5. Humor, picardía y entretenición

*Humor: se habla de las bromas, el humor, la picardía, lo chistoso,  
lo cómico, lo divertido*

Otra directiva de recepción tiene que ver con la dimensión humorística de la poesía popular improvisada, forma del gusto asociada a la risa y a un humor que surge espontáneamente:

*"Me mato de la risa, soy muy buena para reírme y todo eso" (Encuentro Banco Estado, Santiago)*

*"Es muy chistosa, salen muchas cosas divertidas de eso" (Encuentro Banco Estado, Puente Alto)*

Otro atributo común con el que se asoció la poesía popular fue la "picardía":

*"Me gusta la paya ésa, paya pícaro, que es alegre" (Encuentro Banco Estado, Maipú)*

*"El humor picaresco" (Mujer, Encuentro Teatro Alcalá, 35 años, Ñuñoa)*

Habiendo quienes definen esta picardía como una característica de identidad nacional ("*la picardía chilena*"), lo que nos permite vincular esta dimensión con la directiva folclórica de recepción.

El humor aparece junto a adjetivos como entretenido y agradable, indicándonos -tal como afirma Finnegan (1979)- que hay una dimensión de pasatiempo y disfrute en la escucha de poesía oral:

*"La picardía que tienen en los temas que van tratando, entonces lo encuentro súper entretenido" (Encuentro Portezuelo, Chillán)*

Otro miembro del público afirma que "son divertidos", hablando de "las tallas, las bromas", de la habilidad de los poetas de "construir algo que sea casi humorístico, de la nada", valorándose "lo gracioso que es el espectáculo", y el "sentido del humor de los payadores y las payas".

Hay quienes hablan más generalmente de la paya en su dimensión de entretención, afirmando el agradable momento que viven con el espectáculo, utilizando calificaciones generales como "entretenido", "bonito", o "lindo":

*"Se pasa bien" (Encuentro Lo Barnechea, 18 años, Lo Barnechea)*

*"Lo encuentro súper entretenido" (Encuentro Portezuelo, Chillán)*

*"Todos los payadores son entretenidos, muy entretenidos ellos, sí, muy entretenidos"  
(Encuentro Portezuelo, Ñipas)*

Finalmente, también encontramos referencias al momento que se vive durante el espectáculo, por ejemplo, que:

*"Todas las personas que asisten se ven cálidas y alegres" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 17 años, Puente Alto)*

*"La alegría que se vive, lo paso bien" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 60 años, Huechuraba)*

*"Es una manera distinta y agradable de culturizarse" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 19 años, Maipú)*

## **6. La valoración de la contingencia y la crítica social**

***Contingencia: se habla del tratamiento de la actualidad, la contingencia, lo cotidiano, el mensaje, la denuncia, la crítica, la política, el pueblo, la realidad, la sociedad, lo popular***

Diversas personas del público valoraron las temáticas abordadas en las payas a la hora de describir su gusto por la poesía popular improvisada, rescatándose así:

*"La capacidad de recoger de la vida misma también elementos para construir poesías" (Encuentro Banco Estado, Santiago)*

La relación temática que las payas hacen con lo cotidiano, aparece como un elemento importante para estos públicos:

*"La capacidad de lo simple, de hacer poesía con algo muy sencillo, muy cotidiano" (Encuentro Banco Estado, 42 años, El Bosque)*

*"Me gustó, las cosas que se dicen" (Encuentro Portezuelo, Chillán)*

*"Lo cotidiano del mensaje" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 43 años, Maipú)*

Encontramos en los públicos referencias a la idea que revisamos en el capítulo anterior, cuando veíamos que los propios payadores describían su práctica como una traducción de las inquietudes de las personas:

*"Que se destacan temas vigentes, por medio de las payas como una sutil muestra de agradecimiento a las preocupaciones de la gente" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 21 años, San Bernardo)*

En esta directiva observamos también una valoración de los temas que explícitamente hacen referencia a cuestiones sociales y políticas en los versos de las poesías, identificando la dimensión de "canción protesta", "canción contingente" que se ha asociado a la poesía popular (García, 2013).

*"¿Qué es lo que más aprecio? Creo que cuando se tocan temas sociales" (Encuentro Banco Estado, Lo Barnechea)*

*"El buen manejo de lo contingente" (Hombre, Encuentro Teatro Alcalá, 56 años, Pudahuel)*

*"El pensamiento sociopolítico que ellos transmiten en sus cantos y el cómo se tocan los temas de contingencia nacional" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 19 años, Maipú)*

*"La opinión pública" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 26 años, Maipú)*

En definitiva, hay públicos que valoran la sensibilidad del poeta con lo que sucede en su entorno y en la realidad actual:

*"La capacidad que tienen de improvisar sobre temas que son actuales, que pueden sacar cantos de la nada, o sea, cuando le hacen un pie forzado son capaces de, a partir de todo lo que ellos están leyendo, que ellos siempre están como, son muy cultos respecto a lo que está sucediendo en la actualidad" (Encuentro Banco Estado, 22 años, Santiago)*

*"Valoro su análisis de la contingencia... el análisis crítico" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 39 años, Providencia)*

## 7. La improvisación

***Improvisación: se habla de la improvisación, lo improvisado, lo espontáneo, la rapidez, el momento, la agilidad***

La improvisación -importante convención en el mundo de la poesía popular- también aparece como un elemento descrito por los públicos a la hora de hablar de su vinculación con la paya:

*"Lo que más aprecio, bueno, la improvisación, de todas maneras, el contrapunto -y del encuentro en sí- de los encuentros, es que en el caso de los payadores, lo que digo, lo que más me gusta es la improvisación" (Encuentro Banco Estado, Puente Alto)*

*"Su improvisación" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 61 años, Macul)*

La capacidad improvisadora de los poetas es algo que sorprende y que se aprecia, y se relaciona con la directiva que alude a la creatividad, en tanto se reconoce como prueba de destreza y habilidad del poeta:

*"A mí lo que más me llama la atención es la capacidad que tienen de improvisar sobre temas que son actuales, que pueden sacar cantos de la nada, o sea, cuando le hacen un pie forzado son capaces de, a partir de todo lo que ellos están leyendo" (Encuentro Banco Estado, 22 años, Santiago).*

Es así como encontramos en los relatos de los públicos valoraciones generales sobre: "la capacidad de improvisar", de "crear en el momento", la "capacidad creativa de la improvisación", "la espontaneidad", o acerca de los efectos que la improvisación tiene sobre la percepción misma del espectáculo:

*"La manera en que se improvisan hace que el tiempo se haga poco" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 19 años, Maipú)*

La creación rápida, la figura de lo instantáneo y la invención en el momento aparecen como aspectos que sorprenden cuando se escucha poesía oral. Es así como la capacidad de improvisar se describe como un atributo que incluso puede darle más valor a la poesía oral que a la escrita:

*"Aprecio que el payador es el verdadero poeta. Yo pienso que Pablo Neruda escribía, si le quedaba algo mal lo borraba y lo hacía de nuevo. Aquí no. Aquí es espontáneo lo que tiene que contestar, eso me gusta" (Encuentro Lo Barnechea, 66 años, Los Noviciados)*

En el marco de esta directiva, observamos, además, que hay públicos que demuestran interiorización de las convenciones de este mundo, al distinguir definiciones más específicas de lo que es la poesía oral improvisada:

