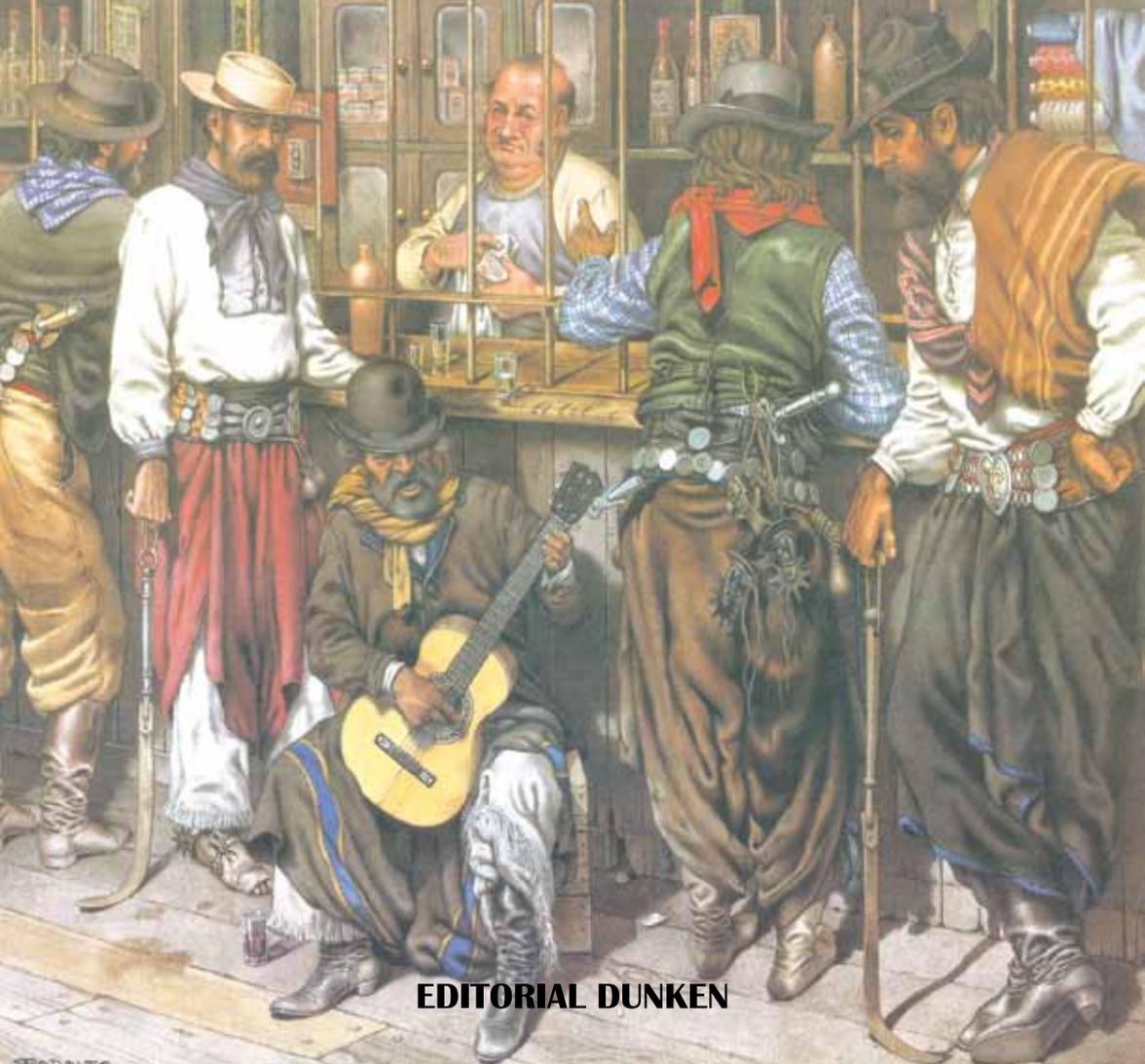


“Aquí me pongo a cantar...”

*El arte payadoresco
de Argentina y Uruguay*

ERCILIA MORENO CHÁ



EDITORIAL DUNKEN

**“AQUÍ ME PONGO
A CANTAR...”**

**El arte payadoresco
de Argentina y Uruguay**

ERCILIA MORENO CHÁ

**“AQUÍ ME PONGO
A CANTAR...”**

**El arte payadoresco
de Argentina y Uruguay**

EDITORIAL DUNKEN

Buenos Aires

2016

Moreno Chá, Ercilia

“Aquí me pongo a cantar...”

El arte payadresco de Argentina y Uruguay.

1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dunken, 2016.

424 p. 23x16 cm.

ISBN 978-987-02-9223-4

1. Estudios Culturales. 2. Poesía Gauchesca. I. Título.

CDD 306.484

Contenido y corrección a cargo de la autora.

Ilustraciones de Rodolfo Ramos.

Tapa: “Que digo, yo soy de Lobos”. 26 cms. x 36 cms. Acuarela sobre papel.

Interior: “Payadores”. 17,50 cms. x 25 cms. Tinta sobre papel.

Impreso por Editorial Dunken

Ayacucho 357 (C1025AAG) - Capital Federal

Tel/fax: 4954-7700 / 4954-7300

E-mail: info@dunken.com.ar

Página web: www.dunken.com.ar

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

Impreso en la Argentina

© 2016 Ercilia Moreno Chá

e-mail: erciliamorenocha@gmail.com

ISBN 978-987-02-9223-4

A los payadores de ayer, hoy y mañana.

A Malena, Camila y Felipe.
A Rubens y a Julieta, por estar siempre.

Índice

Abstract	13
Prefacio	15
Prólogo	21
Agradecimientos	29
Criterio de la edición	33
Parte I: El canto improvisado en Latinoamérica	
I.1 El desafío poético cantado como tradición performática latinoamericana.....	35
I.2 Las modalidades del canto improvisado	38
I.3 Los primeros estudios de la poesía tradicional	42
I.4 Los encuentros celebrados entre poetas y estudiosos	50
Parte II: El canto improvisado en el Río de La Plata	
II.1 Panorama de la poesía improvisada en los países del Río de La Plata.....	57
II.2 Estudios precedentes	67
II.3 El payador. Término y significado.....	70
II.4 Historial del payador rioplatense. Diversos criterios de periodización	74
II.4.A Desde los primeros registros escritos hasta 1890	75
II.4.B Consolidación del género y “Época de Oro”. Comienzo en las industrias culturales (1890-1915)	88
II.4.C La conquista de nuevos públicos: publicación de versos, radiofonía, cine, concursos (1916-1930)	102
II.4.D El fenómeno en receso (1930-1955).....	109
II.4.E El resurgimiento: la “gran cruzada gaucha”. Los festivales. Radio y TV (1955-1975)	116
II.4.F Organización del movimiento y proyección al exterior (1974-1992).....	121

II.4.G Institución del día del payador. Nuevas audiencias y autogestión (1992-2015).....	126
Parte III: El payador	
III.1 La formación	143
Etapas del proceso oralidad-escritura.....	146
III.2 Las payadoras	150
III.3.1 Contextos y audiencias	158
III.3.2 Escenarios de ayer y de hoy	170
III.4 Los medios de comunicación masiva.....	187
III.5 El payador y el mundo del tango	193
Parte IV: La payada	
IV.1 Su estructura.....	199
IV.2 Los concursos de payadores y sus reglamentos.....	208
IV.3 El discurso musical.....	219
IV.4 La payada como <i>performance</i>	245
IV.5 Perfil personal y proceso creador. Normativa. Recursos y licencias. Temática poética. Formas estróficas	253
IV.6 La improvisación poética. Procedimientos. Estrategias. Mecanismos. Artificios.	274
Parte V: Significación y resignificación del canto del payador	
V.1 El compromiso de su canto y la memoria	291
V.2 La construcción identitaria	300
Parte VI: Epílogo	311
Parte VII: Apéndices	
VII.1 Ejemplos de contrapuntos entre payadores rioplatenses.....	323
VII.2 Ejemplos de contrapuntos entre rioplatenses y de otras regiones.....	361
VII.3 Glosario.....	385
VII.4 Nómima e Índice onomástico de payadores, trovadores y troveros	389
VII.5 Bibliografía	399

Abstract

“Here I come to sing. . .” The art of the payador in Argentina and Uruguay

This work follows the trajectory of the *payador*, the wandering minstrel of Southern Cone region of South America, from the latter part of the 19th century up until the present days.

In the Río de la Plata region, the *payador* is recognised as the agent of numerous processes of socialisation and articulation relating to the different roles the figure has played, from his initial participation among the troops that fought for their countries’ independence up to the present time. The figure is considered part of an Ibero-American tradition and possesses a genre of discourse entirely of his own, and on which his prestige is based: the *payada contrapunto*— an improvised duel contested by two *payadores*.

Given the complexity of the *payador* phenomenon, this study adopts an interdisciplinary approach. This allows for an exploration not only of the *payador*’s poetical-musical message, but also of the contexts within which he works, the audiences for which he performs, the symbolism surrounding him, and the practice of an identity that connects him to certain manifestations of traditionalism.

The book is supported by more than 20 years of ethnographic studies, which reveal the *payador* as a popular artist with a unique capacity for poetic improvisation. It includes 82 poems, eight complete *payadas* (the payadors’ improvised folksongs), and 11 musical examples, allowing, for the first time, an analysis of the *payador*’s repertoire, which has undergone processes of crystallisation and fusion. The *payador*’s art is a residual cultural form that has endured to the present day with significant archaic elements of poetic and musical improvisation that can be found alive in certain regions of Asia and Africa.

This work accompanies the current growth in recognition that sung poetic extemporisation has been experiencing in western academic circles over the last 20 years, following centuries of ignorance of the phenomenon on the part of literary studies.

Prefacio

Este libro presenta los resultados de veinte años de investigación sobre el arte de la payada y sus principales protagonistas, los payadores. Se basa sobre una profunda etnografía en el área del Río de la Plata, donde ese tiempo fue compartido, vivido y analizado por Ercilia Moreno Chá acompañando a los artistas que practican este arte. Asimismo, la investigación da cuenta también de la expansión contemporánea de las redes culturales de estos poetas repentistas, que nos lleva a las geografías del Caribe y distantes regiones de Iberoamérica, en el ejercicio de una etnografía multisituada.

La elección de Ercilia Moreno Chá se funda en el desafío y también en el deber de abordar un rico tema de nuestro folklore, poco tratado por la investigación académica, para contribuir a completar un vacío en el registro y estudio del arte payadoresco en esta región. No se funda tampoco ni exclusivamente, en la afinidad y el disfrute que el género y su extraordinario despliegue poético pueden despertar en el oyente atento. Nuestra autora reúne en su trayectoria profesional los atributos necesarios para llevar a buen puerto tan inexplorada travesía.

Licenciada en Música, en la especialidad Musicología y Crítica (Universidad Católica Argentina) y estudios de postgrado en Etnomusicología (Universidad de Nueva York), su formación estuvo signada por dos grandes maestros: el musicólogo Carlos Vega y el estudioso del folklore Augusto Raúl Cortazar. Durante la gestión de este último en el Fondo Nacional de las Artes, fue becada para investigar en el área de Expresiones Folklóricas. Allí también realizó el asesoramiento, guiones y banda de sonido de tres películas dirigidas por Jorge Prelorán para dicha entidad, entre 1967 y 1973. Sus investigaciones en etnomusicología la llevaron a trabajar en la Facultad de Artes y Ciencias de la Representación de la Universidad de Chile. Dirigió el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” entre 1979 hasta 1990. Investigó y coordinó proyectos para el *International Council for Traditional Music*, de

la UNESCO; el *Repertoire International de Littérature Musicale*, de la *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centers* y la *International Musicological Society*; el *Smithsonian Institute*, entre otros, publicando además en varias enciclopedias internacionales.

De tal modo, cuando en la década de 1990 inició la investigación sobre el arte de la payada, Ercilia Moreno Chá volcó en esta tarea la experiencia y capacidad de toda una trayectoria dedicada al estudio de expresiones artísticas populares.

Ya concentrada exclusivamente en la temática payadoresca, en calidad de investigadora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, editó en 2005 su “*Homenaje al payador rioplatense*”. Se trata de una valiosa selección en disco compacto de diez fragmentos de payadas de contrapunto junto al audio de una conversación con el payador uruguayo Carlos Molina. El Homenaje cuenta además con un pormenorizado estudio introductorio y un folleto que transcribe la poesía cantada. Con esta obra, que contó con el apoyo de los payadores Víctor Di Santo y José Curbelo, nuestra autora resumía y difundía su ya importante investigación. Aquí podría haber culminado y coronado su estudio profundo sobre un arte tan antiguo, nacido en la región al calor de las luchas libertarias de las patrias americanas, así como tan desconocido para quienes no lo practican ni lo siguen.

Es una verdadera suerte, azar o destino, que su vocación y compromiso con el movimiento poético repentista la determinaran a dar forma y luz a este libro, que sintetiza entonces años de indagaciones y recorridos intelectuales, poniendo a disposición de académicos, artistas y público en general, una obra exhaustiva y de consulta enciclopédica. En este aspecto, el libro reúne una combinación de datos precisos de valiosa consulta, junto con un análisis erudito, actualizadas discusiones y fundada bibliografía. Las enumeraciones variadas sobre los medios en donde actúan o han actuado payadores, tanto programas de radio por ellos dirigidos como sellos o discos que han grabado u otros espacios que los convocan, constituyen datos informativos importantes por estar dispersos en muy diversos repertorios. Tales repertorios se presentan por primera vez juntos, en forma exhaustiva, aunque quizás no completa

ni agotada. Tienen el valor de hacer accesible al estudioso e interesado, data diseminada en distintas fuentes y en la propia memoria de los protagonistas.

Pero además de este valor informativo y de divulgación, esas enumeraciones muestran, demuestran y afirman los mejores y más firmes argumentos de Ercilia Moreno Chá: que el propio payador fue quien hizo posible la existencia de su arte, y sobre todo su supervivencia y continuidad. Cuando analiza cómo se forma y aprende este arte, ante quiénes se legitima el payador como tal, cuando desarrolla las maneras en que el payador educa a su público, o analiza los recursos y estrategias que a lo largo del tiempo lo llevaron a seguir en el camino, y por supuesto cambiar y adaptarse, nuestra autora no está idealizando ni presenta datos puros, meras listas informativas.

Por el contrario, está mostrando los múltiples modos en que artistas sin ninguna escuela formal, sin ningún sostén institucional fijo, sin “esponsorero”, “manager”, representantes o mediadores entre ellos y sus audiencias, logran sostener su canto a contramano de las formas consagradas y modernas del arte. Y este argumento central no es nostalgia, pintoresquismo o consuelo, sino simplemente entrar en un mundo “otro” y tratar de entender sus reglas. Es pensar y mostrar que no hay una fórmula ni modo único de arte poético verbal o literario. Y quizás lo más difícil de aceptar y comprender para los custodios del canon y académicos: que esta clase de fenómenos demandan perspectivas de estudio multidisciplinarias, porque no se agotan en la historia cultural, la música popular, o la poética. Ya que son modos de literatura que combinan diferentes lenguajes o códigos expresivos, en los que su preceptiva se moldea por fuera de escuelas o academias; porque, en fin, representan modos de vida y de realización del arte distantes de los modelos convencionales.

Ercilia Moreno Chá ha definido a la payada “*canto con poesía improvisada*”. Su mirada observa las distintas modalidades que este cantar adquiere en el mundo Iberoamericano, las diversas expresiones y circunstancias en las cuáles se improvisan versos en la región rioplatense, y se detiene en el examen de la llamada *payada de contrapunto*, “*encuentro entre dos payadores que improvisan versos acompañándose*

de su guitarra", y que remiten en nuestra región a figuras fundantes de la literatura nacional, como el legendario Santos Vega y el gaucho Martín Fierro.

El fenómeno de la payada resulta de difícil clasificación para las disciplinas académicas, como también para las formas modernas de cultura. En principio, porque como acabamos de señalar, el arte payadoril combina diversos lenguajes artísticos, especialmente poesía –oral–, y música –popular tradicional. De modo que este arte se ubica en un área de alteridad conceptual, donde la poesía se expresa en un lenguaje criollista desconocido o desestimado por el canon literario; la música recrea géneros ignorados por la música masiva; y la representación, efímera, única e irrepetible, desafía la noción moderna de un producto artístico perdurable y palpable.

Pero estas dificultades conceptuales chocan sobre todo, con el hecho de que este arte celebra un modo de vida que reafirma valores de profundidad histórica, de exaltación de la palabra y el lenguaje rural y cotidiano, de la opinión fundada, del diálogo improvisado en una escucha atenta, del artista como vocero y cronista de su época, que caminan a contramano de los vientos de la mundialización cultural. La fuerza avasallante de los modelos culturales dominantes suele arrinconar a las formas culturales que no se le someten al desván de los anacronismos, las margina del caudal creativo del arte y las reduce a meras curiosidades de especialistas y nostálgicos.

La autora enfrenta estos prejuicios con algunas interesantes estrategias interpretativas. En principio, ya indicamos el valor informativo y argumentativo de los datos reunidos sobre la copiosa producción, los variados escenarios donde se actúa y perpetua este arte, las redes comunicacionales en las que interactúan los payadores locales y de otras formaciones nacionales/regionales.

Realiza además una doble historización del arte payadoril. Apela por un lado a comentar los estudios y compilaciones que se interesaron en él. Presenta luego algunas periodizaciones y la suya propia, donde desarrolla los distintos momentos que fueron enfrentando los artistas para dar continuidad a su tarea, en la tensión entre tradición y actualización de su actividad. Recorre entonces un largo período de más de

dos siglos de nuestra historia cultural, en un detallado panorama que excede las listas de fechas y las nóminas de artistas. Es decir, pone aquí en relación los diferentes escenarios que permitieron la circulación del arte payadoril, los variados medios empleados para lograr la renovación y vigencia del mismo, así como los recursos de diferenciación entre diversos formatos de artistas populares, que fueron creando y recreando la preceptiva artística y los códigos éticos específicos de los payadores.

