

LOS PÚBLICOS DE LA POESÍA POPULAR IMPROVISADA: MORFOLOGÍA, MODALIDADES DE RECEPCIÓN Y PARTICIPACIÓN¹

Maximiliano Tham Testa
Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile

RESUMEN:

Esta presentación sigue el camino programático inaugurado por Howard Becker en *Los Mundos del Arte* (2008), para quien un abordaje sociológico al fenómeno artístico está dado por la reconstrucción de la red de acciones cooperativas que permiten que una obra o práctica artística aparezca tal como lo hace en el contexto actual. Esto implica entender “el arte como sociedad” (Heinich, 2003), considerando el conjunto de actores y objetos cuya interacción conjunta permite que exista lo que llamamos “arte”.

Dicha aproximación sociológica es puesta en juego para estudiar un caso empírico particular: el del papel que juegan los públicos en la práctica de la poesía popular improvisada chilena. Papel que es puesto de relieve mediante el análisis de notas de observación de múltiples encuentros de poesía popular improvisada y de 150 entrevistas breves a los públicos que asistieron a tales encuentros.

Con ese material abordo una serie de interrogantes en torno al papel de los públicos en la configuración del mundo de arte de la poesía popular improvisada: ¿cómo se despliega el ejercicio de respuesta y de apreciación de los públicos durante los encuentros de poesía popular?, ¿cuáles son los perfiles de las personas asistentes y cuáles son las modalidades o directivas de recepción?, ¿qué relaciones sostienen los públicos de la poesía popular improvisada con otras formas y eventos artísticos?

1. Introducción.

En esta presentación expongo algunos de los argumentos que articulan mi tesis para optar al título profesional de sociólogo, “*La poesía popular improvisada como una práctica social: aportes desde la sociología del arte*”².

Este documento se estructura así en dos partes: en un primer apartado describiré cómo fue posible pensar la poesía popular improvisada como un “mundo de arte”, para luego centrar la atención sobre uno de los actores que participa de este mundo de arte: los públicos de la poesía popular improvisada. En esa segunda parte, mostraré la forma utilizada para abordar los públicos y las implicancias y resultados que se obtienen al poner a los públicos en un primer plano de análisis.

La poesía popular improvisada es una práctica... En las siguientes fotografías observamos un ejemplo de un encuentro de poesía popular improvisada, uno que tuvo lugar el año 2009 en el Centro Cultural del Banco Estado, en Santiago.

¹ Ponencia preparada para ser presentada en el Congreso ALAS Chile, 29 Septiembre- 4 Octubre 2013, Santiago de Chile. Trabajo en progreso, favor no citar sin permiso del autor. Contacto: Maximiliano Tham, maxthamt@ug.uchile.cl. Este trabajo contó con financiamiento de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Chile (Proyecto VID 2009 SOC 09/10-2).

² Tesis realizada en el marco del Proyecto VID 2009 SOC 09/10-2 “*Creadores, mediadores y públicos: el mundo del arte de la poesía popular chilena*”, liderado por la Dra. Marisol Facuse. Mucho del trabajo de campo y del trabajo interpretativo es resultado de un trabajo en equipo, en el que participó, además de la profesora responsable, las sociólogas Bernardita Ihnen, Malén Cayupi, Marcia Cubillos y Fabiola Rivera.

2. La poesía popular improvisada como un mundo de arte.

¿Qué implica estudiar la poesía popular improvisada desde la sociología? Puede implicar muchas cosas dependiendo del enfoque que se utilice. Pero siguiendo a Howard Becker, que es el sociólogo con el que parto mi trabajo de investigación, las prácticas o fenómenos artísticos pueden ser objeto para la sociología en tanto son producto de una actividad colectiva.

La poesía popular improvisada aparece así como algo que muchas personas están realizando conjuntamente, colectivamente. Dicho en otras palabras, para que la poesía popular tome la forma que tome, se instale del modo en que se instala, siga presente y no se pierda como práctica, una serie de actividades realizada por distintos actores está constantemente teniendo lugar.

La imagen de “mundo” busca capturar esa idea: el mundo conceptualiza un espacio abierto, que contiene todo tipo de personas, estas personas responden y ajustan sus comportamientos y expectativas a lo que otros han hecho en el pasado o están haciendo en el presente.

