

Transmisión y trayectorias de artistas en las músicas de tradición oral: el caso del canto a lo poeta¹

MARISOL FACUSE

Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile
marisolfacuse@uchile.cl

Resumen

El artículo que presentamos examina la cuestión de la transmisión de las músicas de tradición oral a través del caso del canto a lo poeta. La hipótesis central sostiene que este arte ha ido multiplicando sus modalidades de transmisión en los últimos años a través del surgimiento de nuevas instancias de aprendizaje y de encuentro con los circuitos de la poesía popular. La transmisión puede combinar distintas modalidades de formación que pueden ir desde la herencia familiar a la participación en talleres, pasando igualmente por diversas formas de mediación –radio, televisión, escucha musical–. La metodología utilizada se basa en el análisis de trayectorias de artistas construidas a través de entrevistas en profundidad a poetas populares de diversas generaciones y regiones del país.

Abstract

This paper examines the question of the transmission of music in the oral tradition through the case of *canto a lo poeta* –“poets's song”, a traditional style in rural Chile–. The central hypothesis is that this art has in recent years increased its ways of transmission through the rise of new instances of learning and encounters with circles of popular poets. The transmission can combine distinct ways of learning, which may range from common heritage to participation in workshops, or also via various media –radio, television, music listening–. The methodology we used is based on the analysis of the artist's evolution, reconstructed through in-depth interviews with popular poets of different generations and regions.

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de inserción post-doctoral PDA-02 de CONICYT. La investigación cuenta con el apoyo de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Chile a través del proyecto “Creadores, mediadores y públicos: el mundo del arte de la poesía popular chilena” (proyecto VID SOC 09/10-2) del cuál la autora es la investigadora responsable. Agradezco los valiosos aportes del equipo de investigación para construir esta reflexión: Maximiliano Tham, Bernardita Ihnen, Mauricio Valdebenito, Marcia Cubillos, Malén Cayupi y Fabiola Rivera.

Presentación

Frente a la cuestión de cuáles son los elementos que permitirían caracterizar las “músicas del pueblo”, surge la pregunta por las modalidades de transmisión de sus saberes artísticos. Asumiendo con Clifford Geertz que en toda investigación buscamos interpretar expresiones sociales en apariencia enigmáticas (Geertz 2003: 210), intentaremos dilucidar si existen estrategias propias de transmisión de las músicas de tradición oral, tomando para ello el caso del canto a lo poeta en Chile.

Contrariamente a una representación más o menos generalizada que asocia esta práctica artística únicamente a la herencia familiar vinculada al contexto rural, sostendremos que este particular “mundo del arte” participa de una multiplicación de sus modalidades y espacios de transmisión.

Los cantores a lo poeta pueden efectuar un aprendizaje a partir de diversas fuentes tales como la asistencia a talleres, la escucha de programas radiales, la integración paulatina a redes de improvisadores, la asistencia a festivales, etcétera, sin necesariamente haberse iniciado en el seno de familias de artistas ni provenir de las regiones en la que este arte ha tenido su mayor desarrollo. En esta perspectiva las preguntas que han dinamizado este trabajo se relacionan con las siguientes: ¿cuáles son las formas de transmisión de este arte popular en la época actual?, ¿cómo se constituyen y cómo varían las trayectorias de artistas en los nuevos contextos socio-culturales?, ¿cómo las nuevas maneras de adquisición del oficio pueden convivir con las formas más canónicas de transmisión?

El presente artículo explorará las diversas modalidades de aprendizaje del canto a lo poeta y sus mutaciones en el espacio cultural actual, a través del análisis de diversas trayectorias de artistas. Buscaremos con ello indagar los elementos que abrirán a la cuestión más general de qué hay de popular en la transmisión de las músicas populares.

La investigación: método y encuesta de terreno

Los resultados que aquí presentamos forman parte de una investigación postdoctoral cuyo centro de interés ha sido analizar de manera general el *mundo del arte* de la poesía popular chilena en la época actual. El concepto de mundo del arte, acuñado por el sociólogo norteamericano H. S. Becker, nos lleva a comprender la producción artística como el resultado de una red de cooperación. En palabras de su autor, “los mundos del arte

consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte” (Becker 2008: 54). Las obras son asumidas así como un producto colectivo, resultado de un proceso en el que participan un sinnúmero de actores, entre los cuales los artistas juegan un rol fundamental, pero no exclusivo.