Enfoca luego las caracterizaciones que hacen a la especificidad y definición del arte en el área rioplatense. Desde una perspectiva interdisciplinaria, aborda la payada de contrapunto o desafío poético desde el enfoque teórico y metodológico de la *performance*.

Ahonda asimismo en las controversias que durante años contrapusieron a la tradición con la improvisación, a la oralidad con la escritura, demostrando como todas estas formas de la creación literaria conviven y conforman recursos apreciados y aplicados por los payadores. Dedicada especial atención a las mujeres payadoras rioplatenses, que se han destacado en un medio eminentemente masculino. Estudia las reglas de composición poética, forma, léxico y sintaxis propios, y las diversas formas musicales en uso, contemporáneo e histórico; todo ello con ejemplificaciones pertinentes que dan carnadura y acceso vital a un mundo simbólico que refuerza los valores y el protagonismo del movimiento tradicionalista.

Especial interés tienen sus detallados análisis sobre los medios y nuevos escenarios que fueron ganando los payadores para actualizar, mantener y contextualizar su desempeño a los tiempos actuales. Estas distintas aproximaciones al mismo fenómeno conforman un recorrido yuxtapuesto, que observa desde diversos ángulos y va armando una trama compleja, completa y profunda sobre el arte payadoresco.

Como digno impulso al reconocimiento de esta antigua modalidad de expresión poética y oral, una reciente declaración oficial nominó al arte de la payada como “Patrimonio Cultural del Mercosur”. En efecto, el 18 de junio de 2015, durante la XXXVIII Reunión de Ministros de Cultura de la región, celebrada en Brasilia, la payada se convirtió en el primer bien cultural inmaterial en obtener tal distinción. La propuesta, presentada por Argentina y Uruguay, fue refrendada por unanimidad

por los ministros y autoridades de Cultura presentes, afirmando así la vigencia y extensión del arte payadoril. El galardón, corona además la incansable labor de tantos poetas populares que representan una auténtica comunidad artística transnacional, al tiempo que dan voz, identidad y hermanan a nuestros pueblos de Iberoamérica.

Este libro, con el cual Ercilia Moreno Chá culmina su virtuosa labor investigativa, marca también un hito en nuestro conocimiento y apreciación de las travesías y personalidades que construyen los caminos del arte popular suramericano.

ALICIA MARTÍN

Profesora Titular de Folklore General

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

Investigadora del Instituto Nacional de Antropología
y Pensamiento Latinoamericano

Ministerio de Cultura de la República Argentina

Prólogo

Generalmente los trabajos de investigación que se desarrollan en el campo de las ciencias sociales, nacen de la curiosidad intelectual del que investiga o de una necesidad que surge de la propia disciplina. En el caso de éste que nos ocupa, dedicado al payador de Argentina y Uruguay, el principio del camino se debió a nuestra necesidad de conocer de cerca y desde todos los ángulos posibles, a ese artista popular al que admiramos desde siempre, y al que seguimos desde hace años, tratando de entender el arte que lo caracteriza, la mística que lo rodea y la notable adaptabilidad –rayana con la resiliencia– que le permitió transitar un camino difícil, pero fructífero y perdurable a lo largo de más de dos siglos.

El acercamiento nos llevó años, facilitado por nuestra dilatada experiencia vivida entre guitarreros y cantores de la región pampeana argentina en la que los payadores siguen teniendo su ámbito preferido. Una afinidad estética nos allanó el camino y caminamos junto a ellos, al comienzo desde un asiento y viéndolos de frente, luego desde atrás, y participando de lo que sucede entre colegas tras un escenario.

Con el tiempo, comenzamos a saber de sus secretos... Trabajamos en sus propias casas, en un bar, en el campo, navegando el Río de la Plata, cabalgando, transitando por una ruta... Toda circunstancia era propicia para conocernos más y mejor.

Nuestra relación al presente con muchos de ellos, ha facilitado un mayor conocimiento de la persona que vive este arte como fenómeno propio, a la vez que nos ha permitido evaluar desde qué tipo de perfil cada payador ha construido su propio personaje. Porque es claro que no hay un payador, ni un solo tipo de payador sino tantos y variados como cada persona quiso moldear su personalidad de payador.

Creemos que muchas de nuestras incógnitas se han disipado y que algunas menos, seguirán a la espera de que otras investigaciones aclaren mejor este panorama.

Por de pronto, hemos apostado a la inclusión, asumiendo que nuestro personaje forme parte de la historia cultural de Argentina y de Uruguay. Su destino, al igual que el del músico de tango, ha estado signado por la omisión de su presencia en las historias escritas, las antologías y las colecciones. Ambos caminos paralelos tienen orígenes parecidos: el resultado de sus quehaceres era expresión oral, y la oralidad era hasta no hace mucho tiempo un campo no contemplado por los estudios académicos. Por eso hablamos de incorporación a la historia cultural, y no a la tradición cultural... Existe una larga tradición enclavada en una memoria social no reconocida, que intentaremos incorporar a la historia escrita.

Es tarea difícil, pero se construirá reconociendo antecedentes documentales, actividades en torno a una línea de tradición poética, diversidad de expresiones, construcción de códigos, surgimiento de géneros característicos, reconocimiento de públicos diversos, uso de recursos poéticos y musicales de distinto tipo, penetración en los medios de comunicación masiva, en fin, apelando a una construcción colectiva que los identifica y contiene por el modo de producción de su mensaje y el contenido de su canto: creando una escuela propia.

A lo largo de la historia que le conocemos, el payador atravesó todos los ambientes sociales, vivió épocas de gloria y de decadencia, de brillo y de oscuridad. Su personaje fue construido tanto desde el esfuerzo personal como desde la literatura y las artes de la representación y fue adhiriendo a distintas causas ideológicas que lo motivaron para su canto. Hoy, nuevamente soplan para él vientos de resurgimiento y valoración porque las tradiciones orales están siendo notablemente reconocidas por nuevos estudios y porque la globalización ha permitido un veloz acercamiento entre estudiosos y protagonistas de este fenómeno de gran expansión geográfica en un breve tiempo. Y a su vez, estamos viviendo una etapa de notable valoración desde los propios artistas y su público.

En nuestra región del Río de la Plata su nombre es sinónimo de paisano, de tradición, de gaucho, –y como tal–, es término polisemántico. También este factor tiene que ver con la construcción que el payador hizo de su propia figura, por cuanto que este vocablo tuvo diversos sentidos a lo largo del tiempo.

Nuestra tarea se elaboró en Buenos Aires, con numerosos trabajos de campo realizados entre payadores de Argentina y Uruguay, tratando siempre de encontrarlos en sus propios hogares y en los sitios donde ellos tienen sus mejores y más celebrados encuentros con su público. Iniciamos esta tarea a comienzos de los años 90, en calidad de investigadora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano de la República Argentina organismo en el que trabajamos hasta el año 2008. La misma investigación nos requirió presenciar los encuentros de los payadores rioplatenses en otros ámbitos, y así los acompañamos en viajes a Cuba, España y Chile. Esta visión nos permitió también evaluar su desempeño en tierras lejanas y frente a otras escuelas de repentismo, aquilatando la fuerte cohesión que nuestros artistas muestran frente a otras realidades, en las que se muestran más unidos por su arte, que separados por las fronteras políticas.

Esta unión existió desde siempre y ambos países acogieron a los payadores de las dos márgenes del Plata, cuando la situación política acuciaba en alguno de ellos. Y esto también forma parte de la tradición payadoresca; tan combativo y contestatario ha sido su canto que debió refugiarse siempre en el país hermano, en ocasión de las luchas internas y ante la presencia de los gobiernos dictatoriales de los siglos XIX y XX que se vivieron en la región.

Un cierto movimiento pendular ha acompañado la historia del payador rioplatense: ha habido momentos de mayor apogeo de este arte en forma sucesiva entre las dos orillas del río. En este momento es la tierra de Argentina la que posee mayor vitalidad en su canto, y reconocemos así cuatro promociones de payadores en actividad en este lado y dos en el Uruguay.

No obstante este panorama actual, hemos tratado de que en el presente trabajo estuvieran representados los payadores de ambos países desde fines del siglo XIX hasta nuestros días. Por distintos motivos –fundamentalmente políticos y económicos– ha sido importante el número de payadores uruguayos que vivieron en Argentina y en la actualidad se sigue dando el mismo fenómeno: los payadores de la tercera promoción que hoy rondan los 35-40 años de edad, se están desarrollando en Argentina, mientras que Uruguay hoy posee muy escasos payadores en actividad por debajo de los 40 años.

Historiar este fenómeno popular no ha sido tarea fácil ya que en nuestra región no se dispone de repositorios o centros de documentación dirigidos al fenómeno del payador o a la poesía popular, y en los archivos de música existentes tampoco se halla identificada dicha producción.

Muchos folletos de poesías publicados por payadores del pasado se encuentran en mano de familias de artistas o estudiosos ya desaparecidos. Así también conocemos algunas colecciones depositadas en algunas bibliotecas institucionales que muchas veces no tienen ni catalogado estos materiales. Trátese siempre de folletos de pocas páginas de rústico papel, con escritura en cuerpo 8, similares a los que existen a lo largo de toda Latinoamérica en disímil situación de conservación y consulta.

En cambio sí dispusimos de artículos de prensa, revistas denominadas “criollas” y libros específicos del tema, y –por sobretodo– hemos contado con un elemento invaluable, que es la historia de su propia tradición, la que corre de boca en boca narrada por su público y por ellos mismos. A esta vertiente dimos nuestra mejor disposición de escuchar y entender, para poder interpretar.

Se trata de un inmenso e inabarcable universo que pervive aún en la memoria de tantos admiradores que saborean una y otra vez lo acontecido a las figuras de su preferencia. Entre esos seguidores, destaca la presencia de aquellos que –como muestra de su afecto y admiración– han colectado valiosa memorabilia, habiéndose constituido en algunos casos en depositarios de verdaderas colecciones hoy invaluable. En el Uruguay es el caso de Rodolfo Sosa, cuya colección de videos y filmaciones, hoy se halla en manos de Gustavo Núñez quien también es poseedor de numerosos registros de payadas realizadas por ambos, o el de Nelson Fernández con su colección de grabaciones, fotos y folletos, o el de Hilario Pérez con su colección de guitarras payadoras.

En Argentina es reconocida la colección de Abel Zabala, conformada por fotografías, grabaciones y biblioteca.

Para poder comprender al payador de la actualidad era imprescindible conocer su historia, el rol que cumplió a lo largo de los años, el modo en que fue formando su personaje, el aprendizaje de mecanismos de su quehacer, las características de su actividad y el camino por el que se inserta en el mundo del espectáculo, aprendiendo el oficio y haciéndose

cada vez más simbólico a medida que el propio gaucha al cual tenía atado su origen se iba transformando, se iba perdiendo.

En la actualidad, a principios del siglo XXI, el payador sigue presente en numerosos encuentros y fiestas o espectáculos populares en ambos países y también lo encontramos atravesando todos los estamentos de la sociedad en fiestas y celebraciones de diferente tipo.

Recorreremos algunas ocasiones de aparición pública y llegaremos a la conclusión de que en la actualidad es dable entender al payador como un *continuum* en uno de cuyos extremos se ubica el que practica la improvisación poética cantada en ámbitos restringidos de familiares o amigos, sin demasiado conocimiento de normativas, estrategias y recursos, ni búsqueda de lecturas que lo informen, encontrándose en el otro extremo el payador de formación en el canto y el instrumento, a veces, de marcada inclinación hacia la lectura que lo ayude tanto en su información como en su formación, de penetración mediática y de confrontación poética con sus pares de su país y del extranjero, donde le toque actuar. Lógicamente, éste es el que representa al payador rioplatense frente a nuevos públicos y nuevos escenarios de diferentes países que se van abriendo a este canto cada vez más.

Entre esa base fundante de payadores anónimos y este extremo de preparación y consagración artística, se ubican un sinnúmero de cantores poseedores de diversas condiciones de repentización poética, desconocidos fuera de su ámbito que hoy no ameritarían el calificativo de payador. Es el caso de algunos próceres e intelectuales reconocidos de los siglos XIX y XX, y de ciertos personajes que hoy circulan en el ambiente artístico de la música de raíz folklórica que se comercializa masivamente.

El otro extremo, el de los consagrados, está a su vez conformado por una comunidad en la que concurren diversos modos de preparación, de trabajo según los diferentes ámbitos, de penetración en los medios, de desplazamientos geográficos, de cobro de honorarios por su actividad, de relaciones con instituciones y conexiones nacionales e internacionales.

Veinte años atrás era absolutamente inimaginable que existiera una comunidad poética internacional que se trasladara por vía aérea, con alojamiento pago y actividades artísticas rentadas y aseguradas con antelación. Por entonces, cada salida al exterior de nuestros payadores

recreaba la situación de la etapa no profesional del siglo XIX, donde se medían fuerzas con colegas con quienes no había trato personal alguno o directamente había enfrentamiento de ideales, de competencia profesional, etc. Entonces se vivía la aventura de lo desconocido, del encuentro lleno de interrogantes. Pero esta situación finalizó no hace mucho, cuando los grandes Encuentros lograron cierta regularidad, y comenzaron a reunirse las mismas voces. Las distintas escuelas poéticas eran representadas por los mismos nombres, seguramente los mejor preparados para la escena y el espectáculo internacional.

Desde distintos lugares y con muy diversa formación e historia de vida, todos –aficionados y profesionales– vivieron y construyeron en el imaginario social a ese artista popular que salió, sale y seguirá saliendo al camino. Porque entre los payadores rioplatenses “salir al camino” es sinónimo de encontrarse y medirse con el otro, bregando por un prestigio y un reconocimiento que es su mejor capital simbólico, el que lo acompañará incluso, más allá de su muerte...

Payadores orientales*

“Con lucidez José Hernández
Supo bien que desde Hidalgo
El ser payador es algo
Que agranda la patria grande;
Del Atlántico a los Andes
De sur a norte trajina
La poesía repentina
Con los bardos nacionales,
De troveros Orientales
Que llegan a la Argentina.

Del 50 en adelante
Muchos cruzaron el charco
Y anduvieron nada parcos
Con tranco perseverante.
Montando aquel Rocinante

* Publicado en www.facebook.com/pablosolo.diaz, 27/02/13.

Que de la vaina se sale
Contrapuntos, decimales
Que liberan, que no encierran
¡Cuánto les debe esta tierra
Payadores Orientales!

Cantan a la libertad
Ponen voz al que sin voz
No escapa del yugo atroz
Reclamando dignidad.
Voz de antigua humanidad
Levantó Carlos Molina
Consecuente en su doctrina
Honesto a carta cabal,
El Payador Oriental
Que caminó la Argentina.

Escribieron esta historia
Que miro hacia atrás y miro
Luis Alberto, Clodomiro,
Gabino Sosa, Abel Soria.
Grabaron en la memoria
De los pueblos, de sus gentes:
–Crecimos independientes
Patrias hermanas y amigas.–
Como en el sueño de Artigas
Ilustrados y valientes.

El Indio Juan Carlos Bares
Luis Gerardo, Waldemar
Los Lagos, como nombrar
Elido Cuadros y a Clares
López Terra y los azares
De sus seis cuerdas genuinas.
Y en las pampas se adivina
Que aún galopa ese caballo

De los bardos Uruguayos
Que anduvieron la Argentina.

Aires del Pampa Barrientos,
El Pampita legendario
Un mito sin escenarios
Que habló la lengua del viento.
Hoy son leyendas sus cuentos;
Montañez o Juan Zenón,
Junto a Uberfil Concepción
Don Juan Ramón Aristeguy
Lo mismo Walter Mosegui
Como Gustavo Guichón.

En los setenta Juan Carlos
López nos trajo los cánticos
Con esos aires románticos
Difíciles de igualarlos.
Moreno, Apeseche, darlos
Al alma de los paisanos
Que guarda en los veteranos
Lo aguerrido de sus cierres
Los tiempos de Héctor Umpiérrez
Y de Aramís Arellano.

Y José Silvio Curbelo
Marcó un antes y un después
Porque con su canto es
Un orgullo de ambos suelos.
Puntero, cerril, señuelo,
Abre horizontes, camina
Faro que no discrimina
Compromiso fraternal
De un Payador Oriental
Que también es de Argentina”.

PABLO SOLO DÍAZ, Las Flores, 2013.

Agradecimientos

Son varias las personas a las que el investigador acude cuando desarrolla su tarea, y ellas actúan de muy diferentes modos, en etapas y tiempos diversos.

Nuestras palabras primeras de agradecimiento son para los payadores de ambos países pues sin ellos no hubiese habido trabajo posible.

Y dentro de ellos es menester decir que el inicio de la tarea se vio favorecido por la actitud y el tiempo que nos dedicaran dos payadores: Víctor di Santo que nos abriera generosamente las puertas de su casa, su archivo y su memoria, y José Curbelo que nos brindara la confianza y el tiempo necesarios para comenzar el camino, plagado de términos desconocidos, códigos muy bien guardados, ambientes particulares, en fin, mundos y submundos por los que el payador transita mostrando su arte.

Años después se sumó la figura de Marta Suint, pura pasión y entusiasmo, que nos acompañó de mil maneras distintas también con el aliento permanente y la posición de quien –más que colaborar– en ciertos momentos parecía estar trabajando a nuestro lado, en una entrega sin fin de datos, opiniones, conocimiento y experiencia.

Va desde aquí también el agradecimiento a todos quienes nos recibieron en sus casas accediendo a mantener largas entrevistas, brindándonos sus recuerdos, sus grabaciones y sus fotos.

En este sentido, del Uruguay señalamos la colaboración que nos proporcionaran Juan Carlos López, Gabriel Luceno, Gustavo Núñez, Rodolfo Sosa y Nelson Fernández.

