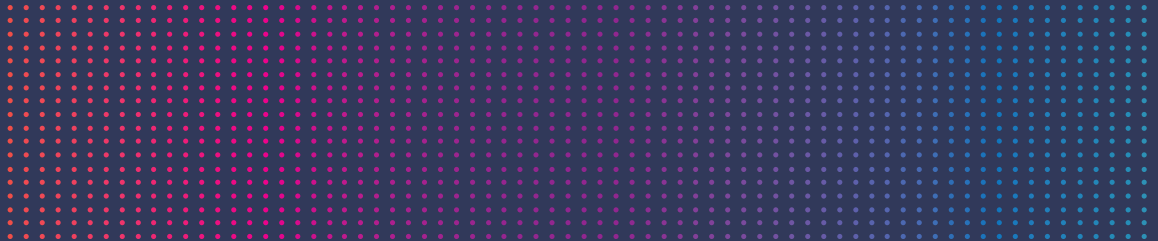




Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile



LOS PÚBLICOS DE LA POESÍA
POPULAR: CONTRIBUCIONES DE LA
SOCIOLOGÍA DEL ARTE PARA
ESTUDIAR PRÁCTICAS DE
PARTICIPACIÓN CULTURAL

HAZ TU TESIS EN CULTURA 2015
CATEGORÍA PREGRADO

Maximiliano Andrés Tham Testa

Sociología

Universidad de Chile

RESUMEN

En este ensayo describo los principales hallazgos de una investigación que examinó el papel de los públicos en la práctica de la poesía popular improvisada chilena. A partir del análisis de 14 entrevistas en profundidad realizadas a poetas y mediadores, y de 150 entrevistas breves a públicos que asistieron a encuentros de poesía, abordo una serie de interrogantes sobre la configuración de este mundo de arte: ¿cómo se despliega el ejercicio de respuesta y de apreciación de los públicos durante los encuentros de poesía?, ¿cuáles son sus técnicas de aprendizaje y recepción?, ¿de qué formas interpretan y se apropian de la poesía popular? Al responder estas interrogantes propongo una conceptualización de la participación cultural que busca enfatizar que el vínculo de las personas con prácticas y objetos culturales no se desarrolla de manera mecánica o inmediata, sino que implica un trabajo activo que requiere de los esfuerzos colectivos de los diferentes actores que componen un mundo de arte.

Palabras clave: poesía, folclor, patrimonio cultural inmaterial, arte popular, audiencia, participación cultural

ENSAYO

INTRODUCCIÓN

El año 2010, mientras cursaba mi último año en la carrera de sociología en la Universidad de Chile, 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 herramientas teóricas y metodológicas de la sociología del arte— se planteaba como objetivo construir nuevas miradas sobre la poesía popular chilena (Facuse, 2010).

El estudio se desarrolló en el marco de una serie de discusiones que examinaban la relación que existía entre identidad nacional y artes populares como la cueca, el canto y la poesía popular: ¿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 —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 e identidades) no son entidades discretas y separadas, sino que se interconectan y se coproducen (DeNora, 2003). Para estudiar cómo el arte y lo social se influyen mutuamente realizamos durante aproximadamente tres años un trabajo 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, registramos lo observado, le hicimos preguntas al público; y analizamos la información con métodos propios de la sociología.

En el marco de ese proyecto mayor, mi trabajo de tesis (Tham, 2015) buscó visibilizar la participación de los públicos de la poesía popular, un tipo de actor que es convencionalmente dejado de lado en este "mundo de arte" (Becker, 2008), pero que juega un rol clave en la configuración de esta práctica.