*"Bueno, el improvisar fundamentalmente, el payador es un improvisador, y eso es, que también hay como confusión, se cree que una persona haciendo rimas es un payador, y no, no es así. Un payador es alguien que es capaz de subirse al escenario, improvisar, y retar a otro a duelo, porque payador es eso. Paya significa dos, entonces es retar a otro contrincante poeta arriba del escenario" (Encuentro Banco Estado, Ñuñoa)*



Conocimiento que también se observa cuando reconocen las dificultades de improvisar en el marco de reglas y convenciones de la poesía popular:

*"La improvisación, sobre todo cuando lo hacen en décimas, que es tan difícil"  
(Encuentro Banco Estado, 60 años, Puente Alto)*

*"La inteligencia para improvisar, porque si tú estudias algo que está en un libro, no es lo mismo que algo que lo hagas en el momento" (Encuentro Banco Estado, Pudahuel)*

En ese sentido, se afirma que el dominio improvisador de los payadores permite distinguir su calidad poética:

*"Con los pies forzados uno hace la diferencia del ingenio de unos con otros"  
(Encuentro Banco Estado, 70 años, Santiago)*

*"El contrapunto en décimas ya que eso identifica al payador y mide su talento como tal" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 65 años)*

La capacidad de improvisar aparece entonces como un aspecto de la práctica que demuestra el talento del payador y las habilidades necesarias para ello (ingenio, estar pendiente, concentrados):

*"Lo que aprecio de la paya y el payador es el ingenio, y las cosas tan espontáneas que salen en el momento, o sea, no son cosas que están arregladas" (Encuentro Banco Estado, Peñalolén)*

*"Me deslumbra mucho la capacidad que tienen de improvisar, de estar al pendiente de todo lo que está pasando a su alrededor sin perder la concentración, y tampoco sin perder el arte y la magia de la poesía" (Encuentro Banco Estado, 42 años, El Bosque)*

Se reconoce el genio del poeta al subrayar su sorprendente habilidad improvisadora. Siendo así la capacidad de inventar al instante, con espontaneidad y naturalidad algo que

marca el gusto por la poesía popular y que aparece como un atributo asociado a la paya y a la práctica improvisadora:

*“La rapidez que tienen, y esa chispa que tienen pa crear en el momento” (Encuentro Banco Estado, 52 años, Ñuñoa)*

*“La respuesta tan precisa y rápida que dan a cualquier lesera que les digan, son increíbles para mi gusto” (Encuentro Banco Estado)*

*“Son muy rápidos para juntar las cosas, me llama la atención” (Encuentro Portezuelo, Chillán)*

*“La naturalidad cuando improvisaban” (Mujer, Encuentro Banco Estado, 60 años, La Cisterna)*

*“Su espontaneidad, es muy marcada” (Encuentro Banco Estado, Puente Alto)*

Creemos que la frecuente presencia de esta directiva en el relato de los públicos tiene que ver con el “*sentimiento de profunda intimidación*” (Díaz-Pimienta, 2008, p. 110) que puede provocar el asistir y participar en el momento de la creación. Como afirma el escritor y repentista Alexis Díaz Pimienta, “*cuando se asiste a una (...) actuación de poesía oral improvisada, se está asistiendo a un momento mágico, único, se está asistiendo a la sintonización, frente a frente, del estado de ánimo del creador, en el momento mismo en el que está creando, y del receptor, en el momento mismo en que recibe la creación (...) Estamos asistiendo a la génesis misma de la poesía. La poesía oral improvisada es uno de los pocos artes que permite este lujo; permite que el no creador asista al acto de la creación y participe de él, lo condicione y determine*” (Díaz-Pimienta, 2008, p. 109).

## **8. El rol y la participación del público**

***Lugar del público: se habla del ambiente, la atmósfera, la audiencia, la cercanía, la comunicación, la comunión, el diálogo, la dinámica, la interacción, los intercambios, la participación, el público, la relación, la respuesta***

El rol que juega el propio público en el espectáculo es otra característica de la poesía popular apreciada por algunos miembros de la audiencia entrevistados:

*"Me gustó el público, bastante prudente" (Encuentro Banco Estado)*

*"Lo que me gusta de los encuentros es la relación que tienen los payadores con el público, me llama mucho la atención, me atrae esa parte" (Encuentro Banco Estado, Lo Barnechea)*

Vemos así como de diversas maneras la relación payadores-públicos es algo que marca el gusto por la paya:

*"El diálogo de los payadores con el público" (Encuentro Banco Estado, Pudahuel)*

*"La interacción que existe con el público" (Mujer, Encuentro Teatro Alcalá, 55 años, Pudahuel)*

*"La participación que le proporcionan al público" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 61 años, Macul)*

*"El ambiente que se forma, la interacción con el público" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 29 años, La Florida)*

*"La participación del público" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 49 años, San Ramón)*

*"El ambiente de cercanía" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 26 años, Maipú)*

*"Aprecio la conexión que pueden tener con el público" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 17 años, Puente Alto)*

*"Que hay cercanía del intérprete con el público" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 26 años, Las Condes)*

En esta directiva encontramos afirmaciones que enfatizan la capacidad del público para dar inicio a la improvisación del poeta:

*"Son cosas, que el público de repente le da un pie forzado al payador, y el payador se las ingenia en el momento para terminar con el último vocablo, el pie forzado que el público le da" (Encuentro Banco Estado, Peñalolén)*

También observamos una valoración de la participación del público en la creación poética, en tanto dicha participación permite que aparezcan sus preocupaciones, vivencias y experiencias en las payas que se escuchan:

*"Representa a la gente, esa es la gracia de un poeta popular: expresar lo que la gente siente, o revivir en la gente, o entregarle a la gente lo que la misma gente vive, pero hecho verso, hecho poesía" (Encuentro Banco Estado, Puente Alto)*

*"Que se destacan temas vigentes, por medio de las payas como una sutil muestra de agradecimiento a las preocupaciones de la gente" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 21 años, San Bernardo)*

Los públicos perciben así que ellos participan con los payadores para configurar un ambiente especial y valorado:

*"¿Y qué fue lo que más le gustó del encuentro? El ambiente, que viene gente de pueblo, que se pasa bien, que se comparte harto" (Encuentro Lo Barnechea, 18 años, Lo Barnechea)*

*"La simpatía en general de la gente que se compromete en participar con los cantantes, y bonito, forma una bonita sinergia entre el público y ellos" (Encuentro Portezuelo, Parral)*

## 9. La dimensión musical: entonaciones, voz e instrumentos

***Dimensión musical: se habla de la música, de las melodías, los sonidos, el canto, las voces, los instrumentos, el guitarrón.***

La paya es "poesía y música", dice un miembro de la audiencia. Para varios entrevistados del público la dimensión musical aparece de este modo como un elemento importante en su forma de recibir esta práctica:

*"También, por el otro, la otra área que me gusta, yo creo que es el tema musical" (Encuentro Banco Estado, Quilicura)*

*"La música, es que se juntan muchas cosas, es como... yo creo que hay pocas expresiones que sean tan completas como ésta" (Encuentro Banco Estado, Ñuñoa)*

Adicionalmente, esta directiva de recepción está compuesta por afirmaciones que hablan del canto y la voz de los poetas:

*"Además que es con canto, entonces mezclo dos áreas que me gustan a mí y lo encontré muy interesante" (Encuentro Banco Estado, Santiago)*

*"La voz, la entrega" (Encuentro Banco Estado)*

También se hace referencia a las melodías y al acompañamiento musical:

*"La estructura del verso y su acompañamiento" (Hombre, Encuentro Teatro Alcalá, 59 años, Cerrillos)*

*"Tiene una riqueza del punto de vista cultural que es inigualable, porque es gente de pueblo que manifiesta su sentido estético a través de la música" (Encuentro Portezuelo, Chillán)*

*"Me gustan sus melodías, sus payas" (Encuentro Portezuelo)*

*"La excelente forma que tienen los payadores de expresar y armar las décimas con diversas afirmaciones y melodías" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 25 años, Renca)*

*"Su música" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 65 años, Macul)*

El gusto por los elementos de la poesía popular improvisada no siempre es claramente distinguible, un miembro del público nos recuerda que la dimensión musical puede hallarse en el lenguaje mismo, mezclándose con la directiva de recepción que enfatiza ese aspecto:

*"La musicalidad de las palabras. Es una elevación artística" (Mujer, Encuentro Banco Estado, 43 años, Maipú)*

Por último, varios miembros de la audiencia hicieron también referencia a los instrumentos musicales de la poesía popular improvisada, especialmente el característico guitarrón:

*"El sonido nostálgico del guitarrón" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 62 años, Las Condes)*

*"Además del guitarrón chileno" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 25 años, Renca)*

*"Los punteos del guitarrón" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 44 años, El Bosque)*

*"El sonido del guitarrón" (Hombre, Encuentro Banco Estado, 29 años, La Florida)*

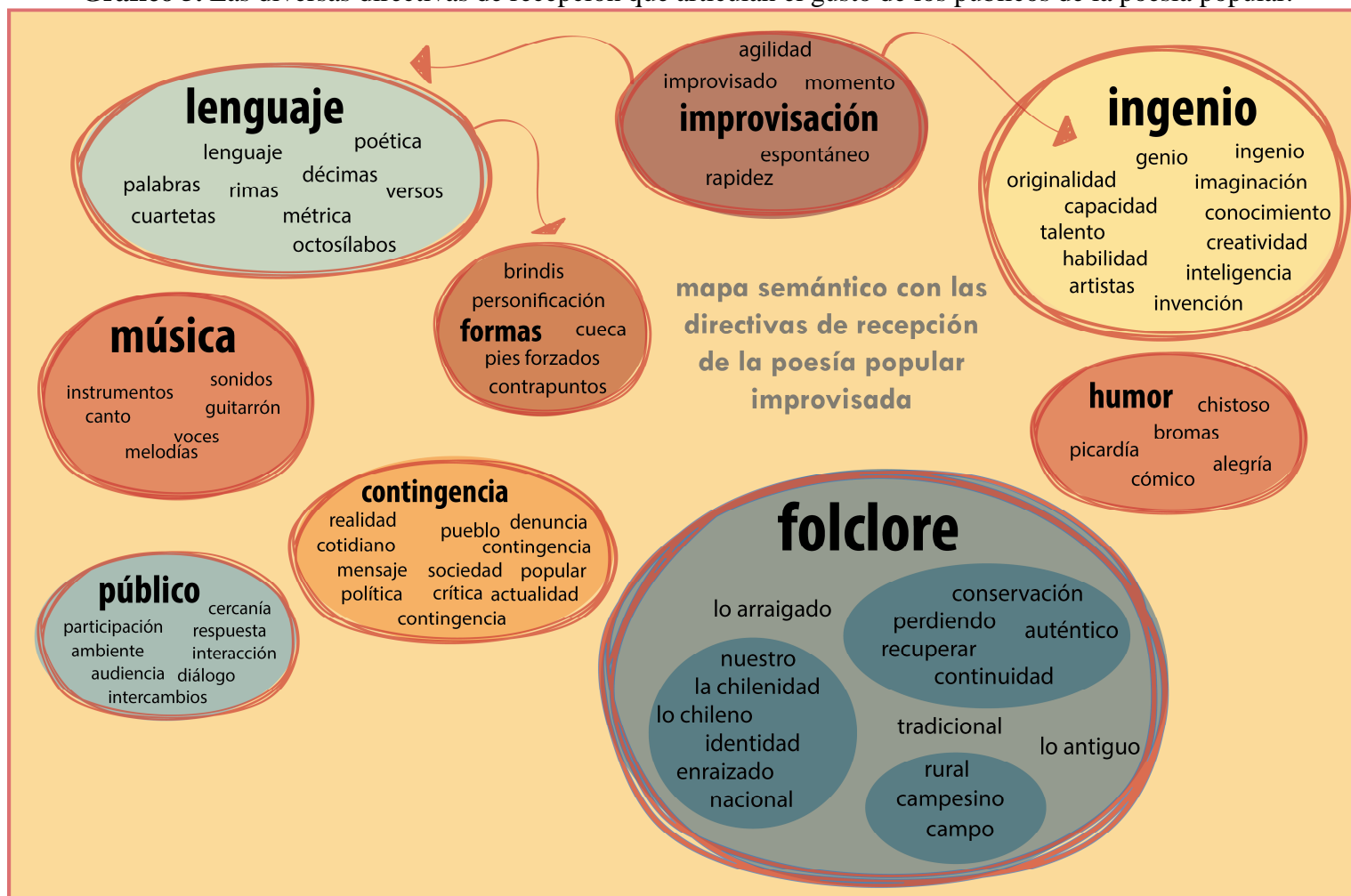
## **10. Interpretando las múltiples directivas de recepción: lugares de la poesía popular y perfiles de la audiencia**

En esta sección de cierre de capítulo entregamos pistas de interpretación adicionales para comprender el activo trabajo de recepción de los públicos.

¿Con qué propósito se crea y escucha poesía popular?, ¿Qué efectos produce? Estas preguntas -transversales al análisis realizado previamente- nos permiten examinar la relación que existe entre poesía y sociedad analizando situaciones concretas en las que la poesía popular es escuchada, accediendo a ellas mediante las percepciones y relatos de los públicos que las vivenciaron

Como vimos en los relatos anteriores, los propósitos y efectos de la poesía son diversos, las directivas son múltiples. En el **Gráfico 5**, en la siguiente página, mostramos un mapa semántico con las directivas revisadas previamente, incluyendo las categorías que articulan estas distintas maneras de recibir la obra poética.