De nuestro país agradecemos a Pablo Solo Díaz, Emanuel Gabotto, Luis Genaro, Saúl Huenschul, Luis Ibargüengoitía y David Tokar. A Osvaldo Lagos y a Nahuel Pérez Bugallo por la información que nos brindaron sobre sus respectivos padres.

De La Pampa al músico e historiador Rubén Evangelista por la información brindada sobre su provincia, y su asesoramiento como editor.

Para conocer otras tradiciones repentísticas, contamos con la invaluable ayuda del Prof. Maximiano Trapero de las Islas Canarias, y del trovador Alexis Díaz Pimienta, de La Habana.

Contamos asimismo con la colaboración especial de María Laura Ques que efectuó una impecable traducción inglesa del “Abstract”, de Carlos Godínez que se transformó en nuestro asesor de informática en estado permanente, y de los bibliotecarios del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano y el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

En el aspecto musical fue fundamental el concurso del maestro Atilio Reynoso, músico y gran conocedor de la música bonaerense que tuviera a su cargo las transcripciones de los ejemplos musicales y el Prof. Hernán Here, que preparara dichos ejemplos para su publicación. Señalamos expresamente nuestro agradecimiento a Reynoso, quien nos acompañó a lo largo de todo el proceso con comentarios surgidos de su propia experiencia, con la calidez y disposición que sólo presta un amigo.

Asimismo, agradecemos la generosidad con que un eximio artista plástico como Rodolfo Ramos –considerado el dibujante y pintor contemporáneo más importante del ambiente gauchesco– permitió que dos de sus obras ilustraran nuestro libro.

Con compañeras de trabajo como las antropólogas Ana María Dupéy y María Cecilia Pisarello hemos departido largamente sobre temas en común, lo que fue siempre beneficioso para esclarecer y enriquecer conceptos y situaciones diversas.

De igual modo sucedió con mis compañeros integrantes del Equipo de Investigación de la U.B.A. dirigido por la Dra. Martín al que pertenezco, con quienes trabajamos especialmente los temas de identidad y memoria.

Agradecemos muy especialmente, la lectura crítica que de los originales de este libro realizaron algunos especialistas desde sus respectivos campos de estudio ofreciendo su opinión fundada: Beatriz Seibel,

en carácter de reconocida y prestigiosa investigadora sobre el tema del payador y Julio Schvartzman, por su enorme conocimiento sobre la literatura gauchesca.

Para Alicia Martín va nuestro reconocimiento mayor no sólo por su asesoramiento desde la antropología cultural, sino además porque se transformó en la compañera entusiasta e ineludible que apoyó nuestra tarea sin fatiga, conociéndola muy de cerca en el día a día de nuestro lugar de trabajo, que compartimos a lo largo de muchos años discutiendo proyectos y sueños. Este libro fue uno de ellos.

Criterio de la edición

Dada la procedencia múltiple de los materiales que se presentan, es necesario aclarar que hemos normalizado los signos de puntuación, la ortografía y el uso de las mayúsculas, salvo en el caso de las citas que provienen de fuentes escritas.

Asimismo, y para respetar fonéticamente las particularidades que el castellano y el lunfardo han asumido en esta región del Río de la Plata, se procedió a seleccionar una escritura acorde a este criterio. Así entonces se verán desplazamientos acentuales (**agarreló**, en lugar de agárrelo); apócope (**pa'**, en lugar de para); contracciones y pérdidas de la letra d (muerta **'e** miedo; **liberta**, en lugar de libertad); sustituciones de una letra por otra (**güeno**, por bueno); metátesis (**cabresto**, en lugar de cabestro), además de neologismos, barbarismos y arcaísmos, entre los más comunes. Todos estos términos figuran en el Glosario.

Los ejemplos que se han registrado oralmente figuran siempre con el nombre de su emisor, su pertinente contexto y fechados. Ellos forman parte de nuestro archivo personal, siendo algunos de registro propio y otros procedentes de archivos de investigadores o payadores de nuestro conocimiento, cedidos gentilmente para nuestro trabajo. Los archivos que han sido usados aparecen abreviados del siguiente modo:

JC: José Curbelo

VDS: Víctor Di Santo

MTM: María Teresa Melfi

EMC: Ercilia Moreno Chá

RS: Rodolfo Sosa

MS: Marta Suint

AZ: Abel Zabala

Muchos de estos ejemplos han sido ya usados en anteriores publicaciones de nuestra autoría, en cuyo caso ello queda especificado.

A su vez, el material fotográfico presentado proviene de diferentes archivos y las siguientes son las abreviaturas usadas y su referencia.

Mariela Acevedo: (MA)

Emanuel Alonso: (EA)

Pablo Cirio: (PC)

Pablo Díaz: (PD)

José Curbelo (JC)

Emanuel Gabotto: (EG)

Juan Lalanne: (JL)

Gabriel Luceno: (GL)

Nicolás Membriani: (NM)

Ercilia Moreno Chá: (EMC)

María Cecilia Pisarello: (MCP)

Liliana Salvat: (LS)

Marta Suint: (MS)

Taller de Payadores (TP)

Parte I: El canto improvisado en Latinoamérica

I.1 El desafío poético cantado como tradición performática latinoamericana

El desafío poético cantado se nos presenta como un fenómeno casi universal, en variados contextos y con muy diversas funciones y modalidades de expresión. En Latinoamérica aparece tanto en poblaciones indígenas como mestizas, siendo parte integrante de fiestas o rituales, deportes y juegos, en forma colectiva o individual, que se da preferentemente en el ámbito rural o semi rural.

En este trabajo nos centraremos en el desafío poético como fenómeno único y central. El que se produce –ya sea en forma espontánea o planificada– como eje central de un evento comunicativo.

Siempre se está en presencia de una actuación (*performance*) con un doble discurso, el de la poesía y el de la música, a los que se agregan innumerables aspectos visuales, kinésicos y proxémicos que adoptan diversas modalidades regionales o locales y otorgan al fenómeno su singularidad. El objeto de esta *performance* es entonces la poesía improvisada cantada, concretada por dos o más protagonistas cuyo sujeto/destinatario puede ser el público –espectador o participante– y los mismos colegas, lo que genera diversos planos de comprensión, vivencia y participación del fenómeno.

Se trata de un evento poético musical en el que la actuación es un componente necesario, y como tal, su estudio abarca no sólo el objeto y el sujeto, sino también el contexto, la audiencia, las conductas, etc., atravesados por los ejes de tiempo y espacio.

Como fenómeno de actuación se halla completamente estructurado y responde a normas conocidas por cantores y audiencia de cada lugar. Así, cada *performance* posee una codificación que es particular a la localidad o la región, pero por encima de ello, existe para Latinoamérica

una codificación general, producto de un fenómeno cultural primario común a la región: el juglar europeo (Riquer 1975, Menéndez Pidal 1944).

Entre los artificios de codificación comunes a este sub continente debemos señalar: la improvisación poética cantada en forma de diálogo con alternancia de estrofas, el respeto por el sistema estrófico de la preceptiva castellana y portuguesa provenientes de la Península Ibérica, la observancia del isosilabismo y de un fuerte apego a la rima, el empleo de estructuras formularias de apertura y cierre de estrofas, la abundancia de recursos poéticos como la metáfora y la sentencia moralizante, un código de conducta común y un cierto perfil similar en sus protagonistas que se asienta en una fuerte personalidad, en su capacidad poética y en la consiguiente generación de prestigio que esa capacidad genera. Otros aspectos de coincidencia son la extracción rural o bien la marcada vinculación con ese ámbito, la formación autodidacta que adviene del aprendizaje por observación e imitación y –finalmente– el alto nivel de nomadismo a que los conduce la misma práctica de su arte.

En lo estrictamente musical, la codificación de este fenómeno es mucho menos estricta, puesto que aparecen muy diversas modalidades de sonorización, acordes con las diversas tradiciones musicales que atraviesan nuestro subcontinente. Se trata siempre de un canto con acompañamiento instrumental de cordófonos que se da mayoritariamente entre hombres.

Por lo general este modelo formal latinoamericano, despierta en el auditorio una actitud de expectativa colaborativa, centrando su atención en el aspecto poético con gran intensidad y provocando la adhesión hacia uno de los dos contendores, lo que en algunos lugares genera ulteriores consecuencias de apuestas de dinero, adquisición o pérdida de prestigio, etc. El público –primer destinatario de este tipo de actuaciones– es quien evalúa a los poetas en la destreza, capacidad y eficacia de su arte.

El poder que en determinados períodos ha demostrado tener este tipo de poetas cuando adopta un discurso contestatario para cuestionar determinadas situaciones sociales, hace que sean a la vez admirados, pero también temidos por la capacidad que poseen. Prueba de ello es que su canto ha sido cercenado en diversas ocasiones de regímenes políticos

totalitarios durante el siglo XX, en diferentes países de la región como Argentina, Chile y Uruguay, por ejemplo.

Este desafío poético cantado al que nos referimos, considerado como secuencia performática, transita –en líneas generales– por las mismas etapas que han sido señaladas ya para la *performance* teatral por Richard Schechner en su trabajo *Between Theatre and Anthropology* (1985), coincidencia que detallaremos más adelante (Cfr. IV.4)

El carácter del duelo está fuertemente marcado por los contextos de uso tradicionales en el que él se da y también por la tradición poética de esos pueblos. Así por ejemplo, hay culturas en las que estos duelos tienen lugar con poesía preexistente que se memoriza y se adapta a la ocasión, mientras que hay otras donde la poesía es producida en cada circunstancia con distintos grados de improvisación (Moreno Chá 2004).

Al hablar de grados de improvisación nos referimos a la posibilidad de que el duelo se concrete entre los contendores con una poesía repentina que brota al momento (con lo que la composición y la emisión de la poesía son prácticamente simultáneas), o bien que ella alterne con momentos en que el poeta acude a fórmulas (frases, versos, proverbios) ya existentes y almacenados en su memoria, a los que se recurre en determinado momento del evento. Como ya dijimos, entre ambos extremos de improvisación existen muy diversos grados y modalidades.

Circulan en tierras latinoamericanas los recuerdos de algunos duelos legendarios ya incorporados a una memoria tradicional colectiva que indica el alto valor significativo que tiene todo duelo poético. Algunos han pasado del plano de la memoria al de la literatura, otros al del registro sonoro. Siempre el duelo ha sido personalizado en el poeta-cantor por un lado, y la figura del diablo, el poderoso, o el progreso por otro. Así, el caso chileno de Javier de la Rosa y el Negro Taguada que tuvo lugar en Curicó en 1790 logró el registro sonoro de una reconstrucción; en Colombia, Francisco Moscote (c.1850) se enfrentó con su acordeón al Diablo en una **piquería** vallenata; en Venezuela se recuerda el duelo del jinete llanero Florentino con el Diablo, que fuera inmortalizado en la novela *Cantaclaro* de Rómulo Gallegos (1934); en la zona veracruzana de México se recuerda al duelo poético en décimas, ejercido entre un bandido social conocido como Santanón y su perseguidor, el poeta Sal-

vador Díaz Mirón a principios del siglo XX. Finalmente, en Argentina y Uruguay, la leyenda del payador bonaerense Santos Vega es registrada por vez primera en 1839 y encabeza una rica producción literaria que recuerda su duelo con el Diablo.

1.2 Las modalidades del canto improvisado

En Latinoamérica el canto improvisado se da tanto en el ámbito religioso y sagrado como en el de lo profano y recreativo, en canciones y danzas tradicionales o populares que muestran una gran diversidad musical y una poética cuyo sistema estrófico está mayoritariamente basado en diversos tipos de cuartetas, décimas, quintillas, y sextillas. La décima espinela generalmente elegida para las canciones, tiene una hegemonía sorprendente de la que sólo escapa el Brasil, ya que allí también son usados otros tipos de décima, además de estrofas de cuatro, seis y hasta siete líneas de verso.

Dentro de este panorama tan diverso, ocupa lugar destacado el canto solista improvisado, y el alterno o de contrapunto que se efectúa generalmente con carácter de porfía poética por motivos de goce estético, prestigio, identidad y otros aspectos que hablan de una sublimación del arte de improvisar cantando, que tiene en Latinoamérica tan antigua data y notable dispersión. A este particular fenómeno poético-musical se referirá nuestro trabajo.

Bajo la denominación de cantadera, contrapunto, contrapunteo, controversia, desafío, duelo, payada, paya, topada, trova, piquería y los vocablos portugueses **cantoría** y **porfia** aparecen en el panorama de la cultura popular latinoamericana numerosas manifestaciones del mismo fenómeno por el que dos o más poetas confrontan su arte de improvisar cantando. En realidad, se trata de una antigua forma —la lid poética— que bajo la característica de la alternancia de los contendores se va desarrollando con la esperanza de alcanzar una victoria que en algunos casos será juzgada por un jurado neutral formado *ex profeso*, o por una audiencia circunstancial.

Los protagonistas de este fenómeno son conocidos en sus respectivas regiones con los nombres de payadores, en Argentina y Uruguay,

palladores o payadores en Chile, *cantor* o *cantor ao desafio* en el nordeste de Brasil y *pajador* o *payador* en su Estado de Rio Grande do Sul, trovadores en Cuba, México, Panamá, Colombia y Puerto Rico, decimeros o galeronistas en Venezuela. A su vez, y en Europa, se los denomina troveros en Andalucía, en la zona de Murcia y La Alpujarra, versadores o verseadores en las Islas Canarias, *bertsolaris* en el País Vasco, *glosaores* en las Islas Baleares, *regueifeiros* en Galicia, *poetas estemporáneos* y *cantastori* en la región central y sur de Italia, *cantor* o *cantor ao desafio* en Portugal, etc.

En toda nuestra región, los protagonistas de este fenómeno aparecen con las características de ruralismo y trashumancia, pero pese a este último factor o tal vez por ello, establecen fuerte dominio en sus lugares de procedencia razón por la cual frecuentemente mencionan en su poesía el lugar de procedencia.

Yo vengo de Venezuela
cruzando el ancho mar
para exponer mi cantar
con muchísima cautela
ya que esta tierra es escuela
de toda la versación
que cumplió con su misión
en una histórica hazaña,
por eso le traje a España
la décima en galerón.

(Luis Marín, Las Palmas, 1996.
Trapero 1996: 225)

Te traigo de mi nación
un verso de Naborí
y una rosa que Martí
mandó para esta ocasión.
Traigo la interpretación
de un sueño en Santa Clara,
te traigo mi tierra para
que tú te llenes de miel,
un abrazo de Fidel
y un beso del “Che” Guevara.

(Tomasita Quiala, Tandil, 2000.
Arch. EMC)

Este tipo de canto se expresa mayoritariamente con el acompañamiento de cordófonos, algunas veces ejecutados por el mismo poeta improvisador como en el caso de Argentina, Brasil y Uruguay, que lo hacen con guitarra, o Chile, donde también se han usado el rabel y el guitarrón. Otras, con el acompañamiento de un grupo instrumental del que el poeta puede participar como se hace en la zona central de México,

con violines, vihuela, guitarra huapanguera y guitarrón. Y finalmente, también se da el caso en que el poeta no participa ejecutando instrumento alguno, como en Cuba donde es generalmente acompañado por laúd, tres, guitarra y percusión o Puerto Rico, donde el más común es el acompañamiento de cuatro, guitarra, güiro y percusión.

Los géneros típicos de cada región aparecen en este canto, siempre ajustado a la prosodia del texto, en recitativos de ritmo bastante libre. Algunos de ellos dan tanta prominencia al texto, que el discurso musical es interrumpido cuando hace su aparición la voz cantada, como en la valona mejicana o la cifra rioplatense, por ejemplo.

La temática sobre la que se improvisa es muy amplia y pasa por temas filosóficos, religiosos, políticos, históricos, de actualidad, entre tantos otros. Puede ser de carácter universal o local, y en este último caso rara vez pierde la oportunidad de expresar su crítica social. Existen algunos recursos que se reiteran, como por ejemplo el de los comienzos con estrofas de jactancia y presentación de la historia personal plagada de éxitos profesionales, a fin de amedrentar al compañero ya desde el comienzo de la actuación. O el de la aparición de algunos tramos desarrollados mediante preguntas y respuestas, para tratar de confundir al adversario o dejarlo descolocado, recurso éste, que nos remonta a los cancioneros españoles del medioevo.

Así por ejemplo aparece en el valioso trabajo *Vaqueiros e cantadores* del brasileño Luis da Cámara Cascudo, el siguiente diálogo entre dos sujetos llamados Carneiro y Romano, que traducimos (1984:204):

Romano, num pingo d' agua
Eu quero ver se te afundo:
Diga lá em quatro pés
As coisas leves do mundo.

(Romano, en una mancha de agua
Yo quiero ver si te hundo:
Diga ya en cuatro piés
Las cosas leves del mundo).

Sendo coisa aqui na terra,
Pena, papel, algodão.
Sendo coisa do outro mundo,
Alma, fantasma e visão...

(Siendo cosas aquí en la tierra,
Pena, papel, algodón...
Siendo cosas de otro mundo,
Alma, fantasma y visión...).

A su vez, y en la actualidad, hay ciertos núcleos temáticos de aparición constante y ellos son partícipes de una ideología que se extendiera por Latinoamérica en los '60, sosteniendo las ideas de libertad, panamericanismo y xenofobia anglófona. Los conceptos de justicia y equidad económica son también de frecuente aparición.

Por los desaparecidos
a quienes lamenté tanto
no quiero mojar con llanto
las huellas del que se ha ido.
Los hogares doloridos
esperarán esta albricia
el regreso es la caricia
el retorno es la esperanza:
no pide el pueblo venganza,
en cambio clama justicia.

(Carlos Molina,
Buenos Aires, 1987)

Ni la globalización
nos va a poder fragmentar
nadie puede hipotecar
el pulso del corazón.
Por el seis, la plena y el son,
por la milonga oportuna
por la valona que acuna
nuestro ser al fin y al cabo
desde el Plata hasta el Río Bravo:
¡Latinoamérica es una!