En este ensayo describo los principales hallazgos de mi tesis, con el objetivo de contribuir a una discusión más amplia sobre las formas de participación cultural de las personas. A partir del caso de la poesía popular busco demostrar que el vínculo de los públicos con prácticas y objetos culturales no es mecánico ni inmediato, sino que implica un trabajo activo, que requiere de esfuerzos y de actividad colectiva. Para lograr dicho objetivo desarrollo en este ensayo el siguiente argumento: Primero presento una

descripción de algunos estudios sobre la poesía popular, señalando cómo la sociología del arte puede aportar en la comprensión de aspectos hasta ahora no abordados. Luego aplico la propuesta del sociólogo Howard Becker, y retrato la poesía popular improvisada como un mundo compuesto de diversos actores y actividades. Una vez hecho ese panorama general, profundizo en el rol que juegan los públicos en ese mundo, describiendo su participación en el espectáculo, sus técnicas de aprendizaje y recepción, y las múltiples formas en que ellos interpretan y se apropian de la poesía popular. Cierro este ensayo discutiendo en qué sentido el trabajo desarrollado mejora nuestra comprensión de la poesía popular improvisada y nos acerca a una conceptualización más compleja de la participación cultural.

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

Mi trabajo de tesis comenzó con una revisión sistemática de los trabajos que han estudiado la poesía popular, lo que implicó entrar en contacto con un campo académico rico en investigaciones, que ha aportado a nuestro conocimiento de la poesía oral desde distintas miradas y enfoques disciplinares.

Nos encontramos así con los estudios del folclore, que han trabajado los elementos formales de la poesía (Lenz, 1919), las distinciones y categorías que la estructuran (Uribe Echeverría, 1995), y sus relaciones con la identidad chilena (Danneman, 1998). También con estudios que, desde la literatura, han abordado de forma predominante la etapa de la Lira Popular, reconstruyendo mediante análisis de textos poéticos el desarrollo de esta práctica (Orellana, 2005), así como dando cuenta de su carácter eminentemente heterogéneo (Góngora, 1997). Siguiendo una línea similar identificamos una entrada histórica, que ve la poesía popular como un documento o fuente que cristaliza la perspectiva del pueblo ante el acontecer nacional (Navarrete, 1993). Por último, y con aproximaciones más cercanas a las ciencias sociales, revisamos investigaciones que han subrayado la influencia del contexto social y de los avances tecnológicos (Olea, 2011), que han abordado la poética de esta práctica desde la perspectiva de sus practicantes (Román Montes de Oca, 2012), y que han descrito las formas de mestizaje cultural observables en ella (Facuse, 2011).

El grupo de textos revisado fue así un importante antecedente para mí investigación. Sin embargo, su revisión me llevó también a constatar un conjunto de límites que traían consigo interesantes oportunidades de estudio. Esto porque el mapeo realizado me llevó a construir el siguiente diagnóstico:

- El campo académico de la poesía popular ha concentrado su interés en el período de la Lira Popular (1859-1930).
- En él ha predominado el análisis textual de la obra poética (análisis de ciertas décimas, por ejemplo) por sobre otras dimensiones, como la oral, la improvisada, las sociabilidades e identidades que se producen en torno a ella, etc.
- Reconocí también estudios que —de forma más o menos explícita— introducen juicios de valor, estéticos e incluso morales sobre la poesía popular, algunos marcados por la resistencia al cambio, que movilizan construcciones románticas y/o esencialistas sobre esta práctica.
- En los trabajos revisados reconocí también 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, el rol de la tecnología, etc.), estas preguntas no se responden con una metodología sistemática, sino que de manera abstracta y de forma especulativa.
- Por último, junto con el énfasis en el texto poético, observamos en varios de los estudios analizados que la atención está puesta únicamente en el rol y trabajo del poeta, invisibilizando el resto de los actores que participan y contribuyen en la producción de este mundo.

Mi trabajo de tesis surge en el marco de ese diagnóstico, reconociendo la importancia de estudiar no sólo el pasado de la poesía popular, sino que también sus formas actuales. Tarea que implica considerar otros aspectos de la performance además del texto poético. En ese sentido, y como afirma la antropóloga Ruth Finnegan (1979), lo “oral” de esta poesía es más que sólo palabras, en ella están involucradas determinadas técnicas de entrega y transmisión, dinámicas de audiencia, aspectos kinésicos, de expresión visual y comunicación simbólica que van más allá de una noción restringida de texto poético (Finnegan, 1979).