Abordar la poesía popular como un mundo del arte implicó en términos metodológicos un trabajo de observación directa de las actividades necesarias para su producción y difusión –festivales, encuentros de payadores, etcétera– así como también la realización de entrevistas a los diversos actores relacionados de manera directa o indirecta con estas actividades –payadores, organizadores de festivales, públicos, etcétera–.

Asimismo, la noción de trayectoria –de una obra, de un artista o de un género– encuentra en esta teoría un lugar fundamental. En un ámbito diferente, el de la sociología de la desviación, Becker utiliza el concepto de “carrera”² para referirse al proceso a través del cual un individuo se involucra paulatinamente con instituciones y formas de conducta –convencionales o no– lo que tendrá repercusiones en su identidad pública y en la imagen de sí (Becker 2009: 46-51). El método propuesto por el autor para investigar una carrera consiste en identificar los cambios que se producen en el comportamiento de los individuos, haciendo hincapié en los momentos y en las razones que provocan esos cambios (Becker 2009: 63). Es esta idea de proceso y de compromiso paulatino con una práctica la que nos orientó para abordar la cuestión de la formación artística de los cantores a lo poeta.

El diálogo con poetas populares de diferentes generaciones y regiones del país a través de entrevistas en profundidad, nos permitió abordar las diversas modalidades de aprendizaje y de encuentro con el mundo de la poesía popular. El análisis de estas trayectorias nos lleva a sostener que el canto a lo poeta ha ido complejizando de manera creciente sus formas de transmisión, tal como testimonian los ejemplos que desarrollamos en el siguiente apartado.

² En el texto *Outsiders*, el autor propone el concepto de “carrera desviada” el que ilustra a través de ejemplos como el del fumador de marihuana o los músicos de baile. Actualmente el concepto es ampliamente utilizado en sociología del arte para abordar las trayectorias de artistas.

Transmisión y carreras de artistas

En la convocatoria al Coloquio Internacional de Etnomusicología “*Mémoire, traces et histoire dans le musiques de tradition orale*”, llevado a cabo en Niza en el año 2007,³ Luc Charles-Dominique y Laurent Aubert se refieren a las diferentes modalidades de transmisión de las músicas de tradición oral. Entre esas formas, los autores destacan la noción de linaje como una noción transgeneracional que nos introduce inmediatamente a la cuestión de la transmisión. Esta transmisión puede ser de tipo hereditaria –proveniente de una tradición o de una “casta”–, de tipo maestro-discípulo, o bien puede tratarse de un aprendizaje más difuso que ha sido reconocido como transmisión por impregnación.

Según los autores, la práctica musical en estos procesos es vivida como una memoria viva, perpetuación y actualización de un arraigo histórico que puede estar más o menos distante en el tiempo. En las diversas trayectorias de cantores populares aquí analizadas, es posible encontrar la presencia de estas tres modalidades articuladas en el descubrimiento y aprendizaje de saberes artísticos.

Así testimonia José Ortúzar, “Chincolito”, reconocido cantor de la Séptima Región, quien al referirse a su encuentro con el arte de la poesía popular hace referencia a su aprendizaje en el seno familiar durante los primeros años de su infancia. Esta forma de transmisión distingue un tipo de artista que en el mundo de la poesía popular se reconoce como “cantor natural”:

...me acuerdo, yo tendría seis años y conocí un tío que era cantor a lo divino en décimas, entonces era muy lindo, digamos... como niño, la primera música que yo escuché fue la guitarra traspuesta, la afinación campesina, la guitarra traspuesta es un arte de la tradición, es yo creo en la sabiduría popular, una de las cosas más grandiosas... y eso fue lo primero que escuché yo y se me grabó en los oídos hasta el día de hoy, entonces yo me hice músico, un cantor popular natural... porque a él le capté los primeros *toquíos*,⁴ las primeras formas de poner los dedos en la guitarra y después yo me fui perfeccionando solo... Lo poco y na' que sé hoy en día lo fui

³ Ver convocatoria en el sitio <http://calenda.revues.org/nouvelle8789.html>. Las actas del coloquio fueron publicados en Cahiers d'ethnomusicologie N°22: Mémoire, traces, histoire. Ver en: <http://www.ethnomusicologie.fr/cahiers/cahiers-dethnomusicologie-memoire-traces-histoire>