**Gráfico 5.** Las diversas directivas de recepción que articulan el gusto de los públicos de la poesía popular.



**Fuente:** Elaboración propia a partir de datos de micro-entrevistas

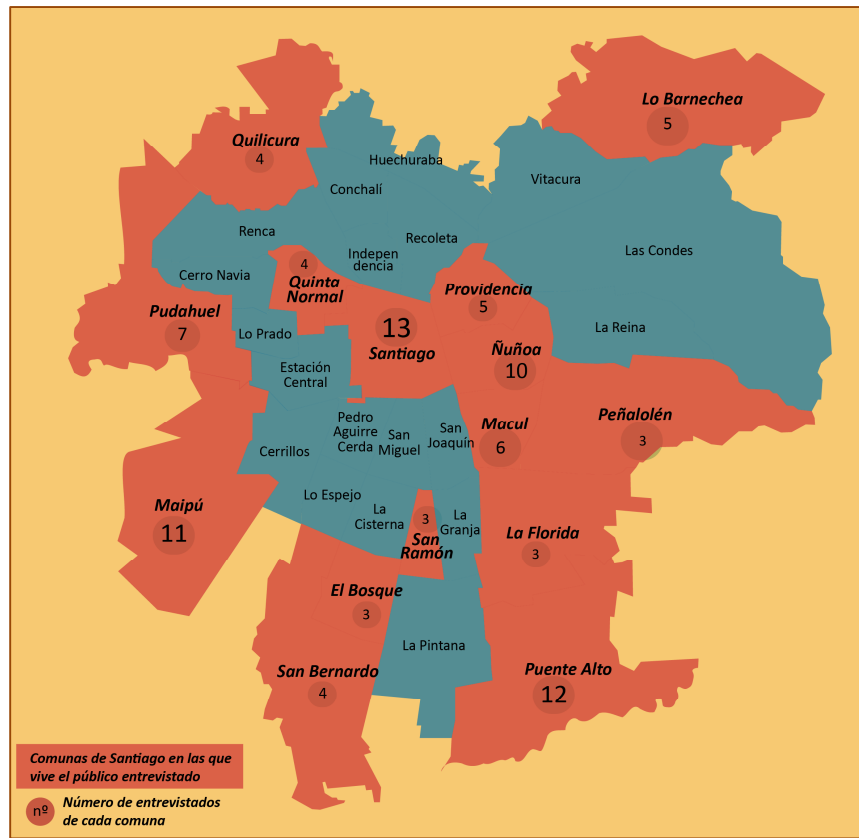
¿Cómo comprender esa multiplicidad? El trabajo de Finnegan (1979) nos entrega elementos para interpretar esa diversidad: un mismo poema oral -afirma esta autora- puede tener distintos efectos para diferentes audiencias. Es posible hablar así del “potencial multipropósito de la poesía oral”, pues ella puede ser escuchada por distintos propósitos, y por lo mismo puede ser interpretada de diversas formas: se puede enfatizar la “capacidad cohesiva” de la poesía para generar una identidad grupal (la idea de lo nacional por ejemplo), o subrayar el efecto disruptivo o de crítica (por ejemplo cuando se enfatiza la contingencia y la temática política o social); la valoración central puede estar en la capacidad de generar instancias de sociabilidad, o de recreación después del trabajo por ejemplo; otros afirman que lo central está en la búsqueda de una forma de sanación; o un medio para comunicar verdades; para articular la creatividad imaginativa de las personas; o como forma de expresividad del mundo; etc..., pues hay un conjunto múltiple de posibilidades:

*“De acuerdo al contexto en el cual se entrega (y allí los principales elementos son el intérprete y la audiencia), la poesía oral puede ser utilizada para reconciliar, para dividir, para mantener una autoridad establecida o para subvertirla, para hacer propaganda, para innovar, para conservar, para escandalizar - o para un centenar de otras cosas” (Finnegan, 1979).*

Podemos pensar también esta diversidad que vemos en el trabajo de los públicos a partir de la noción de "lugares de la música" (Becker, 2004). Un “lugar” no sólo es un espacio físico, es también un espacio social, con usos esperados y con expectativas compartidas sobre qué personas estarán allí (Becker, 2004). En los diferentes lugares se tienen diferentes elementos, diferentes actores, por ejemplo, distintos tipos de audiencia (Becker, 2004). En torno a ellos se desarrollan “comunidades musicales”, que van a escuchar ciertas cosas, intersectando determinadas expectativas de lo que puede pasar allí (por ejemplo, en determinado “lugar” los públicos esperan escuchar lo que ellos creen que es la paya, la poesía que han escuchado en otros lugares, o también lo que han escuchado de la boca de otras personas). ¿Quiénes son los que van a ciertos “lugares de la paya”?, ¿qué buscan o qué quieren?, ¿De dónde provienen?



**Gráfico 6.** Hay públicos de diferentes comunas...



**Fuente:** Elaboración propia a partir de datos de micro-entrevistas

El **Gráfico 6** describe visualmente las comunas de origen de los públicos entrevistados. Nuevamente nos sirve para transmitir la idea de diversidad que efectivamente nuestra investigación muestra como característica de los públicos de la poesía popular, diversidad que hace esperable a su vez el que no haya una única directiva de recepción.

Para profundizar esta idea, podemos aplicar la noción de “lugar” ejemplificando con un "lugar de paya" como lo es el Instituto Cultural Banco Estado.

**Foto 9.** El Instituto Cultural Banco Estado



Foto tomada de lugares.com

En este espacio se ubican en general cuatro payadores en el escenario, el público asistente es imaginado por los payadores como un público “iniciado”, que va constantemente a encuentros de este tipo, aunque también es descrito como un espacio al que pueden llegar públicos novicios, que van por primera vez a escuchar poesía popular improvisada. En torno a este lugar se configuran "comunidades musicales" que bien pueden ser distintas a las que observamos, por ejemplo, en Portezuelo, diferencias que contribuyen a modelar distintas maneras de interpretar y recibir la paya. En la siguiente tabla comparamos la presencia de dos directivas de recepción en ambos lugares, una directiva más cercana a las "dimensiones artísticas" de esta práctica y otra más cercana a sus dimensiones "patrimoniales”:

**Tabla 1.** Directivas de recepción en dos “lugares de la poesía popular”

	Encuentro Banco Estado	Encuentro Portezuelo
<i>Lo folclórico, tradicional y rural</i>	42%	67%
<i>La creatividad e ingenio individual de los poetas</i>	46%	23%

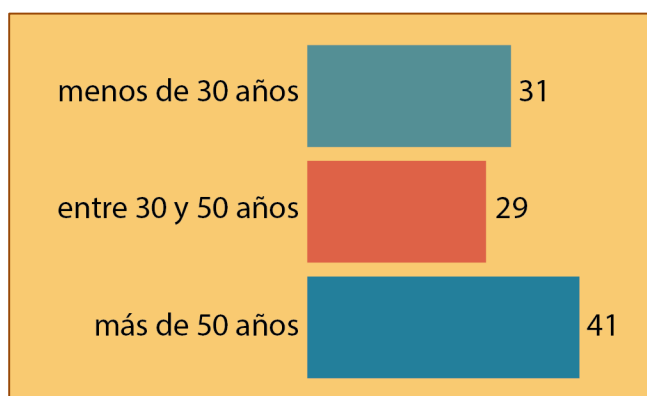
**Fuente:** Elaboración propia a partir de datos de micro-entrevistas

En la **Tabla 1** efectivamente vemos diferencias en términos de cómo los públicos de ambos lugares tienden a recibir la paya. El 42% de los públicos del Encuentro Banco Estado entrevistados reciben la paya relevando atributos folclóricos, tradicionales o rurales, si bien

la presencia de esta categoría es alta, en Portezuelo es aún más frecuente experimentar la paya desde esta perspectiva, pues el 67% de los públicos entrevistados en ese lugar enfatizan dicho aspecto. En contraste, la directiva que subraya la creatividad e ingenio individual de los poetas -característica que Heinich y Shapiro (2012) relacionan con procesos de “artificación”- está más presente en el Encuentro Banco Estado (46%) que en Portezuelo (23%).