Además de este descentramiento del texto poético, mi trabajo de tesis buscó incorporar al análisis la participación de actores que convencionalmente han sido poco considerados, pero que son centrales en la conformación de este mundo, como es el caso de los públicos que asisten a espectáculos de poesía. En ese contexto, la pregunta de investigación que guio mi trabajo fue: *¿De qué manera los públicos de la poesía oral contribuyen a la producción, reproducción y transformación de este mundo de arte?*

Para responder esa pregunta revisé el material etnográfico que contenía las observaciones y conversaciones que mantuvimos con distintos actores del mundo de la poesía popular chilena. En términos concretos, analicé 14 entrevistas en profundidad (10 entrevistas realizadas a poetas populares, y 4 entrevistas a mediadores, como

gestores de eventos e investigadores de la poesía oral), donde los informantes describían sus formas de entender la poesía y sus experiencias con este mundo. Ese análisis fue complementado con la revisión de 142 entrevistas breves a públicos que se realizaron a la entrada y salida de espectáculos (realizados en el Instituto Cultural Banco Estado, en el Teatro Alcalá, en el Gimnasio de Portezuelo, entre otros) y que me permitieron conocer la experiencia de este actor convencionalmente ignorado en los estudios de poesía popular.

LA POESÍA POPULAR IMPROVISADA COMO UN MUNDO

Siguiendo la propuesta del sociólogo Howard Becker (2008), comencé mi exploración reconociendo que para que la poesía popular adquiriera forma, siga presente y se transforme en el escenario actual, 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 apliqué este concepto 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?

Fotos 1 y 2. Poetas populares en el Encuentro de Portezuelos, 2010



Fotos tomadas por Bernardita Ihnen



El primer actor que identifiqué fue el creador —el poeta popular o 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.

Pero 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 este modo, los públicos —preocupación central de mi tesis— fueron llevados de forma simultánea al primer plano. 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 también atendimos 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 como lo son el Estado o la Iglesia.

Tal como afirma Pessin (2004), al seguir este enfoque hay mucho apoyo que desenterrar, idea que nos hizo notar en nuestras observaciones las actividades de aún más personas: cuando los encuentros son en regiones —en Portezuelos, por ejemplo— alguien debe transportar a los payadores al lugar del encuentro, así como 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. Así se elaboran discursos, prácticas, representaciones simbólicas que pueden hacer referencia a la tradición, al imaginario del pueblo, o a la profesionalización. En ese marco, los mismos investigadores de la poesía popular aparecen como un actor que media en este mundo. Esto se puede observar, por ejemplo, cuando los poetas populares usan categorías 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 para instalar su práctica en un espacio que enaltece el imaginario de lo tradicional, lo folclórico y lo auténtico.

Ahora bien, 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 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 sus participantes. 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 comprenda 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 la Figura 1, que describe algunos de los aspectos que dan forma a este mundo de arte:

Figura 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 las siguientes secciones de este ensayo centraré el análisis en un tipo de actor poco considerado en los estudios de la poesía popular al examinar el rol de los públicos en la producción, reproducción y transformación de este mundo de arte.

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

Los públicos participan activa y creativamente en la producción del mundo de la poesía popular. Un ejemplo claro de esta participación lo observamos en su rol durante los Encuentros de poesía.

Los propios payadores afirman que los públicos ayudan a modelar las experiencias que tienen lugar en el escenario, que sus exigencias e intervenciones pueden influir en los contenidos de la obra y en los ánimos que se despliegan en cada evento.

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.

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 una ciudad rural, por ejemplo) los públicos contribuyen a generar interpretaciones y experiencias que no son iguales entre sí. Algunos entrevistados reconocieron 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 los payadores tiene que ver 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", pues 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 el ambiente que se genera en los Encuentros de poesía y sobre el rol de cada uno de los actores participantes:

Pay.: Cosas así que son dichas ahí (en los Encuentros) 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 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 este pone en escenario como "su experiencia, su estado de ánimo", "lo que uno quiere decir en el momento, lo que uno lleva, la palabra de uno") entra en relación con el público, que también de cierta forma se pone en escena. 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"). Se afirma la importancia de respetar las expectativas del público y también las expectativas o posibilidades del payador, reconociendo que el ambiente que se produce —la relación entre payador y públicos— genera estados y momentos emocionales.