(Guillermo Velázquez,
Las Palmas, 1998)

(Arch. EMC)

Esta temática común, la cualidad de improvisar que los distingue, el ejercicio de esa capacidad con los mismos sistemas estróficos y recursos poéticos, la sintaxis muy semejante, la normativa ética que subyace en toda actuación, la similaridad de modos de vida que aparecen en todo el continente entre este tipo de poetas y la fuerte solidaridad que existe entre ellos, los coloca en una situación de *communitas* normativa (Turner 1992). Trátase de comunidades que comparten una actividad especializada y cuyos miembros están también unidos entre sí por un sentimiento de lealtad, solidaridad y camaradería que permea hasta sus vidas privadas e individuales.

1.3 Los primeros estudios de la poesía tradicional

El estudio de este fenómeno de improvisación poética a que nos estamos refiriendo, empalma con los realizados sobre la poesía tradicional que se fueron dando en nuestro continente americano desde el siglo XIX.

Diferentes abordajes se van dando en paralelo. Por un lado la recolección de estas especies en su más amplia tipología, por otro las preocupaciones teóricas que trataban de desentrañar los recursos de la oralidad, y finalmente la observación y el estudio de la práctica de la poesía oral improvisada en la actualidad.

La poesía popular y tradicional latinoamericana se transformó tempranamente en motivo de interés y se cuentan entre las primeras contribuciones los artículos denominados *Poesía Popular Brasileira* que Celso de Magalhães publica en Recife ya en 1873; *Cantos populares de Puerto Rico* debida a Ulises Olivieri publicada en 1882 en San Juan; *Cantos populares do Brazil*, del brasileño Silvio Romero publicado en Lisboa (Portugal) en 1888, y la *Antología Ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano* compilada por Juan León Mera y publicada en Quito (Ecuador) en 1892.

A comienzos del siglo XX, en 1905, ve la luz en Buenos Aires el *Cancionero popular* debido a Estanislao Zeballos y comienzan a surgir evidencias del interés por el tema en otros países latinoamericanos, de entre los cuales destacan por su gran valor los de Chile. El trabajo de Desiderio Lizana *Cómo se canta la poesía popular en Chile* (1912) cuenta sus memorias sobre los poetas populares de la segunda mitad del siglo XIX haciendo descripciones de las características del canto improvisado de contrapunto de entonces. También en el mismo país aparece traducido del alemán, el estudio de Rodolfo Lenz *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile* (1919). En esta obra se brindan no sólo poesías recogidas en las dos últimas décadas del siglo XIX, sino también, noticias de formas y temática, contextos de uso y otros aspectos correlativos.

Como una consecuencia inmediata de la postura de valoración de lo popular que impulsan el Romanticismo y el Nacionalismo venidos de Europa, surge la curiosidad por la literatura popular. El reconocimiento de

su fugacidad despierta expectativa por lograr su rescate y todos nuestros países son invadidos por este sentimiento. Surgen así los cancioneros, muchos de ellos con estudios introductorios que lamentablemente no permiten entrever siempre cuáles son los casos en que dicha poesía era improvisada. Sirven igualmente como marco referencial para conocer géneros, formas, temas, recursos y contextos por los que la poesía popular de los diferentes países transitaba. Tenemos este tipo de trabajos recién a partir del siglo XX, y es destacable el efectuado por el Dr. J. Alden Mason que contiene 1005 estrofas en décimas: *Porto-Rican Folklore: Décimas, Christmas Carols, Nursery Rhymes, and Other Songs* (1918).

Entre los trabajos sistemáticos y continuados que se realizan con criterio de cancionero se destacan –entre otros– los realizados en Argentina por el Dr. Estanislao S. Zeballos (1905), Ciro Bayo (1913), Jorge Furt (1923 y 1925), Juan Alfonso Carrizo (1926, 1933, 1935, 1937, 1942), y Horacio J. Becco (1960), en Brasil por Silvio Romero (1888), en Santo Domingo por Flérida Lamarche de Nolasco (1946), en Chile por Juan Uribe Echevarría (1958, 1962), en Cuba por Samuel Feijóo (1961), en México por Vicente T. Mendoza (1947, 1957) y Margit Frenk (1975-1985), en Puerto Rico por Ivette Jiménez de Báez (1964), en Venezuela por José Machado (1919, 1920) y Efraín Subero (1977).

Específicamente dedicado a la región que nos ocupa, tenemos el *Cancionero del Río de la Plata (Argentina y Uruguay)* de Clara Rey de Guido y Walter Guido (1989).

Las colecciones de poesía popular impresa en hojas sueltas o en folleto se constituyen hoy en fuente inevitable de estudio nuevamente con el inconveniente de ignorar el origen improvisado o escrito de esos materiales, aunque recordando que este tipo de poesía conoció tanto la transmisión por vía oral como escrita. Nos detendremos sólo en algunas de las más destacadas.

Argentina posee una colección efectuada por el profesor alemán Roberto Lehmann-Nistche entre 1897 y 1930, conformada por libros, folletos, cancioneros, pliegos, recortes de periódicos, tarjetas, cilindros, discos, etc. muchos de los cuales pertenecieron a la vertiente literaria del populismo criollista. Sólo de libros y folletos se estiman unas 26.000 páginas que fueron depositados en el Instituto Iberoamericano de Berlín

por el mismo científico. De esta colección se encuentran en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” en Buenos Aires, copia de sus grabaciones musicales documentales cuyos cilindros originales fueron depositados en el Archivo de Fonogramas del Museo de Etnología de Berlín.

Brasil dispone de algunas colecciones verdaderamente únicas para el estudio de su poesía popular, dado el auge que aún mantiene la literatura de cordel en ciertas zonas¹. Una de ellas la *Fundação Casa de Rui Barbosa* contiene más de 8.000 folletos, y la Biblioteca Amadeu Amaral una colección de aproximadamente 6.000. La primera de estas instituciones se halla en Rio de Janeiro y la segunda en San Pablo.

Reiteremos nuestra incertidumbre sobre la presencia de la improvisación en estos materiales impresos, pero lo que sí es dato cierto, es que desafíos memorables como algunos sostenidos en diversos países de nuestra región, han encontrado numerosas impresiones en folletos de edición rústica y letra en 8va. y han emprendido una difusión notable.

Chile, posee tres colecciones importantes que constituyen el mejor repositorio de la poesía popular impresa del siglo XIX de ese país, conocida con el nombre genérico de Lira, Lira popular, o Lira chilena. Ellas se deben a la tarea del ya mencionado Dr. Lenz, y al amor despertado por esta poética que narraba la historia social, política y cultural del país. La suya y la que perteneciera a Alamiro de Ávila se encuentran en la Biblioteca Nacional y la formada por Raúl Amunátegui, en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

Estas tres colecciones suman unos 1800 pliegos que contienen entre 6 y 8 composiciones en décimas cada uno. Un ejemplo representativo de este material lo constituyen los diez y siete facsimilares de estas Liras –extraídas de la colección Alamiro de Ávila–, publicadas por el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional con selección y prólogo de Micaela Navarrete (1999).

¹ Denominación que se otorga a la literatura de impresión rústica dirigida a los sectores populares, que sobre temática del romancero o sobre hechos reales, tuvo amplia difusión entre el siglo XVI y el XIX tanto en Europa como en América. Recibe esa denominación porque su modo de exposición consistía en colgarlo de un cordel junto al puesto de venta, que generalmente era callejero o al aire libre.

Méjico posee importantes colecciones en instituciones como El Colegio de México, producto –entre otros– del enorme trabajo realizado por el equipo que dirige Ivette Jiménez de Báez. Además, existen repositorios importantes en la Biblioteca Nacional, el Archivo de Estudios Históricos de Condumex y la Biblioteca del Instituto de Antropología e Historia.

El estudio del repertorio musical tradicional de los diversos países latinoamericanos brinda una referencia más concreta de la presencia de la poesía cantada improvisada, ya como fenómeno que se da dentro de la danza, ya como fenómeno puntual de canto que puede adquirir tanto una función recreativa como ceremonial.

También dentro de este campo debemos recordar la presencia de estudios específicamente dedicados al instrumento acompañante del canto improvisado. Es el caso por ejemplo, del trabajo realizado sobre el guitarrón chileno (Barros-Dannemann 1960).

Asimismo, cuentan los aportes realizados desde la musicología sobre los géneros específicos con los que este canto improvisado se expresa. Es el caso de los trabajos en Brasil de Dulce Martín Lamas (1986) sobre el canto de los poetas nordestinos, de María Ester Grebe sobre el verso chileno realizado como tesis doctoral en la UCLA en los EE.UU. (1967), del trabajo realizado por Luis Felipe Ramón y Rivera estudiando la música con la que se canta la décima en Venezuela (1992), o el doctorado en Francia, realizado sobre el canto improvisado de Rio Grande do Sur por Rose Marie Reis García (1993). A ellos se suman los trabajos continuados sobre el tema que vienen realizando musicólogos como Fernando Nava en Méjico, Rafael Salazar, Alberto Valderrama, José Salazar y José Peñín en Venezuela, María Teresa Linares en Cuba y quien escribe, en Argentina y Uruguay.

Disciplinas como la Antropología y el Folklore, instaladas en el mundo académico de nuestros países desde mediados del siglo XX, generan numerosos estudios etnográficos sobre festividades y celebraciones populares de todo tipo, que incluyen los textos poéticos improvisados en ese marco. Así, se tienen noticias de eventos como la topada mejicana, los velorios de Chile, Panamá y Venezuela o la actividad de algunas cofradías danzantes de Chile, estudiadas a través de sus ma-

nifestaciones poéticas tan profundamente por Juan Uribe Echevarría (1958, 1962).

Estudios sobre el protagonista de este fenómeno, el poeta-músico, tienen su mayor representación en la bibliografía brasileña. Existe una vastísima producción de diccionarios biográficos dedicados especialmente a los poetas nordestinos que practican la famosa *cantoría* de dicha región.

En Argentina se han producido trabajos específicos sobre el personaje del payador en la pluma de Marcelino M. Román (1957), Ismael Moya (1959) y Víctor Di Santo (1987, 2005). Existen también algunos trabajos nuestros sobre el payador rioplatense que detallan su adecuación a diversos contextos, sus códigos, su formación y el modo de producción de su poesía, que han sido publicados en los últimos años (Moreno Chá: 1997, 2005a, 2005b, 2005c).

También el proceso de la improvisación fue tratado por el puertorriqueño Félix Córdoba Iturregui (1994), el español Maximiano Trapero (1996), por Alexis Díaz Pimenta (1998, 2000 y 2014), por esta autora (2005c) y por Matías N. Isolabella (2012).

Un acercamiento mayor a este fenómeno que el que brinda la palabra escrita lo tenemos en las reconstrucciones, que posibilitan recrear el fenómeno poético musical en otro contexto y con intérpretes que no están improvisando sino cantando lo memorizado, para lograr una difusión masiva con la mediación de la tecnología.

La Universidad de Chile hizo una reconstrucción de la célebre paya sostenida entre Javier de la Rosa y el mulato Taguada en el año 1790, en la ciudad de Curicó. Se grabó para ello en 1969 un disco de larga duración de 33 rpm en un fondo de la localidad de Pirque, muy cerca de Santiago, con el investigador Manuel Dannemann representando a Javier de La Rosa y el cantor (*pueta*) Santos Rubio al mulato. Los guitarroneros fueron Isaías Angulo y Manuel Ulloa. Sólo presenciamos el hecho los miembros del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile involucrados en la tarea. El citado documento constituye el disco V de la *Antología del Folklore Musical Chileno* y fue denominado *Contra-Punto de Tahuada con don Javier de la Rosa*.

Pero suponemos que más fielmente logró recrear el clímax que rodea a un desafío, la reconstrucción que se realizara en Cuba de una controversia celebrada en San Antonio de los Baños en 1955, entre los dos trovadores más famosos del siglo pasado en dicho país: el “Indio” Naborí y Angel Valiente.

El hecho se concretó en 1998 en La Habana en un estadio de fútbol colmado de un público deseoso de acompañar lo que se llamó *Décimas para la historia. La controversia del siglo en verso improvisado*. Se grabó entonces un disco compacto que contó con las voces de Jesús Rodríguez y Omar Mirabal. La edición del trabajo y el prólogo del folleto con la poesía estuvieron a cargo de Maximiano Trapero.

Esta gran complementariedad que se nos aparece entre campos tan diversos tiene su correlato en la multiplicidad de disciplinas que con sus propios marcos teóricos y su metodología específica, fueron ensayando distintas miradas del fenómeno de la improvisación poética cantada. Por de pronto, para permitir este tipo de estudio era imprescindible que se abriese el camino para la jerarquización y valoración de las manifestaciones de la cultura popular, y ese sendero lo abrió fundamentalmente el Romanticismo. El estudio en Europa de la literatura popular en sus más diversas formas incide en el nacimiento del Folklore durante el siglo XIX, que se estructura como disciplina durante el XX sobre un campo de trabajo conformado tanto por bienes inmateriales como materiales.

Un marco teórico que retrasó fuertemente el tipo de estudio que la poesía oral aguardaba se debió a la llamada escuela histórico cultural, que si bien se dedicó básicamente a la prosa –y particularmente al género del cuento–, influyó notablemente en los estudios sobre la literatura tradicional en general. Su accionar en torno a la búsqueda de formas arquetípicas a las que se les estudiaba su devenir témporo-espacial y sus variantes, impulsó la idea de trabajar con versiones correctas, puras, estables. Es obvio que éste era un concepto claramente opuesto al de una poesía improvisada como la que hoy nos ocupa, pues en esta postura, la memoria y la repetición eran los dos mecanismos fundamentales que aseguraban el traslado del legado tradicional a las futuras generaciones.

Son los estudios realizados en la Universidad de Harvard (EE.UU.) sobre la poesía homérica, y las investigaciones de la poesía épica de los

bardos serbios, bosnios y croatas entre las décadas del '30 y el '80 los que abren un nuevo camino, al descubrir la construcción formularia de esa poesía popular, y otorgarle al mecanismo de la improvisación un rol mucho más decisivo que el de la memorización. Se trata sin duda, del marco teórico de mayor impacto en los estudios de oralidad que se haya producido en Occidente, y fue concebido por los profesores norteamericanos Millman Parry y Albert Bates Lord. Esta teoría que lleva sus nombres, ha influenciado enormemente todos los estudios de poesía oral realizados posteriormente, no sólo en América sino también en Europa, Asia y África. Es conocida en inglés como “Parry-Lord Theory” y en castellano como “Teoría de la Oralidad”.

Es a partir de ella que se hace posible esta nueva concepción, desplazando la idea del texto o la poesía “correcta” e incitando a valorar el rol creativo del poeta, entendiendo que cada actuación se constituye en un acto creativo único e irrepetible.

En nuestra lengua, harían su primer aporte dos trabajos de Ramón Menéndez Pidal sobre el tema: “Sobre las variantes del códice V 4 de Venecia” (1961), y “Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales: El Mio Cid y dos refundidores primitivos” (1965-66). La primera de ellas ya marca la diferencia a que nos estamos refiriendo: mientras que la poesía balcánica “vive en la improvisación” y es considerada un producto poético individual, la canción tradicional por él conocida “vive en variantes” y es concebida como un producto colectivo.

Lo conocido entonces por este gran filólogo español que fuera la máxima autoridad en este campo de su tiempo, eran los cantares de gesta, los romances y las baladas. Llama poderosamente la atención –que sin duda refleja la postura académica de entonces– el desconocimiento que él poseía de otras manifestaciones de poesía oral como las que circulaban en otras regiones con la misma lengua. Así también como su ignorancia sobre los estudios de oralidad que se venían realizando en Francia y Estados Unidos de Norteamérica por los pioneros Murko y Parry, respectivamente en las décadas del '20 y el '30. A su vez, en su artículo de 1965-66 casi contemporáneo de la obra capital de Albert B. Lord –*The Singer of Tales*– que sí conoce, reafirma su valoración hacia la herramienta de la memoria, en contra del recurso de la improvisa-

ción. Su pensamiento sobre el particular se resume en su frase “los dos términos *tradición oral e improvisación* se repelen” (Menéndez Pidal 1915-16, en Trapero 2006).

Y es importante para nosotros esa valoración porque en el quehacer de nuestros payadores, esa dicotomía no es tal, ya que ambos recursos coexisten. Y al respecto de ellos, un párrafo muy significativo los incluye de este modo: “Vemos aquí la improvisación brotar por todas partes en Yugoslavia, como una facilidad connatural, allí muy al uso; la vemos bajo su complejo de admirable frivolidad. Desde este punto de vista, la improvisación toma como base del poetizar un jugueteo que sólo prospera en medios de escaso desarrollo intelectual en la técnica artística, sea en grado eminente entre yugoslavos, sea en tono menor entre payadores argentinos o versadores o *versolaris* (sic) vascos, capaces de estar horas y horas repentizando sobre cualquier tema”. (Menéndez Pidal 1915-16, en Trapero 2006).

Marca otro hito importante en esta trayectoria que esbozamos brevemente, el surgimiento del campo de estudios de la *performance*, que comienza en la década de los ‘70, gracias a los trabajos de los folklorólogos norteamericanos como Richard Bauman, Roger Abrahams, Alan Dundes y Ben-Amos, entre otros. Este vocablo de lengua inglesa se ha incorporado al estudio de numerosas disciplinas en el ámbito académico latinoamericano, en el que produjo un giro teórico y metodológico de gran impacto. Su traducción no es fácil porque en castellano la palabra actuación/ejecución, posee un sentido menos abarcativo que en el original inglés.