Con estos datos exploratorios lo que queremos enfatizar es que para entender la diversidad y multiplicidad observada en la actividad de interpretación es importante atender, entre otras cosas, las características de los lugares en los que se despliega el espectáculo, y, por lo mismo, las características y perfiles de la audiencia.

**Gráfico 7.** *Públicos de diferentes edades...*



**Fuente:** Elaboración propia a partir de datos de micro-entrevistas

En línea con ese principio, Finnegan (1979) nos invita a considerar el perfil y características de los públicos para entender las diversas formas de significar la poesía popular. Por ejemplo, podríamos considerar las diversas edades del público que participa de la paya, tal como se presenta en el **Gráfico 7**.

La diferenciación de los públicos es una de las razones que explica por qué segmentos de la audiencia decodifican la performance poética/musical en formas diversas y a menudo impredecibles, generando con ello diferentes experiencias musicales (McCormick, 2006). Y es que entre los miembros de la audiencia uno puede encontrar críticos, artistas profesionales, amigos y familia del músico, aficionados al espectáculo, estudiantes de música, miembros



## CAPÍTULO 5

### CONCLUSIONES

En este capítulo final y de corte más reflexivo me interesa trabajar dos preguntas. En primer lugar, retomo la discusión con el campo de estudio que da inicio a esta tesis, *¿Cómo los hallazgos presentados en los capítulos anteriores contribuyen a dar nuevas luces sobre la poesía popular chilena?* En segundo lugar, me interesa reflexionar sobre cómo la actividad práctica e interpretativa de los públicos descrita en este trabajo nos permite ahondar empíricamente problemáticas centrales en la sociología del arte, *¿Cómo el trabajo de los públicos de la paya nos permite pensar la relación de las personas con prácticas y objetos culturales?*

En la problematización inicial de esta investigación desarrollamos un mapeo tentativo del campo de estudio chileno de la poesía popular. Mostramos cómo los estudios folclóricos han trabajado los elementos formales de la poesía y las distinciones y categorías que la estructuran. La literatura y la lingüística, a su vez, han abordado de forma predominante la etapa de la Lira Popular, reconstruyendo mediante análisis de textos la visión que los propios poetas tienen de la lira popular, así como los cambios que sufre. Y vimos ejemplos de una entrada histórica, que consideraba la lira como un documento o fuente que cristaliza la "voz popular", y que permite conocer la perspectiva del pueblo ante el acontecer nacional.

También identificamos antecedentes más cercanos a la propuesta desarrollada en este trabajo. Investigaciones que han subrayado la importancia de considerar la influencia del contexto social y de los avances tecnológicos. Desde enfoques antropológicos se ha considerado, por ejemplo, la relación de los poetas con el mundo académico, con los medios de comunicación, así como elementos "internos" de su poética. Por último, revisamos estudios sociológicos que ya han comenzado a abordar la poesía popular como actividad colectiva visibilizando la existencia de una red de múltiples actores, con comprensiones diversas sobre esta práctica cultural.

En ese marco de discusión, creemos que la primera contribución de esta tesis a dicho campo tiene que ver con la consideración sistemática del trabajo de los públicos en la producción, reproducción y transformación de este mundo. A partir de un enfoque pragmático, desarrollado con aportes de la sociología del arte, pudimos mostrar la participación y la recepción activa de los públicos. Describimos la serie de actividades llevadas a cabo por ellos: aprendizajes de convenciones, asistencia periódica a espectáculos, escucha de grabaciones, conversaciones con otros aficionados, participación en talleres, entre muchas otras formas de vincularse con el “objeto de su pasión” (Hennion, 2002).

Un ejemplo claro de la influencia del público en el caso de la poesía popular lo observamos en su intervención durante el espectáculo. Los propios payadores afirman que los públicos ayudan a modelar las experiencias que tienen lugar en el escenario, que sus exigencias y participación pueden influir en los contenidos de la obra y en los ánimos que se despliegan en cada evento. La dedicación de los públicos incentiva a los poetas a dar más de sí, observándose una retroalimentación entre ambos actores: así como los públicos “crecen” -tienen mayor dominio de las convenciones y exigen más de los poetas- los payadores se esfuerzan en desarrollarse constantemente para responder a esas expectativas.

También vimos el activo trabajo de los públicos en el momento de recepción de la obra poética. Quisimos acercarnos así a la comprensión del proceso concreto de producción de los significados de las obras y sus efectos sociales (Péquignot, 2003). Mediante entrevistas a públicos examinamos lo que Barker (2012) llama “*lenguajes de apreciación y evaluación*”, poniendo atención sobre las categorías usadas por los públicos para describir por qué la paya es importante para ellos. Con el concepto de “*directivas de recepción*” (Esquenazi, 2009) quisimos enfatizar la experimentación múltiple de los públicos, describiendo sentidos que no son ni únicos ni singulares, sino que nos hablan de variadas formas de apoderarse de la obra: la paya como folclore, como entretención, como reflexión contingente, como música, etc. Ese análisis sistemático de la actividad de los públicos nos permitió dar cuenta del carácter colectivo de este mundo de arte, introduciendo al campo la consideración de un actor convencionalmente dejado de lado.

Ahora bien, además de visibilizar el rol de los públicos, este trabajo nos puso en contacto con un rango más amplio de actores, objetos, lugares y símbolos que participan del vínculo de las personas con la poesía popular. En las historias de los asistentes de Encuentros que entrevistamos vimos cómo aparecían experiencias personales pasadas, anécdotas familiares, la relación con ciertos paisajes.

En línea con trabajos han relevado el lugar de las “materialidades” en la constitución de subjetividades y relaciones sociales (Law & Mol, 1995; Latour, 2008; Bernasconi, 2013) también subrayamos el papel que juegan las melodías, musicalidades, e instrumentos en la experiencia de recepción: estos aspectos están presentes y producen efectos en la configuración y modelamiento de este mundo del arte. En nuestra investigación, un ejemplo de esta dimensión lo encontramos en el rol del guitarrón, que no sólo apareció como un instrumento que alguien tiene que conseguir y fabricar para que se reproduzca este mundo de arte, sino también como un objeto que posee efectividades propias en las dinámicas de este mundo. Esto se vio en el relato de informantes que afirmaron cómo el sonido del guitarrón “*se queda en la cabeza desde la infancia*”, que es un sonido “*que llama la atención, que llega a lo más hondo del corazón, que se siente en la piel, y que llama*”, y en públicos que articulan su gusto por la paya hablando de la musicalidad de este instrumento.

Además del guitarrón, otros dispositivos materiales intervienen en este mundo: dispositivos tecnológicos como la radio, grabadoras, páginas web. También lugares físicos y simbólicos, configuraciones espaciales que producen determinados efectos en la relación entre los objetos culturales y sus públicos.

Estos hallazgos nos muestran que en el mundo de la poesía popular nos encontramos con una “*materialidad plural y distribuida*” (Born, 2011). La poesía popular tiene simultáneas y múltiples formas de existencia: como texto, como sonido, como performance y ritual, lo que nos lleva a concebir este objeto como una constelación de mediaciones sociales, corporales, discursivas, visuales, tecnológicas y temporales (Born, 2011). Lo que tenemos, entonces, es un ensamblaje, una multiplicidad hecha de componentes heterogéneos, donde cada uno tiene algún grado de autonomía (Deleuze & Parnet, 1987).