El “mundo de la poesía popular improvisada” será entendido así como un espacio en el que distintas personas hacen una serie de cosas para que la poesía popular pueda ser producida, distintas personas tuvieron que hacer cosas, tuvieron que coordinarse con otras personas para que un encuentro como el que vimos en el video del inicio pueda tener lugar.

Con este concepto, entonces, Howard Becker nos invita a mirar a todos los actores –no solo al artista–, a todos los actores que contribuyen o participan de alguna forma en la producción de las obras y las prácticas artísticas.

Esa preocupación se traduce metodológicamente en dos preguntas iniciales que yo me formulo para poder empezar a trabajar, empezar a investigar: 1) ¿qué tipo de actores conforman el mundo de arte de la poesía popular?; 2) ¿cuáles son las actividades que permiten la reproducción de esta práctica en el tiempo y que evitan su desaparición?

Algunos elementos que responden a esas preguntas yo los presento gráficamente en este esquema.

Figura 1. Elementos del “mundo de la poesía popular improvisada”



Fuente: Elaboración propia

El mundo de arte de la poesía popular improvisada está constituido por el conjunto de actores y de actividades que contribuyen a su producción.

¿Qué actores tenemos?

1) El primer actor obvio es el creador, el poeta popular o el payador. ¿Qué hace? Bueno, interpreta poesía, improvisa en el momento del encuentro. Pero también hace otras cosas, se entrena, practica, estudia. Solo o en compañía de otros payadores. Estudiar al payador implica considerar las formas en que aprende la práctica, sus motivaciones, diagnósticos, convenciones. Pero Becker -y su concepto de mundo de arte- nos llama a ir más allá de la construcción romántica del artista, nos invita a considerar todos los actores que modelan este mundo de arte.

2) De este modo, los públicos son también llevados a primer plano y de forma simultánea. Reconociendo con ello, como veremos después, que el ejercicio de respuesta y de apreciación es una actividad constituyente de la obra, que la completa.

3) ¿Qué otros actores tenemos? Alguien debe fabricar y distribuir los materiales necesarios, los instrumentos necesarios, el guitarrón.

4) También se necesitan de otras cosas: se necesitan recursos, contactos, marcos institucionales: gestores, mediadores, que pueden ser actores individuales (como el organizador detrás del encuentro de Banco Estado), o también actores colectivos o despersonalizados, como lo son el Estado, la Iglesia, las municipalidades, las parroquias³.

5) Alguien debe realizar otras actividades de apoyo, transportar a los payadores al lugar del encuentro, están las personas que cocinan en los encuentros y permiten que el ambiente se configure de determinada manera, quienes venden las entradas.

6) Alguien también debe crear y mantener la “razón de ser” de la poesía popular, trazar y discutir fronteras, indicando cuando la poesía popular es efectivamente poesía popular y cuando es “buena” poesía popular o poesía popular de calidad, así se elaboran discursos, prácticas, representaciones simbólicas que, para ello, hacen referencia a la tradición, a la representación del pueblo, a la profesionalización, la dedicación, la excelencia.⁴

En ese marco, los mismos investigadores de este mundo aparecen así para nosotros como un mediador más, cuestión que se observa, por ejemplo, en cómo investigadores folcloristas imbuyeron a los poetas populares de categorías con las cuales pensarse a sí mismos y a su práctica, de cómo así fueron entrando categorías y conceptos que no necesariamente estaban incorporadas “orgánicamente”, pero que una vez en contacto con estos antropólogos o folcloristas los poetas se apropiaron de estos términos y los ocuparon como recursos también, de auto-reflexión, pero a veces también de forma más instrumental para instalarse en un campo que a veces enaltece estas ideas, estos imaginarios 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. 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, por eso convención, son formas convencionales de hacer las cosas.