Esta corriente –que abarca en estudios de folklore, sociolingüística, etnografía del habla, y estilística literaria– desarrolla el concepto del arte verbal como actuación, como un hecho comunicacional que contempla no sólo el texto, sino también el evento que genera y el entramado social en el que se produce. Ello implica que no sólo hay una poesía, sino también alguien que la produce, alguien que la escucha de determinada manera, un contexto que enmarca el hecho, una normativa que lo rige, un determinado comportamiento estético-expresivo y otra enorme cantidad de aspectos que hacen al fenómeno.

Nosotros hemos adscripto totalmente a esta postura para nuestros estudios sobre los payadores de Argentina y Uruguay.

Y ya hacia fines del siglo XX, surge un trabajo que se enfoca directamente en el proceso de improvisación poética cantada y que tiene honda repercusión en el ámbito de los estudios de toda Iberoamérica. Se trata de una nueva mirada del tema, debida a un estudioso y repentista cubano –Alexis Díaz Pimienta– en el cual se habla por vez primera de lo que él llama su “gramática generativa”.

Es un trabajo fundacional en esta temática, que es tratada no sólo desde un punto de vista teórico y preceptivo, sino también enmarcándolo con consideraciones de tipo histórico, sociológico y psicológico que abrieron un verdadero camino. Desde luego que al estudio fundamentado y esclarecedor, suma el atractivo de poder tratar el tema con un enfoque absolutamente émico y con la mirada que de este fenómeno sólo puede tener alguien que lo practica. La obra de Alexis Díaz Pimienta –que ya ha logrado diversas ediciones– es de 1998: *Teoría de la Improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Una tercera edición ampliada y corregida, salió en el año 2014.

I.4 Los Encuentros celebrados entre poetas y estudiosos

Hay un hecho concreto sumamente representativo de que un cambio de paradigmas se viene operando en los ambientes universitarios americanos respecto de la poesía tradicional. Hacia mediados de la década del ‘50, y demostrando una temprana apertura que pareciera ser pionera, se concreta un hecho de enorme importancia que revela la valoración académica que iba conquistando el fenómeno de la poesía oral en nuestra región. Efectivamente, el 15 de abril de 1954 en el salón de Honor de la Universidad de Chile se celebra el Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Nacionales de Chile, con asistencia de autoridades universitarias, artistas y numerosos poetas integrantes de la Sociedad de Poetas Populares que había sido creada un año antes. Se da a conocer allí el nombre de 97 poetas activos en todo el país para entonces, y se mantienen durante este congreso los debates planteados en torno a tres temas que bien podríamos sentir como actuales: I) La tradición de la poesía recitada y cantada y su desarrollo, II) Papel Social de los Poetas y Cantores Populares, y III) Relaciones nacionales e internacionales del

Poeta Popular (*Anales de la Universidad de Chile*, N° 93, 1954). [Disponible en www.anales.uchile.cl].

Gradualmente comienzan a surgir en diversos países, las convocatorias para este nuevo tipo de evento que propugnaba la valoración y difusión del repentismo poético como fenómeno popular presente pero desconocido más allá de ciertas fronteras muy estrechas, a veces locales, a veces regionales. Datan por ejemplo de mediados de la década del '60, las denominadas Jornadas Cucalambeanas en la provincia cubana de Las Tunas, evento que se ha mantenido hasta la actualidad con frecuencia anual y creciente convocatoria internacional.

Pero es a instancias de la Casa de las Américas, en La Habana (Cuba) que se reúnen por vez primera poetas de diferentes países latinoamericanos en 1975. A un encuentro denominado “Cantar del Pueblo Latinoamericano”, acudieron de diversos países, habiendo estado Argentina representada por Roberto Ayrala y Víctor Di Santo. De algún modo, este evento brinda mayor visibilidad de conjunto a un fenómeno que ya se venía dando en diversos países de habla castellana con una fuerte presencia, dentro de los territorios argentino, chileno, colombiano, cubano, mejicano, puertorriqueño, uruguayo y venezolano.

El intercambio comienza a intensificarse pero el año 1990 marca un verdadero hito, pues la Asociación de Escritores de Cuba y la Junta de Andalucía (España), convocan a poetas y especialistas de la décima a reunirse en La Habana para preparar una celebración internacional que se haría al año siguiente. Para entonces se cumpliría el cuarto centenario de la aparición del libro *Diversas rimas* de Vicente Espinel, donde su autor presenta numerosos ejemplos del tipo de décima que luego llevaría su nombre –espinela– cuya modalidad para rimar sería la más difundida por toda Hispanoamérica hasta el día de hoy.

Este mismo año se da también otro hecho promisorio, y es el primer encuentro entre poetas repentistas de España y Cuba. Se concreta en España, en el pueblo de Valor durante el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra. Troveros andaluces y repentistas cubanos se descubrieron unos a otros con asombro, y sellaron un encuentro que se ha venido multiplicando en festivales desde entonces, tanto en España como en la región del Caribe.

La reunión que tuvo lugar en 1991 en La Habana marca un punto de inflexión también porque de ella surge, con presencia de poetas y estudiosos provenientes de Argentina, Chile, Cuba, España, México y Venezuela, un Comité Internacional de la Décima que posteriormente sería denominado Asociación Iberoamericana de la Décima y el Verso Improvisado (AIDVI). Y es esta institución con sede en La Habana la que a través de una Comisión Directiva asume el compromiso de organizar diversos tipos de encuentros internacionales anuales. Su objetivo era crear un espacio de encuentro para promover tanto el estudio como la práctica, de ahí que siempre se tratara de que confluyeran en ellos tanto los poetas como los estudiosos del canto poético improvisado. Se propone la celebración bianual en Cuba y la alternancia de ella con diferentes países de la geografía iberoamericana. Atendiendo a esta propuesta se suman Argentina, Chile, España, México y Venezuela en diversas ocasiones.

Desde el año 2006 en adelante, sus actividades comenzaron a publicarse en un boletín que llevaba por nombre “Diversarima”, que en la actualidad se encuentra transformado en un portal de Internet (<http://www.diversarima.cult.cu>). Aparecen allí artículos, reportajes, novedades de publicaciones, ediciones de discos y toda actividad que interese a la difusión de este fenómeno en Iberoamérica.

El resultado de estos movimientos fue insospechado, pues esa interconexión buscada permitió conocer la extensión de este fenómeno, que por entonces llegaba a todos los países latinoamericanos y a los europeos del Mediterráneo habiéndose constatado que en muchos de ellos, lejos de ser un fenómeno en extinción, se encuentra en pleno crecimiento. Así entonces, los encuentros que otrora eran de participantes connacionales comenzaron a recibir la visita de poetas de otros países, algunos de ellos también con presencia de estudiosos del fenómeno. Así sucede hasta hoy, y entre otros, en los festivales de Las Tunas en Cuba comenzado en 1967, en el de Casablanca en Chile iniciado en 1994, en el de San Luis Potosí en México desde 1999, o el de El Prado de Montevideo, en Uruguay, cuyo primer concurso de payadores se celebró en 1925. Del mismo modo sucede en Puerto Rico, donde desde hace décadas se celebra al trovador de dicha isla en diversas localidades. En octubre de 2015 tuvo lugar la séptima “Semana del Trovador”.

En Europa son remarcables el Festival que se celebra en el País Vasco desde 1935 cada cuatro años, desde 1999 se desarrolla en Manacor, en la isla de Mallorca en dialecto mallorquín, el de Évora en Portugal que comienza en el 2001 en portugués; a su vez debemos señalar el crecimiento de Festival del Cante de Poetas que se realiza desde el año 2001 en Villanueva de Tapia, Málaga, con creciente presencia de payadores de nuestra región del Río de la Plata.

A su vez los Simposios Internacionales se iban sucediendo, iniciándose en Las Palmas de Gran Canaria (1992), siguiendo en la chilena ciudad de Los Ángeles, (1993 y 1994), en Veracruz (1994), en Almería (1995). Todos ellos han ido dando visibilidad a numerosos trabajos de investigación hasta entonces desconocidos, algunos de los cuales han cristalizado en Actas que van demostrando el estado de los estudios en los distintos países.

Es evidente que durante la década del '90 se produce un punto de inflexión en materia de difusión y conocimiento de la poesía improvisada cantada en castellano, al que paulatinamente se van agregando poetas que lo hacen en vasco, en italiano, en portugués. Se efectúa así el salto que posibilita ver la magnitud del fenómeno, hasta entonces desconocido por el gran público y el mundo académico.

En paralelo con uno de estos festivales o encuentros de poetas se realizó en 1992 en Las Palmas de Gran Canaria (España) el primer Simposio Internacional sobre la Décima, que fuera inaugurado con una conferencia de Samuel Armistead, profesor de la Universidad de California y destacado estudioso del romancero español. Su título es "La poesía oral improvisada en la Tradición Hispánica", y está basado en lo que para entonces era una excelente bibliografía sobre el tema: curiosamente este trabajo presenta notables omisiones respecto de la obra del chileno Juan Uribe Echavarría y el argentino Juan Alfonso Carrizo. Dice como introducción a dicha conferencia lo siguiente: "La poesía oral improvisada ha sido como la cenicienta de la literatura tradicional" (En Trapero (ed.) 1994:41-69). Y el tiempo le ha dado la razón...

Paralelamente al surgimiento de los estudios que comenzaban a circular entre los especialistas, también iban cobrando mayor visibilidad los mismos protagonistas de este fenómeno. Y se llega gradualmente

a la circulación e intercambio de poetas que se vive en la actualidad, en que durante todo el año –siguiendo preferentemente las respectivas temporadas estivales– se suceden los festivales y encuentros en ambos hemisferios, norte y sur. Debemos señalar que a ellos acceden sólo los que están ya familiarizados con este fenómeno como espectáculo público de grandes dimensiones y rara vez lo hacen aquellos que no han trascendido el nivel local o regional. En todos los casos se trata de artistas que tienen actuación pública continuada en sus respectivos países y son remunerados por ello. Son remarcables por ejemplo, los casos de los payadores rioplatenses Marta Suint y José Curbelo, quienes llevan realizados unos 30 viajes sólo a la isla de Puerto Rico, y son allí reconocidos como artistas propios o el de la creciente presencia que los trovadores cubanos van teniendo en Encuentros como el de Casablanca (Chile) o el del Prado, en Montevideo (Uruguay).

Un paso decisivo en el estudio del canto improvisado de nuestra región, lo ha producido el hecho de que en forma periódica se vengán efectuando reuniones a modo de encuentros, jornadas o festivales tanto en España y Portugal como en América. Esto brinda al público y a los estudiosos asistentes la oportunidad de acceder a las actuaciones de diversos países que comparten esta tradición y constatar cuánta variedad y riqueza se manifiesta en la ocasión tanto en el discurso poético como en el musical.

Por su parte y con el consiguiente enriquecimiento, brinda al artista la posibilidad de improvisar con colegas a veces desconocidos, que –además de usar géneros musicales e instrumentos de su propia región– disponen también de recursos poéticos, temáticas y modalidades de expresión diferentes.

La publicación de las ponencias presentadas se ha venido instalando como una fuerte necesidad que las instituciones organizadoras de estos eventos están teniendo en cuenta con fuerza creciente.

Es de destacar en este sentido, la importante labor que se desarrolla desde instituciones como la Asociación Iberoamericana de la Décima y el Verso Improvisado ya mencionada, y algunas entidades gubernamentales o académicas que hacen su aporte para posibilitar estos emprendimientos que se van multiplicando, muchos de los cuales han tenido un

sólido apoyo en las personas de Maximiano Trapero, Waldo Leyva y Alexis Díaz Pimienta, entre otros.

Hasta aquí, hemos hecho un relato más o menos cronológico de los hechos que nos han parecido que señalan diferentes aproximaciones al fenómeno del canto improvisado. Habiendo comenzado por la bibliografía que denota los primeros escauceos de interés por parte de algunos intelectuales latinoamericanos, hemos señalado las obras que surgen luego como consecuencia de una mirada distinta producto del Romanticismo: las colecciones, los cancioneros, las reconstrucciones. Hemos mencionado los aportes de algunas ciencias sociales (Folklore, Antropología, Musicología, etc.), que se instalan fuertemente en la escena académica durante el siglo XX y hemos señalado finalmente la producción bibliográfica que se enfoca en el poeta, el protagonista, su vida, su formación, su preceptiva, su conducta, su emocionalidad, su simbolismo, el significado de su mensaje y los secretos de su arte. Nos hemos detenido en señalar algunos marcos teóricos que pueden ocuparse de este fenómeno y –finalmente– nos hemos referido a los encuentros internacionales organizados en diversos países iberoamericanos. Queremos señalar que alguno de los aspectos contemplados no han sido tratados en forma exhaustiva, sino a modo de ejemplificación.

Parte II: El canto improvisado en el Río de La Plata

II.1 Panorama de la poesía improvisada en los países del Río de La Plata

La improvisación poética se nos presenta en Argentina y Uruguay en muy variadas formas y expresiones que van desde el mero recitado a la improvisación cantada, y desde el juego de naipes a las danzas tradicionales. Ellas dan muestra de una vieja tradición que se extiende a todos los continentes, con caracterizaciones y razones diversas que conducen a la demostración de una idoneidad que deberá ajustarse a la estética y la tradición de cada contexto sociocultural, así también como a la normativa de cada evento particular.

Entre algunas de estas manifestaciones que son cantadas y otras que aparecen asociadas a eventos musicales, se presentan diferentes grados de improvisación.

• Relaciones

Nos referiremos primeramente a la antigua costumbre de decirse “relaciones” entre los bailarines, cuando interrumpían danzas como el pericón o el gato, para establecer una situación dialógica entre las parejas que creaba generalmente un momento de jocosidad que muchas veces rayaba en lo sarcástico.

En Argentina y Uruguay ha perdido su vigencia hace pocos años, y se ha retenido más fuertemente en la danza de pareja denominada chamamé que, tiene su foco en el noreste argentino, sobre el límite con Brasil, pero ha extendido su vigencia actual hasta la Patagonia chilena.

Las siguientes relaciones fueron recogidas en la provincia de Buenos Aires:

El:
 –Mocita de ojos negros
 y de labios colorados
 tus padres serán mis suegros
 tu hermanos mis cuñados.

El:
 –La sortija que me diste
 se me quebró en tres pedazos
 el consuelo que me queda
 es de morir en tus brazos.

Ella:
 –Mocito de ojos negros
 todavía en nada he pensado
 ni mis padres quieren yerno
 ni mis hermanos cuñado.

Ella:
 –En mis brazos morirá
 el que **disgracias** no tenga
 que para vivir penando
 me sobro con mi osamenta.

(López Osornio 1945: 64 y 69)

Era costumbre que los bailarines supieran algunas estrofas de memoria para el momento en que la danza se interrumpía para dar lugar a este diálogo. En ocasiones –y dependiendo de la capacidad de los bailarines– estas estrofas podían ser improvisadas al momento, o bien adaptadas a esa circunstancia especial mediante el cambio de alguno o varios de sus vocablos.

Esta modalidad poética se presenta además en otros países de Centroamérica como México, por ejemplo, donde en Yucatán se conoce con la expresión de “echar bombas”, y también en España, donde se practica en Extremadura, durante el desarrollo de una danza denominada la jeringonza.

• Floreo

Es la acción que se produce con la aparición del “floreador”, miembro del público que se pone de pie para decir su propia estrofa, generalmente una décima, creada o recreada al momento para exaltar la temática que se venía cantando. Esto era muy frecuente en bares y boliches rurales o semirurales uruguayos y de la provincia de Buenos Aires donde se cantaban largas milongas de corte dramático. Actualmente la costumbre se ha mantenido en los círculos tradicionalistas, donde pudimos documentar la siguiente décima en “El lazo”, San Isidro (Buenos Aires).

Soy gaucho de nacimiento
 lo digo con **claridá**
 y esa es toda mi **verdá**
 que grito a los cuatro vientos.
 Gaucho orgulloso me siento
 donde voy y adonde quiero
 y por ser gaucho sincero
 un pensamiento les dejo:
 prefiero ser gaucho viejo
 y no aprendiz de **estranjero**.

(Arch. EMC)

El “floreador” hace también su aparición en ocasión de las jineteadas, también llamadas domas o criollas en el Uruguay. Se trata de fiestas camperas de gran concentración de público que asiste a lo largo de uno o varios días, a demostraciones de destreza ecuestre de todo tipo. Su aparición en tierra uruguaya fue posterior a la de Argentina y se cree que se adoptó por influencia de un ámbito sobre otro.

Un personaje infaltable en estas fiestas es el animador, quien ocupa un estrado con micrófono, que le permite narrar a todo el público asistente –generalmente numeroso y disperso– lo que va sucediendo en la pista en la que tiene lugar el evento ecuestre central. Se trata de hombres muy conocedores de las faenas y destrezas camperas, del atuendo del jinete y su caballo, de las diversas condiciones de evaluación de los animales intervinientes, etc. Este oficio de animador de jineteadas generalmente está en manos de gente con ciertas posibilidades de improvisación poética, y en ocasiones es practicada por payadores. Algunos adaptan para la ocasión una poesía ya concebida y otros –los menos–, improvisan al momento.

No han de dudar ni un minuto
 al mirar a ese **tobiano**
 que parará de **corcoviar**
 en manos de ese entrerriano.

(Arch. EMC)

• Coplas

El canto de coplas a solo, en dúo o en rueda de cantores es una fuerte tradición andina y aparece en numerosas celebraciones de las provincias del noroeste argentino, preferentemente entre poblaciones de fuerte ascendencia indígena. Este tipo de canto se escucha en reuniones familiares, y también en festejos como los del carnaval, la marcación de ganado y las fiestas patronales, entre otros.

Cuando es cantado a solo aparece la modalidad del contrapunto –frecuentemente escuchado entre personas de diferente sexo– y adquiriendo variadas características, cuidadosamente estudiadas por Marcelo Zapana (2011). Extraemos de su trabajo el siguiente ejemplo (p. 48), que inicia una mujer y responde el hombre.