En nuestro diagnóstico del campo de estudio chileno reconocimos que el énfasis estaba puesto en ciertas dimensiones de ese ensamblaje, por ejemplo, en el análisis de la paya como texto. Con esta tesis esperamos aportar dando luces sobre otros aspectos de esa existencia múltiple de la paya. Por ejemplo, al mostrar que la paya no sólo es texto o palabras, sino que para muchos de sus actores es una dinámica colectiva, una práctica viva, que engendra relaciones y determinadas formas de sociabilidad.

Esto último lo vimos, por ejemplo, en el espacio de la performance, donde las sugerencias, las prácticas participativas, la relación payador-poeta son elementos que dan forma al gusto por la paya. Algo que podemos conectar con lo que distintos autores han llamado "*sociabilidades íntimas*" generadas en la experiencia musical, en donde la voz, la participación y los gestos contribuyen a producir "*alianzas afectivas*" entre audiencia y artistas (Keil, 1987).

Formas de sociabilidad como esta no sólo tienen lugar en el momento del espectáculo sino que también se viven fuera de él, cuando públicos aficionados invitan y generan nuevo público, comparten, hablan de su gusto. En muchas historias de la audiencia entrevistada observamos la importancia de las dinámicas sociales que surgen al alero de esta práctica cultural. En esas interacciones se difunde la paya, se transmite información de eventos, se desarrollan formas apoyo, compañías, contagio de convenciones y de entusiasmo. Todos estos elementos tienen que ver con las formas de socialización que se despliegan en el marco de este mundo, permitiéndonos enfatizar que la producción y transformación de este mundo es el resultado de actividad colectiva.

Ahora bien, no sólo mostramos cómo los públicos juegan un rol en el mundo de la poesía popular, también vimos el rol de la paya en la vida de los públicos. En ese sentido vimos cómo la poesía popular "entra" en la vida social, cuando la poesía influye sobre los pensamientos, las emociones, y las acciones de los públicos. Es por ello que creemos que podemos aplicar la reflexión sobre la "*performatividad de la música*" (DeNora, 2003) en el caso de la poesía popular:



*“La música es activa cuando su percepción es llevada a acto, ella es más que sólo una reflexión sobre lo social, ella es constitutiva de lo social, ella entra en la acción (hace que el cuerpo se mueva) y entra en la conciencia (cuando los actores emplean formas musicales como modelos o analogías para pensar)... con ello es posible considerar cómo la música “performa” la vida social, cómo la interpretación y apreciación musical entrega recursos para la producción de la vida social facilitando o permitiendo modos de pensar y sentir” (DeNora, 2003, pp. 55–56)*

Aplicando la idea de esta autora podemos decir que la poesía popular puede observarse como un material que permite a los públicos trabajar sus identidades, negociar proyectos, gatillar emociones, mover sus cuerpos, actuar.

En ese sentido, nos pareció interesante pensar la poesía popular como *“recurso cultural”* (Swidler, 1986), atendiendo los efectos y usos sociales de la paya. En los espectáculos era claro cómo ella generaba risa, momentos agradables, cálidos, entretenidos. Y no sólo eso. También nos encontramos con una serie de descripciones que mostraban la poesía popular como algo productivo, como algo que producía otro tipo de efectos en los públicos y en otras personas, como algo que “hacía cosas” a niveles reflexivos, identitarios, emocionales y prácticos.

La paya se usa para pensar cosas, para trabajar representaciones. Eso lo vimos en la directiva de recepción que hacía referencia a la contingencia y crítica social, en la que los públicos describen su valoración por las temáticas abordadas, por la inclusión de lo cotidiano, por el ejercicio traductor de la paya, y su capacidad de incorporar las inquietudes y preocupaciones de las personas. Allí también se subraya una forma de recibir la paya que pone el acento en el trabajo poético de cuestiones sociales y políticas, y que nos muestra cómo la obra puede ser entendida y valorada en tanto espacio que cristaliza representaciones colectivas (Péquignot, 2003).

También nos encontramos con efectos más emotivos de la paya. Relatos de personas que contaban cómo al descubrir la paya se encontraron con parte esencial de su personalidad,

afirmando que relacionarse con esta práctica era algo que los llenaba de emociones y sentimientos. Una payadora compartió una frase muy ilustrativa de esta dimensión productiva de la paya: *“alguien podría decir el rescate del Canto a lo Poeta, pero es al revés, el canto y la poesía popular es lo que lo rescata a uno de esta cosa, de esta vivencia cotidiana y de lo difícil que es insertarse en una sociedad competitiva, entonces no es que nosotros estemos rescatando esto, no, es el canto el que lo rescata a uno”*.

Los relatos de los públicos están atravesados por esa emoción y sorpresa, por una valoración intensa. Hay personas que hablan de la paya como algo terapéutico, que afirman que la poesía popular les permite *“encontrarse con ellos mismos”*, gracias a los temas y vivencias expresadas, gracias al canto y la música. La paya aparece así como un recurso cultural que es movilizado por los actores sociales como parte de su trabajo emocional, de memoria, y biográfico (DeNora, 1999). Los públicos vinculan la paya con su vida, recuerdan escenas, sonidos de infancia y de adultez, hacen articulaciones entre obras poéticas/musicales y sus biografías, lo que los ayuda a producir determinadas formas de sentir y a constituirse como sujetos (DeNora, 1999).

Este trabajo de formación de subjetividades también es visible en los relatos que hablan de la paya como una forma de vincularse con Chile. Es así como podemos afirmar que la escucha de la poesía popular aparece para algunas personas como una práctica que permite poner en acto, performar y (re)construir identidades nacionales (Edensor, 2002).

Esto aparece más claramente en los públicos que al hablar de su gusto enfatizan la dimensión "folclórica" de la paya. Para ellos la poesía popular es una práctica y objeto cultural que les permite conectarse con una noción de "raíz", construyendo con ello determinadas "versiones de la identidad nacional" (Sánchez, 2008) en los espectáculos de paya a los que asisten. Y es que como afirma Pacini Hernández (2010) los sentidos identitarios, además de dimensiones cognitivas e históricas, están marcados por ritmos, sonidos, emociones y visiones de diferentes lugares.

Esta relación entre lugares -imaginarios o reales- y la identidad, se observa ilustrativamente en el vínculo que en ocasiones encontramos entre la paya y el espacio rural: un espacio campesino, de infancia, de entornos familiares que los entrevistados asociaron a sus procesos de construcción identitaria. Se habla así de la paya como una forma de acercarse a la identidad rural y campesina, conjurando con ello "*paisajes nacionales ideológicos*" (Short, 1991) cargados de significados afectivos y simbólicos.

Estos elementos del trabajo interpretativo de los públicos nos permiten acercar la paya a representaciones patrimoniales y folclorizantes. Pensamos así que esta directiva de recepción -que vincula paya y Estado nación, y que enfatiza elementos como la continuidad histórica, las raíces, la identidad chilena- forma parte del "*proceso de patrimonialización*" intermitente o flexible del que participa la paya y en el que interviene no sólo la participación de los públicos descrita en esta tesis, sino que también la actividad de los payadores (cuando enfatizan esta dimensión ya sea por convicción, o por razones de corte más instrumental) y lógicas institucionales (la inclusión de la paya como "tesoro humano vivo" y los esfuerzos de institucionalidades culturales de asociarla a lo patrimonial).