FORMAS DE APRENDIZAJE Y VINCULACIÓN CON LA POESÍA POPULAR

Ahora bien, los públicos de la poesía popular no solo juegan un rol activo interviniendo de forma directa en el espectáculo, su participación también se observa en el entrenamiento, aprendizaje y desarrollo de habilidades que llevan a cabo para participar en este mundo de arte.

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. 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.

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).

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 haya 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.

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 el propio relato de las personas asistentes a Encuentros de Poesía pudimos rastrear las múltiples técnicas de aprendizaje, preparación y recepción que utilizan para acercarse al "objeto de su pasión" (Hennion, 2002). En esa dirección 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).

Fotos 3, 4 y 5. Públicos antes de que comience el Encuentro Banco Estado, 2011



Fotos tomadas por Maximiliano Tham

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 (2002)—, que le permiten a ella preparar reflexivamente una situación de escucha que contribuye a alcanzar un efecto deseado ("matarse de la risa").

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 su papel en la formación de prácticas y juicios culturales (Simmel, 1949). Las sociabilidades desplegadas 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, quienes que 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— 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.

De este modo vemos cómo 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:

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 permite sentir “su raíz”.

Entrar en contacto con la paya implica 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. 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.

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 delegó en un principio 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 Juan). Los efectos que la poesía popular tiene sobre su esposa aparecen de manera prominente en este relato, y es que, como afirma Hennion (2002), los

aficionados de objetos y prácticas culturales están atentos a lo que estos objetos y prácticas les hacen a otros.

Como se observa, 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 seguir profundizando esta idea, trabajo a continuación el último argumento de este ensayo: los públicos también juegan un rol activo en tanto intérpretes y constructores de sentido de la obra poética.

LAS MÚLTIPLES FORMAS DE EXPERIMENTAR LA POESÍA POPULAR IMPROVISADA

Jean Pierre Esquenazi (2009) 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 comprende 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), e influida 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, los que están asociados, a su vez, a las expectativas, hábitos y experiencia del intérprete (Esquenazi, 2009).

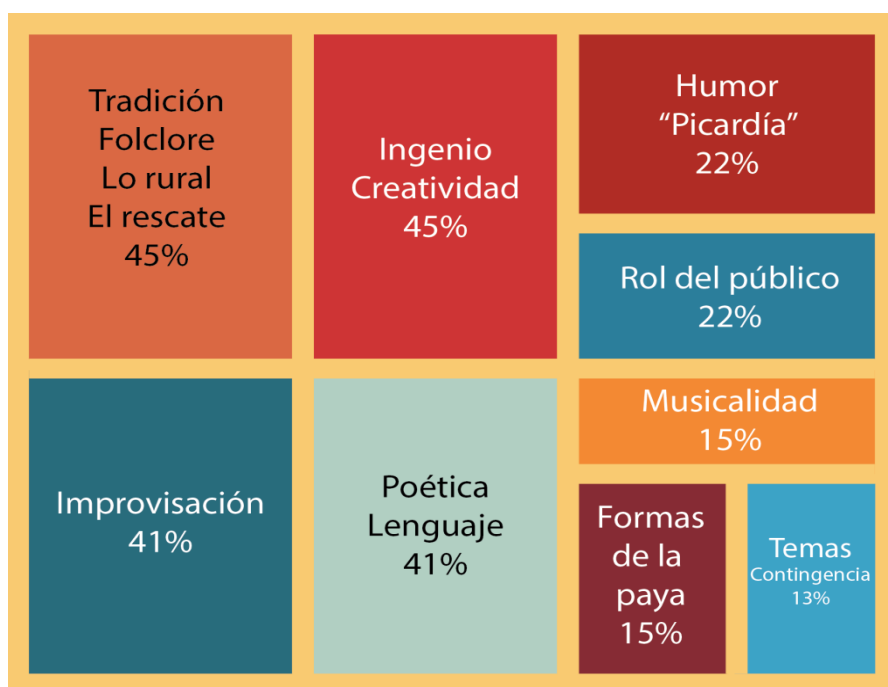
Siguiendo ese enfoque, entonces, en esta última sección muestro cómo los públicos también participan interpretando la poesía popular de múltiples modos. Para ello describo el análisis de una pregunta que realizamos a los públicos antes y al final de cada espectáculo observado: "¿qué es lo que más aprecia de la poesía popular?".