Las convenciones dictan las decisiones que toman los participantes del mundo del arte, dictan, por ejemplo, el que la poesía popular se haga en décimas; que el instrumento de acompañamiento sea el

³ Las actividades no están tan diferenciadas unas de otras. Un ejemplo de esto es que son los mismos poetas –y especialmente algunos de los miembros de esta red– los que operan como gestores, organizadores, como los principales responsables de que esta práctica salga adelante y se concrete en términos operativos

⁴ Acá los discursos pueden entenderse como prácticas que marcan límites, que bajo la forma de definiciones disputan lo que es y lo que no es la poesía, ser poeta, artista, cultor tradicional, demarcan lo que es importante saber y lo que no es importante saber, en esos discursos y prácticas se especifican los términos de qué es lo artístico, que es lo popular, que es lo tradicional.

guitarrón; que la poesía sea improvisada; que el público participe sugiriendo temas; sugieren las temáticas –los “fundamentos” de la poesía: que 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 poesía popular convencionalmente es improvisada, si el poeta no improvisa, entonces no es poeta popular, 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.

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.

¿A qué constatación nos lleva el enfoque de los mundos de arte en este caso? Nos lleva a constatar que si bien el papel de los payadores 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 se sostenga en la actualidad.

De este modo, una aproximación como la de Becker visibiliza a actores que, si bien contribuyen en la producción de prácticas artísticas, convencionalmente han sido dejados fuera del análisis. Uno de estos actores son justamente los públicos.

3. Los públicos de la poesía popular improvisada.

En esta segunda parte de la presentación trabajo dos aspectos del papel de los públicos en este mundo de arte. Para ello utilizo métodos de investigación propiamente sociológicos, unos que permiten construir y analizar materiales empíricos, que me permiten acercarme a la realidad de la poesía popular. Para desarrollar esta parte analicé: (1) observaciones de encuentros, (2) entrevista a payadores, (3) entrevista a públicos⁵.

Realizamos entrevistas a públicos en 5 encuentros de payadores:

Tabla 1. Encuentros de Payadores analizados

Nombre de encuentro	nº entrevistados
Banco Estado 2010	44
Banco Estado 2011	61
Teatro Alcalá	17
Lo Barnechea	5
Portezuelo	15

¿Qué dice Howard Becker sobre el lugar de los públicos en la tarea de producir obras o prácticas artísticas?

“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

⁵ Exploramos una serie de dimensiones: comuna, sexo, edad, ocupación, medio por el que se enteró del encuentro, asistencia solitaria o en compañía de alguien, relación anterior con encuentros de payadores (asistencia anterior, otros encuentros), elementos que aprecia de la paya, otras músicas, otros eventos artísticos.

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”

(Howard Becker, “Mundos de Arte”, 2002).

Un trabajo existe en tanto alguien lo experimenta, alguien lo observa, alguien lo escucha. Los públicos son una parte constitutiva de los mundos de arte estudiados.

En consistencia con ese argumento los dos puntos sobre los públicos que me interesa trabajar son los siguientes: 1) en primer lugar, demostrar con el caso de la poesía popular improvisada que los públicos participan activamente de en la modelación de este mundo de arte, y 2) que la forma en que los públicos experimentan la poesía popular no es singular, de un solo tipo, sino que constituye una experiencia múltiple,

3.1. La participación de los públicos en el mundo de la poesía popular improvisada.

Para contemplar las formas en que los públicos participan de la poesía popular es necesario atender el rol creativo de las audiencias y los oyentes. Ese rol es visible en múltiples instancias, una de ellas se encuentra en el momento mismo de la *performance* o interpretación de poesía popular improvisada.

En los encuentros de poesía popular improvisada *se es* audiencia de múltiples maneras. A veces hay más participación, a veces hay menos participación. Hay ciertas formas convencionales de la paya que la incentivan más, mientras que otras las incentivan menos. Hay ocasiones en las que los públicos intervienen directamente en la *performance* de la poesía popular, ocasiones en las que la participación del público configura lo que pasa allí.

“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 pos.”

(Moisés Chaparro, payador)

Los públicos de la poesía popular improvisada “co-producen” la experiencia del encuentro. Pueden influir en la calidad del espectáculo, en su resultado.

“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 nos pueden decir la cueca del puma”

(Leonel Castro, payador)

En todo tipo de “mundo de arte” hay participación de los públicos, mediante gestos o prácticas sutiles, como los aplausos, por ejemplo. Pero hay también especificidad en el lugar de los públicos en el mundo de la poesía popular improvisada, allí hay un determinado tipo de relación entre público-payador, hay una *interacción*.

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 los encuentros de poesía popular improvisada los intereses de los públicos "modulan" el espectáculo, le dan cierta dirección, temática por ejemplo.