Ahora bien, como se ha reconocido en otros estudios (Facuse, 2011b) este proceso de *patrimonialización* es flexible o intermitente, siendo posible observar cómo conviven en esta misma práctica características de pasaje al patrimonio o "*patrimonialización*", y características de pasaje al arte o "*artificación*" (Heinich & Shapiro, 2012)

En esta tesis revisamos algunas de las operaciones simbólicas que permiten definir la paya como arte, pues como afirma Heinich y Shapiro (2012) "el arte" emerge a lo largo del tiempo a partir de determinadas atribuciones de sentido (junto con otras operaciones a nivel simbólico, material y contextual).

En el discurso de algunos payadores observamos, por ejemplo, el proceso de "*desplazamiento*" (Heinich & Shapiro, 2012), que alude a cómo una producción se extrae de su contexto inicial y es llevada a nuevos contextos: así como el jazz se tradujo a notación musical, y el graffiti se fotografió y publicó en libros, la paya se desplaza de sus contextos

tradicionales y cada vez más toma la forma de espectáculo, con un escenario y un público cuya principal razón de asistencia es ver y escuchar a los payadores.

De todos modos, estos procesos no son absolutos, y lo que tenemos más bien es una combinación de procesos de artificación y patrimonialización, procesos intermitentes que se ven por ejemplo en el “*uso de denominaciones múltiples*”: se habla de “cultores tradicionales”, pero también se habla de “artistas”, “poetas”, “creadores”. No hay un proceso de “*cambio de denominación*” tajante, como en otros casos más claros de artificación (Heinich & Shapiro, 2012), pero sí vemos una denominación múltiple, en la que algunas categorías se encuentran más relacionadas a la artificación y otras a la patrimonialización.

Esta intermitencia también la vemos en ciertos esfuerzos institucionales y organizacionales. Como afirman Heinich y Shapiro, los “*sistemas de apoyo aumentan la percepción de una diferencia ontológica entre el arte y actividades que no merecen apoyo monetario*” (Heinich & Shapiro, 2012), pero en el caso de la paya estos sistemas de apoyo pueden ir por el lado del patrimonio (ej. UNESCO) o por el lado del arte (ej. Fondart).

Con respecto a las representaciones de los públicos, nos encontramos con interpretaciones de la poesía oral que la entienden como expresión de la continuidad histórica, enfatizando el pasado, el espacio rural y lo auténtico. Pero también nos encontramos con directivas de recepción que subrayan el carácter actual de esta práctica, discutiendo ciertas valoraciones del folclorismo que tipifican de manera exclusiva la poesía popular como una práctica cultural del pasado que “sobrevive” en el presente.

En el relato de los públicos observamos así el sub-proceso de la artificación que tiene que ver con la “*individualización*” y la aparición de la figura del autor. En las directivas que llamamos “ingenio y creatividad del poeta” se subraya la habilidad de creación, la rapidez, la imaginación, e inteligencia del payador. Vemos con fuerza en esa directiva la dimensión individual de la práctica poética en tanto releva la originalidad del creador y su capacidad de transformar frases y palabras en poesía. Esta forma de recibir la obra discute los fundamentos ideacionales del folclorismo que suelen invisibilizar al sujeto poético, y valorar al “cultor” sólo en su calidad de informante (Rivera, 2009). En contraste, nuestro análisis muestra cómo

muchos públicos configuran su interpretación de la paya subrayando la autoría del creador, identificando al poeta por su nombre, y valorando diferenciadamente sus habilidades.

En los relatos de los públicos vimos también una evaluación de las obras bajo criterios de “belleza”, esto especialmente en las directivas que aluden a la poética y el trabajo con el lenguaje. A diferencia de las representaciones que tienen algunos actores que pertenecen a este mundo de arte, los públicos de la paya no tienen una única directiva de recepción de las obras, sino que múltiples formas de recibirlas y relacionarse con ellas, entre las cuales el vínculo con el lenguaje poético sí puede volverse un componente buscado y articulador de la escucha.

Creemos, en definitiva, que subrayar el trabajo de los públicos nos permite profundizar nuestra comprensión de los procesos sociales que dan forma al mundo de la poesía popular, entre los cuales se cuentan los procesos de artificación y patrimonialización anteriormente descritos. Es por ello que con esta tesis esperamos aportar en la reflexión sobre la relación que las personas mantienen con objetos y prácticas culturales, y enfatizar el carácter social, es decir, colectivo que se despliega en torno a ellas. Mediante el desarrollo de una estrategia metodológica que subraya la importancia del trabajo empírico, y combinando una serie de categorías analíticas del campo de la sociología del arte, quisimos enfatizar que no basta un análisis textual de la obra poética, que lo “oral” de la poesía popular es más que sólo palabras, y que este mundo está articulado por dinámicas de audiencia, dimensiones kinésicas, visuales, simbólicas, y emocionales, cuya sistematización puede constituir un insumo importante para futuras investigaciones en el área.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (1971). Sociología del arte y de la música. En *La Sociedad: Lecciones de sociología*. Buenos Aires: Proteo.
- Améstica, F. (2012). Canto a lo Poeta: Saber popular, formación elitista. Presentado en Seminario de Culturas populares en América Latina, Imaginarios y Mestizajes Culturales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Santiago.
- Barker, M., & Mathijs, E. (2012). Researching world audiences: The experience of a complex methodology. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 9(2).
- Becker, H. S. (1974). Art as collective action. *American Sociological Review*, 39(6), pp. 767–776.
- Becker, H. S. (2004). Jazz places. In A. Bennett & R. A. Peterson (Eds.), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* (pp. 17–27). Nashville: Vanderbilt University Press.
- Becker, H. S. (2008a). *Art Worlds* (25th Anniversary edition, Updated and Expanded edition). Berkeley: University of California Press.
- Becker, H. S. (2008b). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Becker, H. S., Faulkner, R. R., & Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). *Art from start to finish: Jazz, painting, writing, and other improvisations*. Chicago: University of Chicago Press.
- Becker, H. S., & Pessin, A. (2006). A Dialogue on the Ideas of “World” and “Field.” En *Sociological Forum* (Vol. 21, pp. 275–286). Springer.
- Bernasconi, O. (2013). Etnografía multi-sitio para una sociología no antropocéntrica, relacional y pragmática del individuo. Presentada en *Séptimas jornadas sobre etnografía y métodos cualitativos*, Buenos Aires.

- Blacking, J. (1973). *How musical is man?*. Seattle: University of Washington Press.
- Born, G. (2011). Music and the materialization of identities. *Journal of Material Culture*, 16(4), 376–388.
- Bourdieu, P. (2004). *La Distinción: Criterios y Bases Sociales del Gusto*. Madrid: Taurus.
- Canclini, N. G. (2012). *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Chaparro, M. (2010). *El payador chileno a comienzos del siglo XXI* (Tesis para optar al grado de Magíster en Políticas Sociales y Gestión Local). Universidad Arcis, Santiago, Chile.
- Cornejo-Polar, A. (1997). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista Iberoamericana*, 63(180), 341–344.
- Dannemann, M. (2010). Tres buscadores de la chilenidad: Lenz, Laval, Vicuña Cifuentes. *Anales de Literatura Chilena*, (14), pp. 57–92.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- De Certeau, M. (2004). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1987). *Dialogues*. Londres: Athlone.
- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, 27(1), 31–56.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2005). Music and Social Experience. *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, 147–159.