Las respuestas entregadas a dicha pregunta se codificaron identificando una serie de directivas generales de recepción. Ellas 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 busqué describir la multiplicidad de temáticas y dimensiones que son relevadas por los públicos de este mundo de arte.

En la Figura 2 se observan las directivas de recepción, es decir, los énfasis y acentos que articulan el gusto por la poesía popular en el público entrevistado. La figura indica 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. Puede haber superposición entre ambas directivas, es decir, es posible que haya miembros del público que enfatizan tanto aspectos del folclore como de la creatividad, lo que habla de gustos complejos y multidimensionales. A continuación, describo brevemente cada una de estas directivas, incluyendo fragmentos del relato del público entrevistado.

Figura 2. Directivas de recepción



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

1. LA POESÍA POPULAR Y LA IDENTIDAD NACIONAL

Para describir su gusto por la poesía popular diversos públicos hablaron de Chile, usando adjetivos del tipo: "Es algo muy chileno", "Nos acerca a las costumbres típicas de nuestro país". Hay públicos que vinculan la poesía popular con momentos asociados

a la identidad nacional como las fiestas patrias. 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: "En general me gusta todo, o sea, soy amante de mi país, y por lo tanto todas las raíces son interesantes también".

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

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 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".

En esta directiva 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".

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. El espectáculo de poesía popular escenifica así raíces que pueden desaparecer, que están cada vez menos visibles. 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.

3. LA PAYA Y SUS CONEXIONES CON LO RURAL

Encontramos también 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. Mis raíces son del campo, de Talca". Este imaginario campestre se asocia a entornos familiares y a aspectos identitarios. La infancia en el campo es nombrada como una de las razones que explica el gusto por el folclore y la paya.

Se habla de una "cultura natural", que es campesina, y que la paya justamente logra producir un acercamiento con esa identidad. La paya es del mundo rural, una forma de

expresión para la gente del pueblo, donde se despliega la vida campesina, sus formas de vida y sus esquemas de pensamiento. El ser de un lugar de campo aparece como justificación suficiente a la hora de ahondar en el gusto por la poesía popular, apareciendo vinculados en el discurso de estos públicos los términos “folclore”, “campo” y “paya”.

4. POÉTICA Y LENGUAJE

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”.


Se alude también de manera explícita a otros aspectos formales, como la rima y el uso de la décima. El énfasis en el lenguaje y la belleza de las formas, permite vincular esta directiva con una modalidad de recepción que subraya la dimensión artística de esta práctica, lo que se observa cuando se valora: "El arte y la magia de la poesía", "La poesía emanada de las improvisaciones... es una elevación artística". También vemos estos elementos cuando los públicos usan el descriptivo general de "poesía" o "poético" para referirse a su gusto por la paya.

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... esa inteligencia que tienen para decir cosas tan bonitas en verso"

5. VALORANDO EL INGENIO Y CREATIVIDAD DE LOS POETAS

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".

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".



Los públicos mencionaron frecuentemente la creatividad de los poetas al hablar de su gusto y vinculación con la paya: "Yo admiro su creatividad, la inteligencia para improvisar". Las habilidades de los payadores para manejar el lenguaje, transmitir significados, crear versos, aparecen para algunos públicos como aspectos relevantes que configuran su recepción.

De este modo emerge en un lugar central la figura del poeta popular como un creador imaginativo, original, hábil. La rapidez en la composición de poesías sorprende a los públicos, encontrándonos con públicos de la paya que subrayan en su experiencia de recepción 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 pagar.

6. FORMAS DE LA PAYA

Conectado con el énfasis puesto sobre el lenguaje y la poética, parte de la audiencia define su recepción apreciando 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". Incluso nos encontramos con públicos que hacen relaciones entre sus vidas y las formas poéticas, justificando su gusto a partir de una sintonía identitaria: "Me gusta la figura que se llama personificación, lo relaciono más con mi carrera. Como soy educadora de párvulos, siempre estoy como haciendo personificaciones".