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)

La práctica de pagar es interpretar al público, parte de su "material creativo" viene del público". El payador puede ser entendido como el "mediador artístico" de las sensibilidades de la gente.

La payadora Cecilia Astorga presenta una interesante reflexión teórica sobre la performance, sobre lo que pasa allí y sobre el rol de cada uno de los actores que participan de ella:

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)

Participar como público de la poesía popular es una actividad, ella influye, determina, configura la situación. De forma directa, en este caso, mediante la solicitud de “pies forzados”, pero no sólo en ese sentido, más explícito, los públicos también configuran la situación en la forma en que se disponen, cómo se sitúan, se mueven, qué sonidos producen, cómo observan, cómo aplauden, todos esos aspectos contribuyen al encuentro.

“Ser audiencia” no es una tarea pasiva. Ser público es una *actividad* también en distintos sentidos, requiere esfuerzos. Para ser público de la poesía popular, o de cualquier parte artística, uno se entrena, uno desarrolla ciertas habilidades que le permiten participar, y en ese sentido, tal como dice un antropólogo de la música inglés “*los miembros de la audiencia también son músicos: saben cuando sentarse, cuándo moverse, cuándo estar quietos, cuándo aplaudir*” (Blacking, 2002).

Todos esos conocimientos implican esfuerzos por parte de los públicos, y contribuyen en lo que sucede en los encuentros de poesía popular improvisada. Fidel Améstica habla así de la importancia, e incluso el “deber” de los públicos de perfeccionar su escucha, su capacidad de evaluar la calidad de las payas, de entenderlas y recibirlas. Esa relación público-paya-payador está mediada por convenciones y está inscrita en la historia del mundo de la poesía popular improvisada. Esa historia de creación e incorporación de convenciones se encuentra en el relato de los mismos mayadores, quienes indican cómo ellos hacían un trabajo pedagógico, de explicar las distintas formas de la paya, e incluso como los mismos públicos más “iniciados” fueron compartiendo su conocimiento con nuevos públicos, hasta llegar a un punto hoy en donde en muchos encuentros se escucha “¿explicamos que es un pie forzado?, ¿qué es un banquillo?” y la respuesta es “no, ya no es necesario”.

El “mundo de la poesía popular improvisada” no existiría sin la participación de los públicos, quienes participan en su configuración, modelación, quienes contribuyen a hacer de éste lo que es. Ser público es un ejercicio activo, una tarea activa, quizá uno podría pensar que ser público es estar sentado en la silla del encuentro y escuchar, pero implica otras cosas, implica aprender convenciones, implica participar activamente, de múltiples maneras.

Hay un ejercicio de actividad y creación aún en otro sentido, uno relevado por los ya clásicos “estudios de la recepción” que muestran cómo las audiencias participan, en el ejercicio mismo de “recepción” en la creación de sentido de productos artísticos y culturales. Esa creación de sentido no es única ni singular, sino que es múltiple.

3.2. Las múltiples formas de experimentar la poesía popular improvisada.

Los públicos participan y experimentan poesía popular improvisada de múltiples modos. Y no necesariamente hay correspondencia entre la intención del artista o de los expertos, y las experiencias efectivas del público. La forma en que se experimenta la paya puede estar de acuerdo con las

expectativas y prescripciones de los expertos, pero también puede no estarlo ("la gente debería fijarse en el lenguaje" decía un mediador de este mundo, pero siguiendo el argumento de la teoría de la recepción esa es tan sólo una posible dimensión, puede constituirse como una forma de experimentar la paya, pero también hay otras).

Se discute así que la poesía exista ante todo en la intención del autor, y que su composición exista con un tipo de autonomía, trascendiendo el tiempo y lugar de su interpretación. En cambio, al estudiar las prácticas de recepción efectivas de las audiencias podemos reconocer las experiencias múltiples y elaboradas que las definen.

Nuevamente acá subrayamos la importancia de atender el rol creativo de las audiencias y los oyentes en la formulación de sus experiencias musicales. La experiencia del público tiene que ser estudiada y no supuesta. ¿Cómo seguimos esa guía teórica en esta investigación? Analizamos una de las preguntas realizadas a los públicos de la poesía popular improvisada antes y al final de cada espectáculo analizado, a ellos se les preguntó: "¿qué es lo que más aprecias de la poesía popular?".