- Díaz-Pimienta, A. (2008). La décima como estrofa para la improvisación. En Fundación Joaquín Díaz (Ed.), *La voz y la improvisación: Imaginación y recursos en la tradición hispánica* (pp. 106–127). España.
- Dominique, L. C., & Aubert, L. (2007). Convocatoria al Coloquio “Mémoire, traces et histoire dans les musiques de tradition orale. Recuperado de <http://calenda.revues.org/nouvelle8789.html>
- Edensor, T. (2002). *National identity, popular culture and everyday life*. Berg: Oxford.
- Escobar, T. (2008). *El Mito Del Arte y el Mito Del Pueblo: Cuestiones Sobre Arte Popular*. Santiago: Metales Pesados.
- Esquenazi, J.-P. (2009). Vers une sociologie du texte? *Texte*, 45, 99–114.
- Eyerman, R., & Jamison, A. (1998). *Music and social movements: Mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fabiani, J.-L., & Soldini, F. (1995). *Lire en prison: Une étude sociologique*. Paris: Bibliothèque publique d’information, Centre Georges Pompidou.
- Facuse, M. (2009). Creadores, mediadores y públicos: el mundo del arte de la poesía popular chilena. Formulación de Propuesta Concurso en Ciencias Sociales, Humanidades y Educación VID 2009, Universidad de Chile.
- Facuse, M. (2011a). Poesía popular chilena: imaginarios y mestizajes culturales. *Atenea (Concepción)*, (504), 41–53.
- Facuse, M. (2011b). Transmisión y trayectorias de artistas en las músicas de tradición oral: el caso del canto a lo poeta. En *Actas de I Congreso de Estudios de Música popular: “¿Qué hay de popular en la música popular?”* (pp. 350–362). Santiago, Chile.
- Facuse, M., & Nentwig, A.-C. (2013). Las músicas tradicionales en la era global: trayectorias, sociabilidades e imaginarios en clave comparada. Presentada en el XXIX Congreso Latinoamericano de Sociología, Santiago, Chile.



- Facuse, M., & Olea, H. (2013). Poesía y resistencia en el Canto a lo poeta en Chile. *Revista Intempestives*, (5).
- Finnegan, R. H. (1979). *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- García, M. (2013). *Canción valiente. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.
- Gomart, E., & Hennion, A. (1999). A sociology of attachment: music amateurs, drug users. *The Sociological Review*, 47(S1), 220–247.
- Góngora, M. E. (1997). La poesía popular chilena del siglo XIX. *Revista Chilena de Literatura*, (51).
- Groues, D. (2007). Décimas de Camilo Rojas Cáceres, poeta chileno de la “Lira Popular” de El Siglo. *Revista de Literaturas Populares*, (2), 249–267.
- Hall, S. (1994). Estudios culturales: dos paradigmas. *Causas Y Azares*, 1(1), 27–44.
- Heinich, N. (2003). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Heinich, N., & Shapiro, R. (Eds.). (2012). *De l’artification: enquêtes sur le passage à l’art*. Paris: EHESS.
- Hennion, A. (2002). *La Pasión Musical*. Barcelona.: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Hennion, A. (2003). Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. En M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (New Ed, pp. 80–91). Routledge.
- Hennion, A. (2005). Pragmatics of Taste. *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, 131–144.
- Hernandez, D. P. (2010). *Oye como va!: Hybridity and identity in latino popular music*. New York: Temple University Press.

- Hughes, E. C. (1971). *The sociological eye: Selected papers*. New Jersey: Transaction Publishers.
- Ihnen, B. (2013). *Condiciones laborales, representaciones e identidades en los jazzistas de Santiago* (Tesis para optar al Título Profesional de Sociólogo). Universidad de Chile, Santiago.
- Keil, C. (1987). *Urban Blues*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Laplantine, F., & Nouss, A. (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Law, J., & Mol, A. (1995). Notes on materiality and sociality. *The Sociological Review*, 43(2), 274–294.
- Lenz, R. (1919). *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*. Santiago: Soc. Imprenta i Litografía Universo.
- Martín-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello.
- McCormick, L. (2006). Music as Social Performance. En R. Eyerman & L. McCormick (Eds.), *Myth, Meaning, and Performance: Toward a New Cultural Sociology of the Arts*. Boulder, Colorado: Paradigm Publishers.
- Meyer, B. L. (1970). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Navarrete, M. (1993). *Balmaceda En La Poesía Popular (1886-1896)*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Olea, H. (2011). El Canto a lo Poeta, una genealogía incompleta. *Revista Chilena de Literatura*, (78).

- Ong, W. J. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Orellana, M. (2002). El Canto por Angelito en la poesía popular chilena. *Mapocho. Revista de Humanidades N, 51*, 75–94.
- Orellana, M. (2005). *Lira popular (1860-1976): pueblo, poesía y ciudad en Chile*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago de Chile.
- Pasquier, D. (2003). *Les sens du public: publics politiques, publics médiatiques*. Paris: Presses Universitaires de France-PUF.
- Péquignot, B. (2003). La sociologie de l'art et de la culture. En J.-M. Berthelot (Ed.), *La Sociologie française contemporaine*. Paris: Presses Universitaires de France - PUF.
- Pessin, A. (2004). *Un sociologue en liberté: lecture de Howard S. Becker*. Paris: Presses Université Laval.
- Ragin, C. C., & Becker, H. S. (1992). *What is a case?: Exploring the foundations of social inquiry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rivera, I. (2013). *Cantar al mundo: La experiencia musical de la cantora popular Irene Belmar* (Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Román Montes de Oca, D. (2012, March 2). *La poética de los poetas populares chilenos* (Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística). Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/42061>
- Salinas, M. (1991). *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Ediciones Rehue.
- Sánchez, I. (2008). Cubanos en diáspora. Nuevos escenarios para la investigación (etno)musicológica. En J. M. i Pérez (Ed.), *Fiesta y Ciudad: Pluriculturalidad e Integración*. CSIC Press.

- Sepúlveda, F. (2009). *El canto a lo poeta*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Short, J. (1991). *Imagined Country*. Londres: Routledge.
- Simmel, G. (1949). The sociology of sociability. *American Journal of Sociology*, 254–261.
- Soldini, F. (2002). Usages conflictuels en bibliothèque: Une lecture sociologique. *Bulletin Des Bibliothèques de France*, 47(1), 4–8.
- Sunkel, G. (1985). *Razón y pasión en la prensa popular: un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*. Santiago: Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales.
- Swidler, A. (1986). Culture in action: Symbols and strategies. *American Sociological Review*, 273–286.
- Tham, M. (2013). Los públicos de la poesía popular improvisada: morfología, participación y modalidades de recepción. Presentada en el XXIX Congreso Latinoamericano de Sociología, Santiago, Chile.
- Trapero, M. (2008). El arte de la improvisación poética: estado de la cuestión. En Fundación Joaquín Díaz (Ed.), *La voz y la improvisación: Imaginación y recursos en la tradición hispánica*. España.
- Valdebenito, M. (2012). *Práctica guitarrística chilena, urbana y popular en las décadas de 1950 y 1960: Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi* (Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Musicología). Universidad de Chile, Santiago.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Ediciones.