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.

7. HUMOR, PICARDÍA Y ENTRETENCIÓN

Otra directiva de recepción tiene que ver con la dimensión humorística de la poesía popular improvisada, modalidad 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".

Un atributo común con el que se asoció la poesía popular fue la "picardía". Habiendo quienes definen esta picardía como una característica de identidad nacional ("la

picardía chilena"). 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.

Otros miembros del público afirman 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".

8. LA VALORACIÓN DE LA CONTINGENCIA Y LA CRÍTICA SOCIAL

Diversas personas del público valoraron también 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 elementos para construir poesías". La relación temática que las payas hacen con lo cotidiano, aparece como un elemento importante para estos públicos.

En esta directiva observamos una valoración de 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", "El buen manejo de lo contingente", "El pensamiento sociopolítico que ellos transmiten en sus cantos y el cómo se tocan los temas de contingencia nacional".

9. LA IMPROVISACIÓN

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".

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, pues se entiende como una prueba de destreza y habilidad del poeta. 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"; y valoraciones de los efectos que tiene la improvisación sobre la percepción del espectáculo: "La manera en que improvisan hace que el tiempo se haga poco".

La creación rápida, la figura de lo instantáneo y la invención en el momento aparecen como aspectos que articulan la escucha de poesía oral. En el marco de esta directiva, nos encontramos con 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".

10. EL ROL Y LA PARTICIPACIÓN DEL PÚBLICO

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

Vemos, así como la relación payadores-públicos es algo que marca el gusto por la paya: "El diálogo de los payadores con el público", "La interacción que existe con el público", "La participación que le proporcionan al público", "El ambiente que se forma".

En esta directiva encontramos afirmaciones que enfatizan la capacidad del público para dar inicio a la improvisación del poeta, así como una valoración de la participación del público en la creación poética, en tanto eso permite que aparezcan sus preocupaciones, vivencias y experiencias: "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".

11. LA DIMENSIÓN MUSICAL: ENTONACIONES, VOZ E INSTRUMENTOS

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: "La música... es que se juntan muchas cosas, es como... yo creo que hay pocas expresiones que sean tan completas como ésta".

Adicionalmente, esta directiva de recepción está compuesta por afirmaciones que hablan del canto y la voz de los poetas. También se hace referencia a las melodías y al acompañamiento musical: "La excelente forma que tienen los payadores de expresar y armar las décimas con diversas afirmaciones y melodías".

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", "el guitarrón chileno".

12. INTERPRETANDO LAS MÚLTIPLES DIRECTIVAS DE RECEPCIÓN: LUGARES DE LA POESÍA POPULAR Y PERFILES DE LA AUDIENCIA


¿Cómo comprender esta multiplicidad de directivas de recepción? Una forma de pensar esta diversidad es a partir de la noción "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. 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, e intersectan 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).

Para profundizar esta idea, podemos aplicar esta noción ejemplificando con un "lugar de paya" como lo es el Instituto Cultural Banco Estado. 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
Lo folclórico, lo tradicional, el rescate, lo rural	42%	67%
La creatividad e ingenio individual de los poetas	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.

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.

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 del staff del lugar, investigadores, etc. La producción de experiencias musicales tan diversas se debe a que los públicos están posicionados y equipados diferencialmente, con una inversión o interés en la performance poética-musical que también está diferenciado, descansando en un repositorio de símbolos diferentes para generar su recepción (McCormick, 2006).

Figura 3. Diversas ocupaciones de los públicos...