Las respuestas entregadas a dicha pregunta se codificaron en una serie de "directivas" generales de recepción. Ellas no son excluyentes entre sí, un miembro del público puede reconocer como eje de su gusto por la poesía popular improvisada tanto la improvisación, como el folclore. Por ello, más que un afán "representativo" de los gustos de la audiencia, este ejercicio busca más bien presentar la multiplicidad de formas, temáticas, dimensiones que son relevadas efectivamente por los públicos de este mundo de arte. Un resumen esquemático de estos principios directivos pueden observarse en el **Gráfico 1** y en la **Tabla 2**.

Gráfico 1. ¿Qué le gustó más de este encuentro?

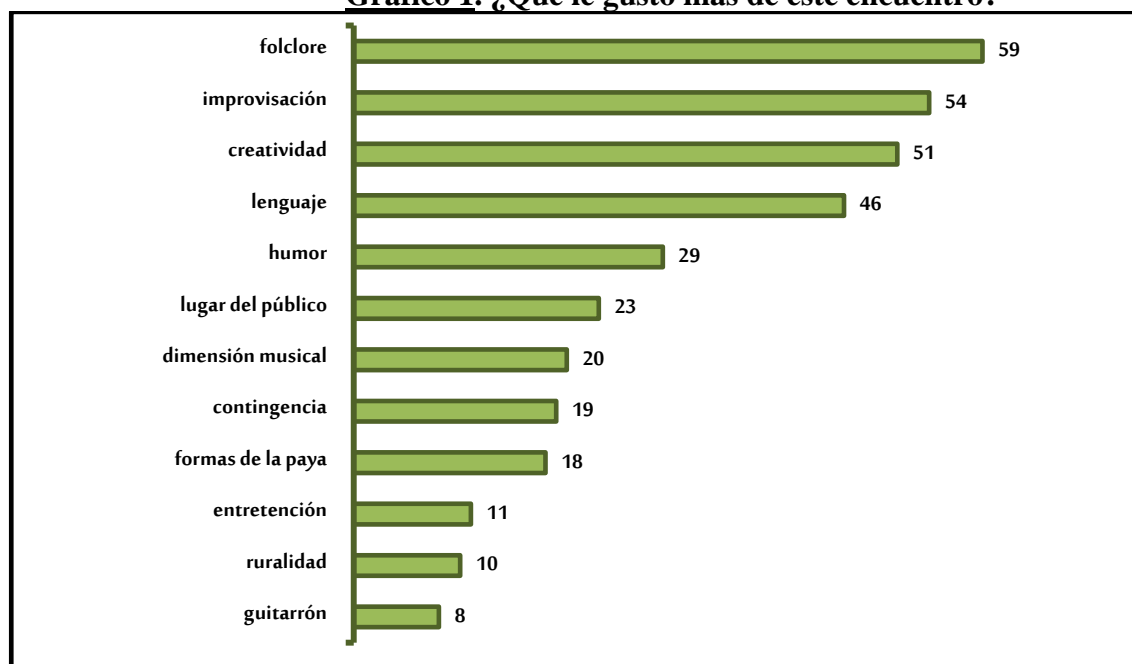


Tabla 2. Directivas de recepción de la poesía popular improvisada

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ruralidad: se habla del campo, lo campesino, lo rural, la tierra

Con ello buscamos subrayar que no sólo los payadores participan activamente en la actividad de hacer poesía popular improvisada. Que la poesía popular improvisada toma su forma actual en tanto hay personas que la escuchan, y que el estudio de la “escucha” de la poesía popular improvisada da otras luces sobre el fenómeno.

En ese sentido, el valor de un enfoque como el propuesto es que va más allá de la atención tradicional sobre el texto, las letras de la poesía, sus mensajes, lo que ellos dicen "acerca de la sociedad" y nos sitúa en las experiencias emocionales y corporales de las audiencias.

4. Referencias.

Becker, H. S. (2008). Los mundos del arte. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Facuse, M. (2011). Poesía popular chilena: imaginarios y mestizajes culturales. Atenea, n. 504, pp. 41-53.

Heinich, N. (2003). La Sociología del Arte. Nuev a Visión.