–Si querés cantar conmigo
vas a cantar coplas nuevas;
no vengas a cantar coplas
herencia de tus abuelas.

–La copla que estás cantando
parece conversación.
Si me querés conversar
conversá con atención.

Es entonado por hombres y mujeres, juntos o separados, generalmente acompañados con un pequeño tambor denominado caja con el que se cantan las bagualas. Estando en rueda, esta forma de canto se puede dar de modo sucesivo –cada participante una copla– o de modo simultáneo, caso en el que se cantan coplas que son por todos conocidas y ya están memorizadas. Además de las coplas tradicionales y memorizadas, pueden aparecer otras nuevas, preparadas para el evento o bien improvisadas al momento.

• Cogollo

La tonada, canción lírica por excelencia del área cuyana argentina, que se encuentra en la zona centro oeste de este país, lleva acompaña-

miento de guitarra y también posee una forma de improvisación que se presenta en numerosas ocasiones. Cuando ella quiere ser dedicada a alguno de los presentes, el cantor improvisa total o parcialmente una cuarteta o una décima en honor de la persona elegida que mantiene un lenguaje lírico y delicado, en analogía con el texto poético que caracteriza a esta especie. Es norma que esta estrofa –denominada “cogollo” o despedida– sea agregada al final de la tonada, y mencione el nombre de la persona en cuestión. Como ejemplo, dos de las que nosotros recogimos en Albardón, provincia de San Juan, en el año 1970.

A usted Guillermo le digo
no se fie en las mujeres
mire que lo han de dejar
arando sin tener bueyes.

Señora Ercilia que viva
del cielo caiga una nuez
con letras de oro que digan:
“rendido estoy a sus piés”.

(Arch. EMC)

• Payada

Tanto en Argentina como en Uruguay el fenómeno poético improvisado por excelencia es el que se produce durante el encuentro de dos o más payadores, siendo este artista popular su máximo exponente. Existen diferentes modalidades y grados de improvisación y una larga tradición que encuadra su quehacer, lo que será detenidamente tratado a lo largo de este trabajo.

La improvisación poética en nuestro medio rural es un valor y quien lo posee es distinguido de algún modo, sobre todo en los casos del “floreador” y el payador, a quienes se considera dotados de una capacidad específica que los califica de modo especial para dicha actividad. A diferencia de lo que se cree en algunas poblaciones indígenas americanas o culturas de otros continentes, dicha idoneidad no se considera recibida de una entidad superior.

La valoración que de ella se hace tiene muy diferentes manifestaciones y repasando los cinco casos en que nos hemos detenido, veremos sus diversas modalidades y funciones.

En el caso de las “relaciones” que se decían entre los bailarines la valoración estaba dada por la creación de un clima de jocosidad, que se creaba al final de la primera parte de las danzas de carácter picaresco y servía de descanso. De algún modo, las relaciones cortaban la situación de conquista amorosa que perseguían estas danzas. Luego de las “relaciones” la danza continuaba y la conquista se consumaba, lo que estaba representado por el acercamiento final de las parejas.

En el caso de la animación de jineteadas, la improvisación se efectúa a veces recitada y otras cantada, siempre con el protagonista vestido con traje gaucho. Su mensaje a viva voz transmite una exaltación permanente de la vida campera y las bondades de su gente, a la vez que ilustra sobre las tareas o faenas que se están realizando en la pista, sobre la condición de los animales involucrados y el jinete que los está montando, etc.

El “floreo” que aparecía circunstancialmente era valorado por su fuerte connotación emocional y la pertinencia de su mensaje con la poesía cantada por quien era interrumpido Cfr. III.3.2.

En el caso del canto de coplas, tan característico de los pueblos andinos, se dan dos tipos de situaciones, pues aparece el canto individual y el colectivo, y es el único fenómeno de improvisación en Argentina con fuerte presencia femenina, ya que hay celebraciones como el “topamiento de comadres” que se produce en época de Carnaval, que las tiene como únicas protagonistas Cfr. III.3.2.

Es ésta una práctica de hondo contenido social que crea un clima particular de gran intensidad y un fuerte sentido de pertenencia y que –cuando se canta en coro– va incorporando gradualmente y de modo espontáneo, a una mayor cantidad de cantores que compiten por lo inagotable de su repertorio y su resistencia física para el canto. Las largas sesiones de canto son finalizadas por las coplas denominadas “remates” o “despedidas”, en las que se pone especial énfasis para lograrla totalmente improvisada y asegurarse así, su desconocimiento por parte de otros cantores. Los mismos cantores –localmente denominados copleros– diferencian entre las coplas sabidas y las nuevas. Se da en estas ocasiones el canto colectivo y también el de contrapunto entre cantores del mismo o diferente sexo, cada una de esas modalidades adaptada a su propia tradición o normativa.

Pasando al área de las tres provincias cuyanas argentinas –Mendoza, San Juan y San Luis– diremos que la estrofa que se aplica al final de la tonada denominada despedida o **cogollo**, cumple una función de cortesía y completa la ofrenda de la canción que termina, hacia una persona de distinción social, un invitado de honor, la mujer amada, un homenajead, etc. que siempre deberá estar presente, y el que la tradición indica que deberá agradecer la deferencia ofreciendo un trago de bebida al cantor. La aparición de esta especie es muy espontánea en reuniones de tipo familiar o entre amigos que se reúnen para guitarrear o dar serenatas y está presente tanto en las áreas rurales como urbanas de esta región.

El caso del payador reviste un carácter particular pues la valoración de su actividad por parte del público que lo acompaña pasa por la evaluación de su propio arte: su formación, su talento, su perspicacia, su velocidad, su prosodia, su retórica y el respeto por la preceptiva poética, entre otros factores que han sido desarrollados por nosotros en trabajos anteriores (Moreno Chá 1997b). No debemos dejar de recordar aquí, el fuerte carácter simbólico que reviste la figura del payador, que fuera instalado fundamentalmente desde la literatura, como ícono del gaucho.

Estas situaciones diferentes de improvisación poética que hemos planteado para los países del Plata, mencionando su grado de vigencia, la ocasión, su contexto y la región en que se dan, muestran diversos grados de compromiso y preparación por parte de quien improvisa y de valoración frente al fenómeno por parte de su público o audiencia.

Debemos destacar la diferencia existente entre el que improvisa solo y el que lo hace en contrapunto, con un par o con varios. De esta última modalidad tenemos tres casos que se presentan bien diferenciados: el del contrapunto de las relaciones en la danza que es sumamente breve (una copla por bailarín) y de temática muy acotada, el del contrapunto de coplas que se da en el noroeste argentino en el que se cantan coplas que pueden o no tener hilación temática y adecuación a la ocasión, y el de los payadores en el que se dan las modalidades de pagar por un tema determinado o por tema libre.

Veremos a continuación cómo se nos muestra la disposición personal de cada protagonista en las diversas situaciones de improvisación poética.

En el caso de las “relaciones” en ciertas danzas, lo más frecuente era que los músicos interrumpieran sus instrumentos para que cada uno de los bailarines dijera su copla. Se creaba allí una situación forzosa en la que había que recitar.

En el caso de quien “florear” una milonga, se trata de una situación provocada por una fuerte emoción y la necesidad de reafirmar algunos de los sentimientos planteados durante el canto o el relato. Es un hecho impulsivo el que lo lleva a intervenir y a hacer gala de su propia capacidad.

Los animadores de jineteadas hacen de su decir poético su medio de vida, una habilidad por la que son rentados. Tienen una gran memoria ejercitada para adaptar versos ya existentes a nuevas situaciones, y algunas veces también la habilidad para improvisar al momento. Actualmente, el ejercicio de la improvisación se ejerce en fechas fijadas de antemano, sobre temática ya conocida y acotada a los sucesos de destreza ecuestre que acontecen durante la jineteada.

En el caso del payador, que también es rentado, sucede estrictamente lo contrario. Él se enfrenta en su contrapunto al tratamiento de cualquier temática, surja ésta a pedido de un jurado si se trata de un certamen, o bien del público si la payada se da dentro de un espectáculo, o bien que surjan los temas del mismo desarrollo del enfrentamiento, a medida que ellos los van eligiendo, lo que –justamente– se denomina pagar por tema libre.

• Improvisación

Hemos usado hasta este momento la palabra improvisar sin disquisición de ningún tipo sobre su sentido semántico y sus diversas posibilidades por cuanto ello será desarrollado a lo largo de este trabajo, pero siempre considerando que la ubicamos dentro del campo general de la oralidad y el campo específico de la poesía oral, que es el que aquí nos interesa.

Efectivamente, el concepto de improvisación poética está indisolublemente unido al de oralidad, y ha sido un tema tratado por numerosos teóricos europeos y norteamericanos desde principios del siglo XX, con y sin coincidencia de criterios. Los casos que hemos analizado –que en

mucho coinciden con los de otros países latinoamericanos— manifiestan diferentes modalidades de improvisación poética.

El menor grado de improvisación se da cuando la poesía ha sido memorizada previamente pero durante su expresión quien la dice se permite la modificación de algunos vocablos, estamos en presencia del recurso de la variación, el que a su vez presenta numerosas posibilidades. Esta situación es muy común en el canto de coplas, en la animación de jineteadas o en el empleo de las “relaciones” en las danzas y también en las estrofas de comienzo de las payadas. Se trata de un grado de improvisación que —a comienzos del siglo XX, como se pensaba que la transmisión oral estaba básicamente apoyada en la memoria— no era reconocido como tal, hasta que fue gradualmente más aceptado por los estudiosos de la oralidad: el emisor de la poesía era influenciado por el contexto y su público, lo que lo llevaba a la adaptación de su poema en cada ocasión.

Presentamos un ejemplo de estrofa de comienzo de payada, que el cantor podría repetir en otra ocasión, con sólo variar el nombre del lugar en el que se halla y el de su contrincante. Así cantó el payador argentino Jorge Alberto Soccodato, al iniciar una payada con el uruguayo Carlos Molina:

—Hoy a mi patria argentina
se le ensancha la conciencia
contenta por la presencia
del bardo Carlos Molina;
hombre que no se **arrocina**
y esto sí que hay que admitirlo
a mí que me gusta oirlo
como nos visita hoy,
aquí tiene a Chivilcoy
pa' escucharlo y aplaudirlo.

(Chivilcoy, 1987. Arch. AZ)

A su vez, la improvisación pura es aquella por la que la poesía se concibe muy velozmente, en los segundos previos a su expresión verbal. Este es el caso que se da mayoritariamente entre los payadores, durante el desarrollo del tramo intermedio de la payada de contrapunto, en la que va estableciendo un diálogo en consonancia o en diasonancia con su colega, compartiendo o discutiendo distintas posiciones o puntos de vista.

También se presenta la improvisación pura en los casos en que el payador improvisa solo, como demostración de su arte. En este tipo de situaciones, suele hacer referencia a los hechos que acontecen en el momento justamente para exponer su habilidad y talento.

Entre la improvisación pura y la impura, infinidad de variantes y posibilidades que han sido categorizadas con sutil rigurosidad por Alexis Díaz Pimienta, trovador cubano a quien ya nos referimos que ha dejado sus últimas conclusiones en la reciente edición corregida y ampliada, de su *Teoría de la Improvisación Poética* (2014).

Existe una relación directa entre la apreciación o valoración del fenómeno poético improvisado cuando éste se debe a un emisor altamente calificado como es el payador, y un emisor circunstancial, como puede ser el de un "floreador" de una milonga. Así por ejemplo, el público específico del payador, normalmente es conocedor no sólo de los recursos poéticos por él empleados sino también de lo estricto que en su caso es la sujeción al metro y a la rima en la construcción de la poesía. Esto es a tal punto así, que sus aciertos y desaciertos son premiados o castigados con aplausos, silencios, exclamaciones, gritos, silbidos, etc.

Resumiendo diremos, que en este breve panorama hemos mostrado el repentismo poético en diferentes circunstancias, con diversos grados de improvisación, con diferente nivel de preparación en quienes lo ejercen y un público que va desde la participación como escucha en forma pasiva, hasta la de aquel que —como en el canto de coplas— se va involucrando gradualmente hasta transformar el canto de coplas en un fenómeno de práctica y creación colectivas.

Según hemos visto, en algunos fenómenos la improvisación poética se nos presenta como elemento secundario y hasta prescindible, mientras que en otros ella aparece como imprescindible y central.

Las variadas funciones de divertir o recrear, la de criticar, la de opinar, la de enseñar, la de difundir ideas, la de expresar jactancia, la de provocar la reflexión o la hilaridad, la de exaltar o expresar los sentimientos o la de aglutinar en torno a un fenómeno convocante que adquiere la improvisación poética, encuentran así en diversas áreas rurales de estos dos países –Argentina y Uruguay– un sentido particular y una valoración específica, que le son conferidos por cada fenómeno y su propia tradición.

II. 2 Estudios precedentes

Se tienen noticias de una temprana investigación realizada por Fred M. Page, un norteamericano de la Universidad de Pensylvania, que en 1895 presenta su tesis de doctorado en la Universidad de Heidelberg (Alemania) denominada *Los payadores gauchos...* Fue publicada en 1897 pero hasta la fecha no hemos podido consultarla (Moya 1959:295).

Los estudios dedicados al tema que nos precedieron han venido apareciendo regularmente a partir de mediados del siglo XX.

Mencionaremos por orden cronológico los autores con sus correspondientes trabajos, quedando excluidos algunos de carácter periodístico o de divulgación, aquellos que no se dedicaron específicamente al tema y sólo lo mencionaron de modo tangencial –como es el caso de los folklorólogos argentinos Juan A. Carrizo, Bruno Jacovella y Augusto R. Cortazar, o la musicóloga Isabel Aretz– o el de aquellos que difundieron sus trabajos en Actas de Congresos o en publicaciones periódicas como el sociólogo Daniel Vidart o el investigador Pablo Rocca, de Uruguay, y el semiólogo Raúl Dorra, el antropólogo Pablo Cirio y los musicólogos Matías Isolabella y Ercilia Moreno Chá, de Argentina.

Leopoldo Lugones. Una serie de conferencias dadas en 1913 en el Teatro Odeón de Buenos Aires por este autor sobre *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, termina siendo editada bajo el título de *El payador* (1916). En este libro Lugones efectúa un rescate de la figura del gaucho Fierro, quitándole la calidad de héroe negativo en que se lo había tenido durante tres décadas por influencia de la literatura folletinesca de la época.

Daniel López Osornio. Su obra *Oro Nativo. Tradiciones bonaerenses, poesía popular y antología del Payador en La Pampa* (1945) posee un listado de 16 payadores con algunas de sus poesías y datos biográficos extraídos de su trato personal con muchos de ellos, y la colaboración que le prestaran para esta breve antología los payadores Francisco Bianco y Antonio Caggiano.

Marcelino M. Román. Ensayista y periodista entrerriano cuya obra *Itinerario del Payador* (1957) es de incuestionable valor. Ella consta de cinco partes que recorren el fenómeno de la poesía y los instrumentos musicales con que se acompaña en Latinoamérica, la tradición amerindia, el arte payadoresco con un enfoque histórico-cultural, la poesía improvisada con un enfoque geográfico y finalmente examina algunos aspectos del canto popular y los nuevos caminos que éste puede emprender.

Lauro Ayestarán. Este distinguido musicólogo uruguayo emitió opinión sobre el tema en un artículo aparecido en Montevideo en la revista *Marcha* (15-3-57), bajo el título "Primera meditación sobre la payada y los payadores". Años después se incluiría este artículo y otro denominado "Segunda meditación sobre la payada y los payadores" en su *Teoría y práctica del folklore* (1968).

Ismael Moya. Folklorólogo argentino que produce una obra de obligada lectura, *El arte de los payadores* (1959), que consta de dos partes. La primera tiene un enfoque cronológico que comienza en la improvisación poética de la antigüedad y recorre el camino del payador en Argentina hasta fines de los '50. Posee la descripción más acabada de la modalidad del contrapunto que se conoce hasta hoy. La segunda parte presenta una breve referencia biográfica de 85 payadores rioplatenses, y menciona una lista de 188 payadores de Argentina y 33 de Uruguay.

Eneida Sansone de Martínez. Esta estudiosa uruguaya realizó su tesis con un magnífico trabajo titulado *La imagen en la poesía gauchesca*, publicado en 1962. El tema del payador sobrevuela la obra, hay 17 páginas dedicadas específicamente a la payada de contrapunto. Asimismo, un apéndice de la obra presenta un listado de pseudónimos usados por payadores.

Cédar Viglietti. En su obra *Folklore Musical del Uruguay* (1968), este músico y compositor uruguayo incluye un capítulo titulado "Los

payadores” en el que recuerda a los grandes payadores exhumando algunas crónicas periodísticas y otras de su propia pluma.

Carlos Vega. Dos acápites había dedicado al payador, este eminente musicólogo y folclorólogo argentino durante los años ‘60. Se incluyen en la obra *Apuntes para la Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino* (1981), efectuando una breve descripción de sus características principales y una cronología histórica.

Beatriz Seibel. Historiadora del teatro argentino, directora y autora teatral. Interesada en el tema desde mediados de los ‘70, produjo exposiciones, realizó encuentros y conferencias, además de publicar numerosos artículos. Su obra *El cantar del payador* (1991) es la primera de carácter antológico: a ello suma la incorporación de valiosas nóminas de payadores, audiciones radiales y folletos hoy inhallables. Su prólogo es una acertada síntesis del movimiento payadoril desde su comienzo hasta fines de los ‘80. Numerosos artículos sobre el tema, precedieron a esta obra ineludible.

Amalia Sánchez Sívori. Novelista argentina que interesada en el tema, produce el primer *Diccionario de Payadores* (1979). Aparecen con reseña biográfica unos 109 payadores de Argentina y 15 de Uruguay. También se presentan algunos fragmentos de payadas, y versos de payadores conocidos.