Fuente: Elaboración propia a partir de datos de entrevistas a públicos

Un último ejemplo de la diferenciación lo observamos en la Figura 3, en el que presentamos las distintas ocupaciones declaradas por los públicos asistentes a eventos de poesía popular. Las palabras de mayor tamaño indican una categoría de mayor frecuencia, pero lo que más sorprende es la diversidad de públicos, resultado que resuena con el trabajo de García Canclini (2012), quien afirma que lo popular no se concentra de manera total —como algunos estudios folcloristas suponen— en un único espacio. La cultura popular no se puede concebir como una figura autónoma encerrada en el mismo lugar donde tuvo origen. También se observa que lo popular no es monopolio de un solo sector (campesino u obrero, por ejemplo), es decir, no hay un grupo de sujetos que soporten esencialmente la cultura popular, sino que en ella convergen una multiplicidad de actores: populares, hegemónicos, campesinos, urbanos, profesionales, técnicos, estudiantes, profesores.

CONCLUSIONES

Para cerrar este ensayo discuto dos preguntas: *¿Cómo los hallazgos presentados contribuyen a dar nuevas luces sobre la poesía popular chilena?* y *¿Cómo el trabajo de los públicos de la paya nos permite pensar de forma más amplia la relación de las personas con prácticas y objetos culturales?*

Creo que la primera contribución de mi tesis al campo académico de la poesía popular 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, puede mostrar la participación y la recepción activa de los públicos describiendo la serie de actividades que llevan a cabo: 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. 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 que han relevado el lugar de las “materialidades” en la constitución de subjetividades y relaciones sociales (Law & Mol, 1995; Latour, 2008; Bernasconi, 2015) 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).

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 este trabajo 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 de 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. 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.

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”.



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". Y es que como afirma Pacini Hernández (2010) las identidades nacionales, además de dimensiones cognitivas e históricas, están marcadas por ritmos, sonidos, emociones y visiones de diferentes lugares.

Considero, en definitiva, que subrayar la participación de los públicos permite profundizar nuestra comprensión de los procesos sociales que dan forma al mundo de la poesía popular. Y es por ello que con este trabajo espero aportar en la reflexión sobre la relación que las personas mantienen con objetos y prácticas culturales, enfatizando 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, quise 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 de la poesía popular, y también para estudiar otras prácticas de participación y apropiación cultural.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación 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.

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

BIBLIOGRAFÍA

- 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. (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. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- 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. (2015). ¿Qué nos hace ser individuos? Por un enfoque post-humano, pragmático y relacional. *Athenea digital*, 15(2), 205–229.
- Born, G. (2011). Music and the materialization of identities. *Journal of Material Culture*, 16(4), 376–388.
- 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.

- Dannemann, M. (1998). *Enciclopedia del folclore de Chile*. Santiago: Ed. Universitaria.
- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, 27(1), 31–56.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Edensor, T. (2002). *National identity, popular culture and everyday life*. Berg: Oxford.
- Esquenazi, J.-P. (2009). Vers une sociologie du texte? *Texte*, 45, 99–114.
- Facuse, M. (2010). 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.
- Finnegan, R. H. (1979). *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- García Canclini, N. (2012). *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Debolsillo.
- García, M. (2013). *Canción valiente. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.
- Góngora, M. E. (1997). La poesía popular chilena del siglo XIX. *Revista Chilena de Literatura*, (51).
- Hall, S. (1994). Estudios culturales: dos paradigmas. *Causas Y Azares*, 1(1), 27–44.
- 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.
- Hernandez, D. P. (2010). *Oye cómo va!: Hybridity and identity in latino popular music*. New York: Temple University Press.
- Keil, C. (1987). *Urban Blues*. Chicago: University Of Chicago Press.
- 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.

- 
- 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.
- 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).
- Orellana, M. (2005). *Lira popular (1860-1976): pueblo, poesía y ciudad en Chile*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago de Chile.
- Pessin, A. (2004). *Un sociologue en liberté: lecture de Howard S. Becker*. Paris: Presses Université Laval.
- 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>
- Simmel, G. (1949). The sociology of sociability. *American Journal of Sociology*, 254–261.
- Swidler, A. (1986). Culture in action: Symbols and strategies. *American Sociological Review*, 273–286.
- Tham, M. (2015). *Los públicos de la poesía popular* (Tesis para optar al Título Profesional de Sociólogo). Universidad de Chile, Santiago.
- Uribe Echeverría, J. (1995). *Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago: Pineda Libros.