⁴ Los cantores a lo poeta denominan “toquíos” a la forma en que cada cantor ejecuta la guitarra o el guitarrón con la mano derecha. Los especialistas, cantores y públicos con oído avezado son capaces de distinguir los toquíos específicos que distinguen a un cantor de otro.

aprendiendo solo, entonces por eso yo sigo siendo un cantor natural y quiero... prefiero morir como cantor natural porque músicos hay muchos, pero cantores naturales que mantienen la tradición, la raíz pura de nuestras tradiciones, ya quedan muy pocos. (2008)

Reflexionando de manera más general acerca de las modalidades de transmisión del canto a lo poeta, Chincolito pone el acento en la forma hereditaria de aprendizaje de este arte popular en la cual predomina la oralidad como portadora de una memoria viva:

...en aquellos años tienen que haber sido cantores y cantoras que no sabían leer ni escribir y de ahí después podía ser un hijo, una hija, que sé yo... un sobrino, y que empezaba a seguir los pasos de su madre o de su padre o de su tío y lo aprendía y seguía cantando, se terminaba el tío o la mamá y seguía el hijo y así se iba pasando de generación, en generación hasta hoy día...

Un énfasis similar lo encontramos en el relato de Antonio Contreras, “Torito”, poeta popular originario de la Novena Región, quién desde muy niño, y guiado por su madre, descubre la sonoridad y las dinámicas colectivas de las que participa el canto campesino. Este aprendizaje por herencia familiar se combina con una transmisión por impregnación durante los años de la infancia y primera juventud, en donde la poesía popular recorre diversas escenas y acontecimientos de la vida campesina, acompañando ritualidades de nacimiento, muerte y fiesta:

Mi madre era cantora campesina tradicional... tocaba guitarra en afinaciones traspuestas y como la mayoría de las cantoras campesinas mi madre era buscada para las actividades culturales, religiosas, festivas, y yo como era el mayorcito de los hombres entonces yo la acompañaba siempre... eh... mi madre también era santiguadora y rezadora. Por lo tanto eh... yo traigo desde la... de la niñez, de la infancia, la formación católica a la usanza campesina, porque mi madre... había un angelito, la mandaban a buscar para las tonadas religiosas que se usaban en ese tiempo, eh... había un niño enfermo, la iban buscar a mi madre para que le quitara el mal de ojo y otras cosas que pueden hacer las señoras campesinas que pareciera que nacen con ese don. Entonces siempre me tocó andar con mi madre a mí,

íbamos a caballo... algunas veces en carreta... y mi padre era cantor también... pero era un cantor más festivo, que lo hacía ser distinto a mi madre en esas cosas porque siempre que había fiestas, pa' las carreras a la chilena...mi papá era amansador de caballos, jinete en carreras a la chilena, y mi padre andaba con el verso a flor de labio, que la copla, que el brindis, que esas cosas. Entonces yo estas cosas las traigo desde niño... (2009)

En el testimonio de Torito, se revela igualmente un momento secundario de transmisión luego de su migración a la capital, a través del encuentro con músicos y cantores en la Peña Chile Ríe y Canta, un circuito que hace posible el encuentro con el canto a lo divino:

...y aprendí yo a conocer el canto a lo divino y empecé a salir con ese cantor que me acogió y que es uno de los grandes poetas y cantores a lo divino que existe en nuestro país, Manolito Gallardo Reyes de la Laguna de Aculeo... entonces el canto a lo divino yo lo conocí y lo aprendí con él, las primeras entonaciones, las primeras afinaciones traspuestas, yo conocía algunas afinaciones que... que usaba mi madre... las de mayor usanza por allá que es la segunda alta, la tercera alta... la primera... Partí con Manolito Gallardo y Rodemil Jerez, un cantor... de partida empecé con ellos... Rodemil Jerez que ya no está y que era también un muy buen cantor y tocador... Entonces ellos lo empiezan a guiar a uno y no lo llevan a cantar a lo divino mientras que uno ya ha aprendido un repertorio de versos y ha aprendido entonaciones y si es tocador aprende a tocar también, entonces ahí recién uno puede empezar a salir a cantar a lo divino... Entonces al calor de estos hombres antiguos uno va aprendiendo cada vez más.