Víctor Di Santo. Investigador y payador argentino que publicó varios artículos y folletos. Tuvo dos grandes focos de estudio: la actividad del payador en el circo criollo y la figura de Gabino Ezeiza. Su trabajo se caracterizó por la minuciosa búsqueda de fuentes primarias para darle a sus investigaciones la solvencia intelectual que ellas requerían. Los dos libros producidos sobre estos temas constituyen un material de consulta insoslayable, que va más allá del tema específico del payador y poseen una mirada interior del tema. Ellas son: *El canto del payador en el circo criollo* (1987) y *Gabino Ezeiza. Precursor del arte payadoril rioplatense* (2005).

Rubén Pérez Bugallo. Antropólogo que además de 8 artículos sobre el payador en la Revista “Caldenia”, es autor de un diccionario denominado *Diccionario actualizado de Payadores Argentinos* (1996) que lista 262 de ellos con algunos datos biográficos.

Abel Aníbal Zabala. Investigador, coleccionista y difusor del arte payadoril. Su obra *Al son de rústica cuerda* (2007) analiza el concepto de payador, su historia y sus arquetipos más reconocidos, presenta los distintos tipos de estrofas poéticas y géneros musicales empleados y se detiene en los distintas funciones asumidas por el canto payadoril.

Coriún Aharonián. Compositor y musicólogo uruguayo que dentro de su libro *Músicas Populares del Uruguay* dedica una sección denominada “El arte del payador” (2007) en la que hace referencia a la forma estrófica y la musical usada por el payador, así también como a su forma de emisión vocal.

Numerosos son los investigadores provenientes del campo de la historia, de la literatura, del folklore y otras disciplinas que han dejado artículos referentes al payador, sin haberse dedicado profundamente a su estudio. Debemos rescatar de entre todos ellos el nombre de María Teresa Melfi primera musicóloga argentina en abordar el tema de modo específico, efectuando grabaciones a payadores para el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” del cual era investigadora. Su trabajo fructificó en algunas notas periodísticas y conferencias dictadas en la década del ‘70 en las provincias de Salta y La Pampa. En el mismo año de su fallecimiento el mencionado Instituto publicó su artículo “La práctica de la décima como forma poético-musical en el Río de la Plata” (2002).

Durante el 2016, y estando ya finalizado el presente trabajo que cubre hasta el año anterior, hacen su aparición tres interesantes aportes. Uno es el libro *Caminé con ellos* de Abel Zabala, otro es la reedición del libro de Víctor di Santo denominado *Gabino Ezeiza. Precursor del arte payadoril rioplatense* que cuenta con una contribución de Pablo Cirio y el tercer trabajo se debe justamente a este último, y está titulado *Gabino Ezeiza, Payador Nacional (1858-1916). Obras musicales (in) completas*.

II. 3 El payador. Término y significado

Varios son los intentos de abordaje etimológico que se han desarrollado en torno de los vocablos *payador* y *payada*, pero lo cierto es que no se trata aún de una cuestión cerrada y la mayoría de los estudios realizados orientan su búsqueda hacia la raíz greco-latina (Lugones

1916, Lehmann-Nistche 1917, Tiscornia 1925, Monlau 1946 y Rojas 1917). Minoría son las teorías que se basan en la procedencia de lenguas autóctonas del término *paya*, presente tanto en el aymara como en el quechua (Lenz 1904, Bayo 1913, Malaret 1946 y Corominas-Pascual (1970-1991). Este es el resultado que arrojan la compulsa de crónicas de viaje, y de diversas piezas literarias que ha sido realizada por quienes nos precedieron.

Ambos términos –y con igual significado– son sólo usados en Argentina y Uruguay. Se diferencian del uso chileno en que la “y” es reemplazada por una “ll”, quedando entonces transformados en *pallador* y *palla*, respectivamente. Autores como Zorobabel Rodríguez (1875) y Rodolfo Lenz (1904) muestran un uso indistinto de ambas posibilidades, lo que se ha mantenido hasta la actualidad (Micaela Navarrete: comunicación personal 2012).

En Brasil el uso del término *pajador* es muy reciente y sólo se da en el estado de Rio Grande do Sul, aparentemente por influencia del fenómeno rioplatense (Paulo de Freitas Mendoza: comunicación personal 2014).

Los rastreos etimológicos efectuados en Argentina se remontan a conceptos abarcativos y disímiles, pero queda claro que con el término *payador* se designa al poeta popular que improvisa sus textos poéticos acompañándose de su guitarra, agregándose también el guitarrón en el caso chileno. La actividad de *payar* se expresa cantando y se inserta en una gran corriente iberoamericana de cantar *juglaresco* que tiene honda raigambre europea y que –aparentemente– podría también tener antecedentes americanos. De estos antecedentes están dando cuenta trabajos de investigación recientes en el campo de la literatura, el folklore y la musicología.

Dos antiguos diccionarios de valía, confluyen en definiciones semejantes: el *Vocabulario Rioplatense Razonado* (1889) de Daniel Granada, destacado filólogo español radicado en Uruguay, lo describe como “Trovador popular y errante, que canta, echando versos improvisados, por lo regular, a competencia con otro que le sigue o a quien busca el intento, y acompañándose con la guitarra [...]” y el de la Real Academia Española

—que en su edición de 1914 menciona este vocablo por vez primera—definiéndolo como “Gaucho que canta acompañándose de la guitarra”.

El fenómeno de la poesía improvisada cantada presenta variadas características regionales, que muestran una gran flexibilidad en el terreno musical, una poética de estricta adhesión a un sistema estrófico hegemónico y una serie de núcleos temáticos que se reiteran a lo ancho y lo largo de Iberoamérica.

El destino de este canto en Argentina y Uruguay, se muestra unido por numerosas coincidencias. Su primera mención escrita se debe al mismo cronista español, Concolorcorvo, que recorriendo los actuales territorios de dichos países en 1773, ya lo menciona.

Años más tarde, otras referencias escritas mencionan nombres de payadores que aparecen en ocasión de las invasiones inglesas sobre los puertos de Montevideo y Buenos Aires (1806-1807).

La figura paradigmática de Bartolomé Hidalgo (1788-1822) —iniciador de un género que gira en torno a la figura del gaucho tomando su voz— también marca esta confluencia, pues siendo montevideano y habiendo ocupado diversos cargos en su país, desarrolla a partir de 1818 el tramo más fructífero de su vida como poeta en Buenos Aires, donde muere.

Otro hito importante en este recorrido paralelo lo constituye la prensa política denominada “de estilo payadoresco”, que surge con gran vigor entre Montevideo y Buenos Aires en momentos en que las luchas políticas internas conducen al exilio a numerosos argentinos durante la década del 1830.

La payada sostenida en 1884 por dos payadores de distinta procedencia —el argentino Gabino Ezeiza y el uruguayo Juan Nava— se recuerda en la historia de los payadores del Río de la Plata como un imborrable momento de encuentro entre dos grandes, señalando una hermandad más que una contienda.

El surgimiento de la arena circense, que hizo las veces de verdadera escuela de payadores y también de actores teatrales, se instala como el entretenimiento más popular a ambas orillas del Río de la Plata durante las últimas dos décadas del siglo XIX. Los circos más exitosos visita-

ban tanto grandes ciudades como pequeños pueblos a ambas márgenes, nutriéndose de artistas de ambos países.

La figura del uruguayo José “Pepe” Podestá (1858-1937), que transcurre su vida como actor circense entre ambos países y crea dos personajes emblemáticos del circo criollo rioplatense: el payaso Pepino el 88 (1886) y el gaucho Juan Moreira (1887), con el que se daría nacimiento al drama gauchesco.

La aparición de “El Fogón”, periódico semanal criollo de Montevideo que ve la luz en 1893, afirma tempranamente esta integración teniendo representación en Buenos Aires y dando cabida a poesía y trabajos de autores argentinos (Risso 2011).

Paralelamente, el surgimiento y el tremendo éxito de la denominada literatura gauchesca que surge en ambos países, con las figuras descolantes del uruguayo Antonio Lussich y el argentino José Hernández, que tienen como protagonista al gaucho rioplatense, y que —a juicio de Angel Rama (1967:64)— favorecen el nacimiento de la imagen primera del hombre “rioplatense”, del “argentino” y del “uruguayo”.

El surgimiento del tradicionalismo que se expande rápidamente a partir de la publicación durante el mismo año de 1872, de *Los tres gauchos orientales* y *El gaucho Martín Fierro*, sigue idénticos pasos en ambos países, influenciando por igual los mismos campos culturales: literatura, teatro, arquitectura, música y artes plásticas. Es sabido que cantores y payadores de ambos países se apropiaron de nombres y trozos de ambos poemas sintiendo una gran identificación (Sansone de Martínez 1962).

La primera edición del *Martín Fierro*, como generalmente se denomina a la obra de Hernández, fue realizada en Buenos Aires y es precedida por un poema denominado “El Payador”, perteneciente al más celebrado poeta uruguayo de entonces, don Alejandro Magariños Cervantes.

El nacionalismo musical expresado en el género operístico posee en la ópera “El matrero” un ejemplo más de esta confluencia binacional. Estrenada en Buenos Aires en 1929 está considerada la ópera paradigmática de la escena nacional argentina, y es obra del dramaturgo uruguayo Yamandú Rodríguez y el músico argentino Felipe Boero.

Finalmente, la propia historia contemporánea de los payadores que desarrollan su actividad a ambos lados del Río de la Plata que es frontera binacional, continúa tejiendo este entramado común tanto en las actuaciones en vivo como en las que son transmitidas por los medios masivos de comunicación.

Todos estos puntos de coincidencias entre payadores argentinos y uruguayos se irán desplegando a lo largo de este trabajo.

II.4 Historial del payador rioplatense. Diversos criterios de periodización

Algunos autores argentinos que nos antecedieron en este tema, se ocuparon de efectuar una periodización que permitiera una mejor comprensión del fenómeno. Una mirada retrospectiva nos da el siguiente esquema:

Marcelino Román (1957) establece nueve épocas y ellas son las siguientes. Primera: la aparición del payador en las zonas rurales en la segunda mitad del S. XVII; Segunda: S. XVIII hasta el período de Concolorcorvo (1773); Tercera: Último tercio del S. XVIII hasta la Revolución de 1810; Cuarta: Desde la Revolución Americana hasta los días rivadavianos [1826-1827]; Quinta: Período rosista [1835-1852]; Sexta: Desde la caída de la tiranía rosista hasta antes de finalizar el S XIX; Séptima: Aproximadamente entre 1890 y 1915; Octava: Alrededor de 1915 hasta 1935; Novena: 1935-1957. [Se refiere a "los últimos tiempos" del autor, señalando la reducida actividad de los payadores en Argentina y una mayor presencia en el Uruguay] ².

Beatriz Seibel (1991) establece cinco períodos, bajo los siguientes rótulos: Los orígenes; La "Época de Oro": 1890-1915; Entre 1916 y 1930; Entre 1930 y 1960; Desde 1960 hasta la actualidad.

² Aclaremos la terminología usada por Marcelino Román: por "días rivadavianos" debe entenderse el período en que Bernardino Rivadavia ocupó la Presidencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata: 1826-1827; y por período "rosista", aquel durante el cual Juan Manuel de Rosas ocupó la primera magistratura.

Raúl Dorra (2007b) determina tres épocas con la siguiente denominación: a) la del cantor rural, b) la del payador urbano y c) la del acceso a la tecnología de la grabación sonora.

Abel Zabala (2007) distingue los payadores legendarios, los históricos, una época de oro que va de 1880 a 1915, 20 años de ocaso y una resurrección debida a la Gran Cruzada Gaucha en 1955.

A su vez, nosotros distinguimos para este trabajo, siete períodos del siguiente modo:

Desde los primeros registros escritos hasta 1890.

Desde 1890 a 1915: “Época de oro” y consolidación del género.

Desde 1915 a 1930: Conquista de nuevos públicos. Las industrias culturales.

Desde 1930 a 1955: El fenómeno en receso.

Desde 1955 a 1974: El resurgimiento.

Desde 1974 a 1992: Movimiento organizado y apertura al exterior.

Desde 1992 a 2015: La proyección internacional. Nuevas audiencias y posicionamientos.

II.4.A Desde los primeros registros escritos hasta 1890

Datan del mismo año 1821, las menciones de la voz “payador” más antiguas que se han recogido en documentos escritos en Argentina, hasta el presente.

En enero de dicho año, en un periódico que se publicaba en Buenos Aires bajo el título de “Cuatro Cosas” o “Las cuatro Cosas”, aparece un párrafo del editor, Pedro Feliciano Sáenz Cavia, diciendo “[...] que se han contado por aquellas cañadas y laderas, entre el humo de los *chicharrones* de las cocinas, y entre el aguardiente y coplas a lo divino de los *payadores*, tales cosas [...]” (Férrandez Latour 2014:19).

Otros dos casos se deben a la producción de Bartolomé Hidalgo. En el denominado “Diálogo Patriótico Interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas de Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte” se narran las injusticias que viven los paisanos comprometi-

dos en las luchas de la Independencia. Durante su desarrollo el gaucho se autodenomina payador (Ayestarán 1950:33):

¿Y no sabe en qué **diasques**
 Este enriedo consistió?
 ¡La pujanza en los paisanos
 Que son de mala intención!
Usté que es hombre **escrebido**
 Por su madre **digaló**,
 Que aunque yo compongo *Cielos*
 Y soy medio *payador*
 A **usté** le rindo las armas
 Porque sabe más que yo³.

También en uno de sus cielitos –denominado “Al triunfo de Lima y El Callao. Cielito patriótico que compuso el gaucho Ramón Contreras”–, hace referencia a la entrada triunfal del General San Martín en la capital del Alto Perú, y dice en una de sus cuartetas (Ayestarán 1950:50):

Estaba medio cobarde
 Porque ya otros *payadores*
 Y versistas muy sabidos
 Escribieron puras flores.

Pero es en la obra *Lazarillo de Ciegos Caminantes* del cronista Concolorcorvo⁴, donde queda registrada con la fecha más temprana hasta ahora conocida, la actividad del poeta improvisador de su canto: “. Estos son unos mozos nacidos en Montevideo y en los vecinos pagos. [...] Se hacen de una guitarrita, que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchas que sacan

³ Ortografía, signos de puntuación y uso de mayúsculas normalizado por la autora, tratando de mantener fidelidad al texto y su expresión. Tipografía en negrita para el habla gauchesca, el popular urbano y el lunfardo: remite al Glosario.

⁴ Su verdadero nombre fue Alonso Carrió de Lavandera (1715-1783), escritor y cronista español que narró las vicisitudes de su viaje en carreta realizado desde Montevideo a Lima (Perú), pasando por todo el territorio argentino.

de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su albedrío por toda la campaña y con notable complacencia de aquellos semibárbaros colonos, comen a su costa y pasan las semanas enteras tendidos en un cuero, cantando y tocando [...]” (1773:29).

Esta descripción data de 1771, cuando andaba este cronista español por la región oriental del Río de la Plata, en el actual Uruguay. Pero anteriormente, y recorriendo las tierras del Tucumán —que por entonces comprendía las actuales provincias argentinas de Catamarca, La Rioja, Tucumán, Córdoba y Santiago del Estero—, habría hecho mención a los contrapuntos que allí se realizaban entre la gente de campaña “para dar los premios de muchas y buenas poesías”. Dice al respecto de ellos: “Aquí tienen sus bacanales, dándose cuenta unos **gauderios** a otros, como a sus campestres cortejos, que al son de la mal encordada guitarrilla cantan y se echan unos a otros sus coplas, que más parecen pullas... todas de su propio númen” (134)⁵.

Los viajeros ingleses dejan también muestras de su admiración hacia la capacidad de improvisación poética que por estas tierras encontraban. Nos dice Alejandro Gillespie, que anduviera por la Argentina entre 1805 y 1806, en su *Buenos Ayres y el interior* (1921), que “la poesía parece el genio conductor de las clases inferiores de esta parte de la América del Sur, pues al pedírsele a cualquiera que toque la guitarra siempre la adaptará a estrofas improvisadas y convenientes, con gran facilidad” (En Vidart 1967:76).

A su vez han quedado registrados los nombres de dos payadores soldados, el de Simón Méndez, apodado “Guasquita”, quien está documentado por Juan Manuel Espora como “tocador de guitarra” y “cantor de contrapunto” durante las invasiones inglesas a Buenos Aires (1806-1807) y luego acompañante de las campañas militares de San Martín y Belgrano. Y al otro lado del Río de la Plata el nombre de Joaquín Lencina, apodado “Ansina” y “recordado como el payador de Artigas”,

⁵Dice el *Diccionario Rioplatense Razonado* de Daniel Granada: “La palabra gaucho es hoy en el día, ora expresión de alabanza, ora nota denigrativa, pues con ello significa al muy jinete, diestro y avisado, como también el vago pendenciero y ladino, capaz de una fechoría. [...] Llamaron antiguamente gauderios a los gauchos [...]” (1957:30).

que acompañara a su jefe hasta sus últimos días, vividos en el exilio de Paraguay (Seibel 1991:11-12).

Durante estos primeros años de lucha hace su aparición una mujer durante el sitio que las tropas uruguayas efectuaron sobre la ciudad de Montevideo aún en poder de los españoles en 1813 (Moya 1957:383). El tradicionalista uruguayo Isidoro de María, menciona la actuación de un joven muchacho y una mujer del pueblo destacándose por las noches en los desplazamientos que efectuaban hacia los muros de la ciudad para improvisar sus versos agresivos contra el invasor. La tradición la trajo hasta nuestros días, en que todavía se la recuerda como “Victoria la cantora”.

Pocos años después, los viajeros ingleses J.P. y Guillermo Robertson en sus *Cartas desde SudAmérica, 1815-1816*, escriben sobre la Banda Oriental diciendo: “[...] los guitarristas de este país, como los bufos italianos de las clases bajas, tienen, todos, en mayor o menor grado, el don de la improvisación. Tienen también mucho ingenio y una penetración agudísima que pareciera debiera contrastar con los elementos integrantes de su carácter” (En Vidart 1967:76).