La transmisión de parte de los cultores antiguos viene a complementar los primeros aprendizajes y experiencias heredados del circuito familiar. Esta combinación de modalidades aparece igualmente presente en el testimonio de Moisés Chaparro, cantor a lo poeta e investigador, originario de Codegua, quién comienza relevando una transmisión por impregnación desarrollada en sus primeros años de vida en una familia de cantores:

En el caso mío yo estoy relacionado con el canto a la décima desde niño... desde el vientre de mi mamá porque parte de la familia materna, es decir, la generación

anterior a mi mamá son todos cantores, todos, es decir, absolutamente todos... los que te puedo nombrar; Manuel Ibarra, que es el papá de mi mamá, mi abuelo... el Nani Ibarra, la Josefina Ibarra, la Rosa Ibarra, que es la generación anterior a mi mamá... mi abuelo y mis tíos abuelos... Todos cantaban... (2009)

Al reconstruir su trayectoria de cantor, Moisés insiste en el hecho de que la presencia del canto a lo poeta no era exclusiva de su familia, sino que constituía una práctica generalizada entre las familias de su región. A esta doble modalidad de aprendizaje se suma en un aprendizaje de tipo maestro/discípulo, reconociendo en la figura de Francisco Astorga, a quién lo inició en los saberes musicales y poéticos del canto a lo poeta:

Entonces... de la nada Francisco Astorga, un día domingo llegó a mi casa... yo salí a preguntar que buscaba y me explicó ahí que venía a que trabajáramos un poco la guitarra... a ver si es que podíamos cantar décimas. Fue increíble... porque me gustó tanto la cuestión que me enseñó, así de que yo podía tocar las décimas parecidas a las que hacía mi abuelo... que esa cuestión me fascinó, me llevó un libro de regalo que lo complementamos con otro que yo tenía en la casa que le habían regalado a mi abuelo... un libro de décimas... *La Biblia del Pueblo* [...] entonces, mi mamá también se entusiasmó... mi vieja entró en éxtasis poco menos y pa'l próximo domingo le dijo al Pancho 'lo voy a estar esperando con sopaipillas' y no sé cuanta cuestión más... y le dijo 'si quiere invita a esos otros caballeros que por allá cantan... tráigalos también' y se armó un encuentro de cantores a lo divino pa'l domingo siguiente en mi casa... entonces fue un espaldarazo tremendo que yo recibí de Francisco Astorga, de Heriberto Ibarra, de Daniel Molina y de Cartagena que en ese tiempo estaba vivo... se juntaron cuatro viejos cantores en mi casa...

Esta sociabilidad propia del mundo de los poetas populares parece tener una relación directa con la transmisión. Al igual que en los otros dos testimonios, en la reflexión de Moisés Chaparro la solidaridad de los artistas consolidados hacia los aprendices aparece como un componente fundamental para comprender la dinámica colectiva de la transmisión en este mundo del arte.

Es que ese es uno de los valores del mundo y de la familia de los cantores... esta solidaridad con el que viene llegando pero a brazo tendido... o sea, compadre, todo lo que yo lo pueda ayudar... todo lo que yo le pueda enseñar aquí está... y esa cuestión se usa mucho entre los cantores...

Si bien en las tres trayectorias revisadas hasta aquí, ha existido un fuerte proceso de impregnación en el contexto familiar que ha sido complementado con una socialización posterior por los pares, es posible igualmente encontrar otro tipo de carrera de cantores populares en que esta impregnación no se relaciona directamente con el circuito familiar. Este es el caso de la trayectoria que revisaremos a continuación. En la carrera del conocido payador Manuel Sánchez se relevan otros elementos en su encuentro con el canto a lo poeta:

Mira, en mi familia directamente no hay... no hay músicos ni... ni gente que practique este arte, pero sí hubo siempre mucho apego hacia la música y hacia la poesía. Yo soy el menor de una familia muy grande, entonces mis hermanas mayores siempre llegaban con música a la casa, llegaban con ciertos libros que a mí me llamaron la atención desde chico, mi apego hacia la poesía fue desde muy chico, no solamente por leer o por escuchar la poesía -que lo mío va más por lo de la oralidad que por lo de los libros-, sino que también por la creación, por inventar los propios poemas y siempre andaba, no sé, cambiándole las letras a las canciones, como acomodándolas... y después con el tiempo bueno ese interés hacia la poesía y hacia un tipo de música en especial que era la música que se escuchaba en mi casa. Bueno, debo decir también que yo viví en el... en el campo, viví en la Octava Región hasta los diez años, mi familia se fue el año 74 y volvimos el año 84 a Santiago... y en ese tiempo yo me impregné de muchas cosas que ahora sacando la cuenta creo que... que influyeron mucho en lo que yo hago, en lo que me decidí a hacer de mi vida. (2009)

En la carrera de Manuel es el componente creativo y la temprana relación que se establece con la poesía y con la música la que motivará a desarrollar más tarde la sensibilidad por el canto a lo poeta. Asimismo, la experiencia de la ruralidad aparece como un telón de fondo mucho más difuso que en las trayectorias anteriores. Por otra parte, en su relato están

presentes otro tipo de mediaciones tales como la radio o la escucha musical como otras instancias cruciales para el aprendizaje:

... y esa música tenía que ver con la música folclórica por supuesto, o sea programas de folclore de la radio los días domingos eran sagrados desde las seis de la mañana hasta mediodía... y con eso fui creciendo, con eso se fue alimentando mi oído... entonces acá bueno empecé a descubrir el mundo de escasez y todo ese cuento, entonces la música de Víctor Jara, de Violeta Parra empezó como a llenar aún más mi vida, y la música latinoamericana en general... Atahualpa Yupanqui... no sé... Mercedes Sosa... Gatti, gente que... que en ese tiempo también se escuchaba en las radios... En esa búsqueda, bueno apareció una guitarra en mi camino y ahí empecé a... a aprender prácticamente solo, después con un vecino que tocaba guitarra en tiempos del colegio... y en esa búsqueda de repente me encontré con un guitarrista que estaba haciendo unos talleres... a todo esto, nunca en la academia, nunca en la educación formal, siempre en lo popular, siempre en lo oral, siempre en lo visual ¿no?, todo lo que yo aprendí en ese tiempo de guitarra, lo vi, lo escuché y después con Sergio Sauvalle que fue este maestro del que yo te hablo, que después yo supe que era un maestro porque al principio era un personaje que hacía unos talleres de guitarra, que era una guitarra que a mí me parecía distinta a lo que yo había escuchado, por eso me llamó mucho la atención...

El tipo de transmisión maestro/discípulo aparece así igualmente como relevante en esta trayectoria. El maestro en este caso, al igual que en el anterior, llevará al aprendiz poco a poco a integrarse al circuito de cantores consolidados:

...el Sergio estaba organizando muchas cosas... tiene que haber sido '89-'90 y bueno hizo un lanzamiento... hizo un festival de guitarra y en ese festival de guitarra había gente muy interesante, estaba el René Inostroza con su manera tan particular de tocar la guitarra, estaba Salvita que es un ciego de allá de Chancón de Rancagua que también toca increíble, el Pancho Astorga. Y en ese lugar conocí a Pancho Astorga y bueno el Sergio me dijo, 'Mira, el Pancho Astorga es Cantor a lo divino, es poeta popular y él toca guitarrón' y yo andaba siguiendo el guitarrón hacía mucho tiempo... bueno ahí conocí al Pancho... tuvimos un primer contacto, él me mostró el guitarrón, yo quedé alucinado con el instrumento.

El encuentro con Francisco Astorga provoca en Manuel su descubrimiento del guitarrón, el que poco a poco comienza a practicar y del que hoy es un intérprete reconocido en el medio de los cantores populares, pero también en el circuito de la llamada música emergente y rock, llevando la sonoridad del canto a lo poeta más allá de las fronteras en donde se había mantenido hasta hace algunos años. Además de la práctica de este instrumento, Manuel destaca en su trayectoria su redescubrimiento de la forma de la décima y los inicios de su actividad de compositor. Su práctica comienza ligada al Canto a lo divino, forma que abandonará para más tarde dedicarse de manera exclusiva a la improvisación:

...ahí en varios viajes... conociendo a los demás cantores o no todos, pero a la gran mayoría, bueno ahí conocí al Chincolito, conocí al Moisés Chaparro, conocí al... al Puma de Teno, conocí... bueno a muchos otros y ahí también descubrí que habían unos que eran sólo cantores a lo divino y otros que también eran improvisadores y a mí me interesó mucho eso de la improvisación porque yo había visto a un grupo de payadores hacía años atrás... debe haber sido el año '84, curiosamente en un programa de televisión... ahí había cuatro payadores que eran Santos Rubio, Pedro Yáñez... Jorge Yáñez y el Piojo Salinas, y a mí me llamó mucho la atención y yo era muy chico debo haber tenido unos doce años en ese tiempo y me llamó mucho la atención lo que hacían, pero nunca se me pasó por la cabeza que ellos además lo estaban improvisando, entonces cuando caché que ellos eran capaces de improvisar, eso me alucinó, o sea yo me enamoré de eso, además del guitarrón, de esa mezcla de cuestiones que claro que yo nunca las había vivido así... palmariamente, pero... pero que en cierta forma claro, me pertenecían o yo pertenecía a eso mejor dicho.

En la trayectoria de Manuel vemos articularse distintas modalidades de transmisión, haciéndose presente el aprendizaje de tipo maestro-discípulo en un primer tiempo y un tipo particular de impregnación en la que participan la escucha musical radial y televisiva, la asistencia a talleres y el encuentro con el circuito de poetas populares.

Hacia algunas conclusiones

De manera general, el recorrido por las trayectorias de los cantores nos muestra el valor heurístico de la noción de “carrera” propuesta por H. S. Becker para abordar la cuestión del

aprendizaje y la transmisión de la música. En efecto, la formación de los artistas del canto a lo poeta es el resultado de un proceso paulatino en el que los actores van intensificando sus compromisos con esta nueva identificación –aprendiz, intérprete, cantor a lo divino, compositor, improvisador–.

Retomando nuestra pregunta inicial, podemos sostener que existen modalidades específicas de transmisión en el canto a lo poeta. En él se articulan con distintos énfasis las tres modalidades de transmisión señaladas a través de lo que Michel De Certeau reconoce como una “combinatoria de operaciones”. En muchos casos el aprendizaje en el seno de la familia cobra una fuerte relevancia, siendo complementado por procesos de impregnación en la cultura campesina en la primera infancia. Este aprendizaje e interiorización de un imaginario sonoro particular -guitarra traspuesta, guitarrón, voces campesinas- es a menudo redescubierto más tarde tras el encuentro con circuitos de cantores a lo poeta que determinarán la consolidación de una carrera.

El componente de la solidaridad inter-generacional como factor de transmisión aparece como extremadamente relevante para la comprensión de este proceso. Los testimonios de los cantores dan cuenta de una suerte de voluntad de transmisión de parte de los artistas consolidados, quienes crean diversas instancias y estrategias para perennizar estos saberes artísticos tradicionales. En consecuencia, la figura del maestro se hace presente de manera recurrente en las diversas trayectorias, y la generosidad de los más viejos hacia los más jóvenes es percibida como un valor en este mundo del arte.

Por último, el rol de las nuevas formas de transmisión que pueden darse a través de múltiples mediaciones –radio, televisión, internet, talleres, etcétera–, lejos de competir con o anular las formas más tradicionales de aprendizaje, vienen a complementarlas, haciendo accesible este arte popular a actores del medio urbano. Nuevos actores pueden así descubrir el “amor de la poesía popular” en distintas etapas de su vida, restándole el componente determinista que reivindica los orígenes como única fuente de legitimidad.

Referencias

- Becker, Howard. *Los mundos del arte*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- _____. *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Bs. Aires: Ed. Siglo XXI, 2009.

- Chaparro, Moisés. Entrevista realizada por la autora de este artículo en el marco de la investigación citada. 15 de junio 2009.
- Contreras, Antonio. Entrevista personal realizada por la autora de este artículo, en el marco de la investigación citada. 28 de abril 2009.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*. París: Gallimard, 1990.
- Dominique, Luc Charles y Laurent Aubert. Convocatoria al Coloquio "Mémoire, traces et histoire dans les musiques de tradition orale." 2007. Disponible en internet en <http://calenda.revues.org/nouvelle8789.html>
- Geertz, Clifford. "La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture." *L'enquête de terrain*. Ed. Daniel Céfai. París: La découverte, 2003.
- Ortúzar, José. Entrevista personal exploratoria efectuada por Claudio Bravo y la autora de este artículo durante el Encuentro de Payadores de Portezuelo. Julio de 2008.
- Sánchez, Manuel. Entrevista personal realizada por la autora en el marco de la investigación citada. 28 de mayo 2009.