El valioso *Vocabulario Rioplatense Razonado* de Daniel Granada, publicado en Montevideo en 1889, introduce en la entrada de la voz “Gaucha” un comentario extraído de una carta del viajero Pedro Estala que dice: “[...] Son estos *gauderios* naturales de Montevideo y los pagos comarcanos [...] Y procuran adquirir sus guitarrillas, y cantan varias coplas, ya estropeando las que oyen, ya componiendo otras con toscos y grosero numen, regularmente sobre amores”. (1957:225).

También se expresaba admirado de la capacidad de improvisación poética que se veía por estas tierras, el cronista inglés del “*British Packet and Argentine News*”, periódico semanal publicado en inglés en Buenos Aires. Registró notablemente la vida política y cultural durante el período 1826-1858. “[...] Hemos escuchado decir frecuentemente, que los gauchos de este país poseen considerable talento en la improvisación, y esta noche lo hemos comprobado. Dos gauchos, acompañándose con la guitarra, cantaban una suerte de diálogo o pregunta y respuesta [...]”. (En Veniard 2014:65).

El reconocido naturalista inglés Charles Darwin estando en la zona uruguaya de Maldonado en 1832, se refirió a una rueda de gauchos

diciendo que “[...] la noche se pasó en fumar y en cantar al son de la guitarra alguna canción improvisada” (En Viglietti 1968:91).

“El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media que se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades y el feudalismo de los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca: está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la edad media; y sus versos serán recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro...”. Así lo describía en su *Facundo*, escrito en 1845 durante su exilio en Chile, quien fuera historiador, periodista y Presidente de la Nación, don Domingo Faustino Sarmiento (1938:60).

Ventura Lynch, un verdadero precursor de los estudios folklóricos en Buenos Aires que publicó su obra en 1883, hace algunas menciones interesantes sobre el payador señalando que “[...] muchos de ellos llegaron a adquirir una fama tan sorprendente que hubo época de abandonar el gauchaje sus obligaciones para entregarse por completo al arte de pagar” (p. 18). Este autor –fino observador y gran conocedor de la vida del indio y el gaucho bonaerenses– deja sentada su admiración al mencionar que “[...] Cuando se encuentran dos payadores es digno de ver cómo tratan de enredarse y la facilidad con que encuentran argumentos para salir del paso” (p. 54) (Lynch 1953).

Lo que antecede no es sino una muestra de las numerosas menciones al payador y su actividad, que surgen de los escritos de cronistas, viajeros e historiadores. Ellas nos hacen saber que –a medida que la población criolla se va cohesionando– el payador se vuelve su vocero y es figura aglutinante. Algunas citas memorables permiten aquilatar el proceso que se va dando durante el siglo XIX, y avizorar los diferentes roles que el payador fue adquiriendo junto al gauchaje, junto a la tropa. Todas ellas no hacen más que confirmar que su canto familiar en boliches rurales y **pulperías** buscaba entretener con las noticias del momento, mientras que como soldado procuraba además, arengar a la tropa para la lucha.

Su canto de esparcimiento se volvió filosa arma política ya desde 1806, fecha en que Montevideo y Buenos Aires sufren las primeras invasiones inglesas. Más tarde, y como ya vimos, la gesta emancipadora

de ambos países rescata algunos de los muchos nombres de payadores que azuzaban el ideario de los pueblos del Plata.

Es éste el payador militante, cuyo canto resuena en vivacs, campamentos y boliches, dando cuentas de las actividades del día. Su canto continúa siendo descriptivo, pero ahora está imbuido de un carácter épico en el que se ensalzan los triunfos obtenidos y las figuras de quienes se destacan en el mando o las batallas por la Independencia.

Felizmente, buena parte de este repertorio patriótico fundacional, ha quedado plasmado en dos obras antológicas, de los respectivos países. *La Lira Argentina o Colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*, publicada en 1824 en París y compilada por Ramón Díaz que reúne 131 poemas, y *El Parnaso Oriental, guirnalda poética de la República Uruguaya*, con su primero y su segundo volúmenes publicados en 1835 y el tercero en 1837. Fue compilada por Luciano Lira, militar argentino exiliado en Montevideo que reunió dos centenares de textos líricos y cuatro piezas dramáticas versificadas.

Inmenso es el valor de estas dos obras, que muestran la producción que había ido surgiendo de modo disperso, en hojas sueltas y periódicos de la época. Se vislumbra ya un novedoso léxico y las nuevas formas como los cielitos, que preanuncian el surgimiento de la gauchesca.

Del mismo modo que el canto del payador anunciaba el nacimiento de la Patria, también acompañan todas las luchas internas que conducirían a la organización nacional, sellada en ambas naciones durante un largo período que se ubica a mediados del siglo XIX.

La prensa se hace eco de estos avatares y la modalidad del canto del payador alcanza su mayor visibilidad durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas (1829-1852) con sede en Buenos Aires. Surgen entonces una notable cantidad de periódicos, a veces tan sólo de una hoja impresa en ambas caras, que se conocen como "de estilo payadresco". Este tipo de prensa remite a dicha poesía no sólo por su léxico rural sino también en cuanto a que ella adquiere la forma de verdaderos contrapuntos en los que se confrontan ideas opuestas en un texto dispuesto por estrofas. Se trata de un periodismo satírico con fines de propaganda política que

es concebido por gente letrada, cuya producción es recordada por los payadores de hoy como “payadas literarias”. En ella queda constancia de dos ideologías opuestas, pero también una muestra de lo que es la poesía de ese momento en Buenos Aires y Montevideo, algunas veces en estrofas rudimentarias y otras –en la pluma de poetas con experiencia literaria como Hilario Ascasubi– de una mejor factura.

En Uruguay, los últimos nueve años del gobierno rosista coinciden con la denominada Guerra Grande, período de gran convulsión en que las fuerzas políticas de los Partidos Blanco y Colorado, pugnaban por el poder.

En Buenos Aires y defendiendo el gobierno de Rosas que encabeza al grupo llamado “Federal” aparecen desde el comienzo periódicos como “El lucero”, “El gaucho”, “La gaucha”, “La negrita”, “El Torito de los Muchachos”, “El Toro del Once”, “El Gaucho Restaurador”, entre otros que son prueba de esta actividad.

En Montevideo, y en oposición al gobierno instalado en Buenos Aires algunos del bando de los “Unitarios” como Ascasubi publican en 1830 el periódico “El arriero argentino” del que sólo se edita el primer número, y luego “El gaucho en campaña” en 1839 y “El gaucho Jacinto Cielo” en 1843 (Caillava 1945:20-22).

A su vez, el Dr. Lehmann Nitsche (1917) aporta los nombres de “La Aurora” en Buenos Aires, “El Cimarrón” y “La Estancia” en Montevideo, “El criollo” en Minas y “El palenque” en Rocha, ambas localidades uruguayas, “La Flor Pampeana” en La Plata, “El Fogón Argentino” en Lomas de Zamora, “Hormiga Negra” en Arrecifes y San Antonio de Areco, “Pampa Florida” en Lomas de Zamora y Las Flores, siendo las últimas seis localidades de la provincia de Buenos Aires.

Es en esta etapa que podemos decir que el payador ha dejado el canto heroico para pasar a ensayar la protesta y la denuncia buscando libertad y justicia social, lo que sería reforzado con la llegada de las ideas anarquistas y socialistas al Río de la Plata, que acompañan el advenimiento de la gran masa de inmigrantes europeos que tuvo fuerte impacto en la sociedad de ese tiempo, y provoca posicionamientos que son expresados en el canto del payador hasta nuestros días.

Pero la que colocaría la figura del payador en un nivel de visibilidad mayor a nivel nacional e incluso internacional sería la literatura, a través de las figuras emblemáticas de Santos Vega y Martín Fierro que fueran seguidas por otras de menor peso. Ambos payadores toman diferente perfil, y son ubicados por sus autores en momentos históricos distintos. Vega es tomado por vez primera por los versos de Bartolomé Mitre (1838) y de ahí en más por numerosos autores que lo presentan –en verso o prosa– como un personaje romántico que describe minuciosamente el ambiente pampeano que lo rodea.

Martín Fierro en cambio, encarna al gaucho que es objeto del relato y sujeto del canto. En su primera parte, denominada *El gaucho Martín Fierro* (1872), es el payador que denuncia y que resiste; y en la segunda, titulada *La vuelta de Martín Fierro* (1879) en cambio lo insta a aceptar la legalidad del Estado.

Según una sinopsis hecha por Eleuterio F. Tiscornia (1925) –uno de los mayores exégetas de esta obra– el tema central de la primera parte del poema es la persecución de las fuerzas políticas y militares para emplearlo en el servicio de fronteras. Ello ocasiona las situaciones de desertión, alzamiento y resistencia que vive Fierro, para resguardar su libertad.

La segunda parte trata su asimilación a la sociedad y el renunciamiento a su fuerte individualismo.

La obra de José Hernández posee una clara línea de ascendencia con el canto payadoresco, lo que queda expresado por el propio autor en su “Carta a los lectores” de la 8va. edición: “Martín Fierro no sigue ni podía seguir otra escuela que la que es tradicional al inculto payador” (Cortazar 1969:80).

Sin embargo, en boca del “inculto” payador, Hernández puso durante la payada temas abstractos y difíciles como el tiempo, la eternidad, el origen del amor, etc. Podríamos suponer –y con razón– que por inculto quiso significar iletrado.

La notable acogida que esta obra tuvo en el medio rural de entonces hace pensar que con ella se identificó el grueso de la población de dicho ámbito, que se veía así incorporada a la cultura letrada. El fenómeno de

recepción marcado por *El gaucho Martín Fierro* queda sellado en los 45.000 ejemplares del folleto que fueron vendidos en seis años (Prieto 1988:53). Pero no sólo su difusión se operó por esta vía, sino también por la lectura que se efectuaba en las estancias, **pulperías** y boliches rurales donde la población criolla todavía analfabeta escuchaba junto a los inmigrantes, las andanzas de este gaucho que hablaba su mismo idioma. Su repercusión en este ámbito fue enorme y es considerada la obra inicial de la primera oleada tradicionalista que traería insospechadas consecuencias.

En esta nueva etapa se da una sucesión interesante que lleva de la novela al género pantomímico y de él, al género dramático puro. En efecto, Eduardo Gutiérrez, uno de los autores de novelas gauchescas más afamados de la segunda mitad del siglo XIX comenzó a publicar en el diario “La Patria Argentina” su novela *Juan Moreira*. Lo hizo como folletín de dicho periódico entre noviembre de 1879 y enero de 1880. Estando de gira por la provincia de Buenos Aires el circo “Podestá-Scotti”, estrena en Chivilcoy el 10 de abril de 1886 su versión con texto dramático realizada por el multifacético Pepe Podestá. Este hecho se señala como un verdadero hito del teatro en los países del Río de la Plata, espacio en el que el payador cobró gran presencia actuando en escenas de la **pulpería** en los cuadros de fin de fiesta que eran siempre con música y danzas. Esta presencia cobraba mayor vigor en el caso de que el payador tuviera el rol protagónico, como en el caso de *El gaucho Martín Fierro*, drama gauchesco que obtuvo numerosas representaciones en Buenos Aires hasta 1889 en que obtiene gran éxito en Montevideo. Un año después era estrenado por el mismo circo en La Plata, con versión del escritor uruguayo Elías Regules bajo el seudónimo de “Zulicán”.

Este fenómeno es rápidamente tomado por otros grandes circos de la época y así, el tema del gaucho perseguido por la justicia que fue uno de los ejes sobre los que se inicia la literatura gauchesca, va ganado escenarios en otras obras de Eduardo Gutiérrez y sus numerosos seguidores, teniendo a veces a un payador como principal protagonista y otras veces en calidad de cantor, puesto que su presencia en escena le aseguraba una afluencia de público cautivo, atraído por el arte de la improvisación poética cantada.

Es tal la influencia de esta obra que inicia todo un ciclo denominado moreirismo, que perdura entre los escritores argentinos que adhieren a la temática, y provoca entre los uruguayos, el surgimiento de una nueva línea que inaugura Abdón Aróztegui con su *Julián Giménez* (1891): la del drama criollo.

A su vez, en el teatro cantado también hacía su parición este personaje por la misma época. De 1891 data la ópera *Juan Moreira* debida a Enrico Bernardi, músico italiano radicado en La Plata que se desempeñaba como director de orquesta en las temporadas líricas italianas. El musicólogo argentino Juan María Veniard (1986:43) señala este hallazgo y la destaca como la primera ópera compuesta en Argentina sobre la temática gauchesca.

El país se hallaba totalmente orientado hacia su organización tras el proyecto de la generación del 80, en la que el gaucho y todo lo asociado a su cultura, era mirado como un resquicio del pasado que había que superar o erradicar. Es justamente en este período que el payador –que seguía moviéndose en el ámbito rural–, comienza a integrarse paulatinamente en el circuito de la cultura letrada. En Uruguay la obligatoriedad de la educación fue establecida por la Reforma Educativa de 1877, y en Argentina las campañas de alfabetización se habían ido desarrollando a partir de la Constitución de 1853, proceso que se había visto reforzado con la llamada Ley de Educación Común, sancionada en 1884.

De esta integración al nuevo circuito de la literatura criollista en calidad de autor dan muestra los cuatro folletos de canciones y payadas de contrapunto recogidas en el valioso *Anuario Bibliográfico de la República Argentina* dirigido por Alberto Navarro Viola, correspondiente al año 1886, siendo esa producción reconocida junto a diez y seis obras de Eduardo Gutiérrez, uno de los más notables exponentes de este tipo de literatura por entonces (Prieto 1988:57).

Quince años más tarde, la inserción del payador en el mundo letrado era tan notable, que el payador Higinio Cazón prologa la cuarta edición de sus *Poesías* inéditas en 1903, agradeciendo a sus admiradores la aceptación de los 55.000 ejemplares de las ediciones anteriores (Prieto 1988:68).

Debemos agregar aquí, que no sólo se produce en esta segunda mitad del siglo XIX la llegada del payador rural a los circuitos de la

literatura sino que también se produce el camino inverso, cual es el acercamiento al fenómeno payadoresco, de escritores como Nemesio Trejo (1862–1916), por ejemplo, quien fuera escribano y exitoso autor teatral de varios sainetes que vieran la luz en distintos escenarios porteños.

El payador se ha incorporado a la cultura letrada y aprovecha del nuevo circuito de lectura que se viene abriendo paso con el criollismo. Sin embargo, toda esta producción no es considerada parte de la Historia de la Literatura argentina ni uruguaya. Es omitida y lamentablemente no se cuenta con colecciones particulares, salvo la de Lehmann Nitsche realizada en La Plata (Buenos Aires) y depositada en el Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI), y que ha sido motivo de estudios valiosos por parte de algunos investigadores como Olga Fernández Latour (1964–1965 y 1966–1967), Adolfo Prieto (1988) y Walter Guido y Clara Rey de Guido (1989) y Pablo Cirio (2014). Dicha institución, dependiente de la fundación Patrimonio Cultural Prusiano cuenta en su haber con otras colecciones igualmente valiosas de esta región, como por ejemplo la del argentino Ernesto Quesada.

La notable inserción del payador en el circo criollo que comienza a partir de 1888 y su incorporación a los nacientes centros o círculos criollos que iban surgiendo lo ubican en una condición de artista, que es rentado de muy diversas maneras. Y es en este carácter que comienza a hacer su entrada en los cafés de los suburbios y luego en confiterías y glorietas acercándose paulatinamente a los públicos más ilustrados y de mayor prestigio social y político a los que había que aprender a llegar.

Hasta aproximadamente 1880 la figura del payador aparece como la de un gaucho independiente, trashumante, con variadas funciones que van desde la del periodista rudimentario a la del poeta popular de gran valoración por su ingenio y su poder de improvisación.

Su arte poético, nutrido tanto de temáticas universales como locales, despierta fuerte ascendencia entre los grupos que en él se sienten representados. Las luchas de la independencia y la organización nacional vuelcan su discurso hacia el compromiso político y la crítica social (Di Santo 1990). Sus escenarios eran las **pulperías**, los fogones, las reuniones campesinas y las de la tropa. Su repertorio consistía en diversos géneros criollos como el cielito, el gato, la cifra, el estilo y otros.

Su trabajo era reconocido con el alojamiento, la comida, y también por la paga voluntaria de algunos parroquianos en el caso de las **pulperías**.

Las figuras descollantes de este período son Bartolomé Hidalgo (1788-1822), uruguayo de actuación como periodista, político y poeta gauchesco que vive y actúa en ambos márgenes del Plata, y Santos Vega, payador bonaerense de dudosa existencia real al que desde 1880 se han dedicado más de cincuenta autores literarios y sobre el que se gesta una leyenda que sigue vigente hasta nuestros días.

El Gaucho Martín Fierro (1872 y 1879) de José Hernández –obra cumbre de la literatura gauchesca– consagra el estilo payadresco dándole una dimensión internacional, fijando una cantidad de características formales y de contenido que serían adoptadas por los payadores del futuro.

Esta obra reafirma el uso del castellano típico de la población rural de la provincia de Buenos Aires de mediados del siglo XIX denominada lengua gauchesca, que adquiere un particular color por su tendencia arcaica, la forma sentenciosa de expresión que la lleva al uso frecuente de proverbios y refranes y el uso del canto fundamentado como medio de prédica:⁶

Yo he conocido cantores
Que era un gusto el escuchar;
Mas no quieren opinar
Y se divierten cantando;
Pero yo canto opinando
Que es mi modo de cantar.

(En *La vuelta de Martín Fierro*, p. 8)

A su vez, crea y difunde una estrofa actualmente denominada “hermandiana” –sextilla octosilábica con rima abcccb– y, finalmente, retiene algunos elementos de la tradición medioeval juglaresca europea que se irán señalando oportunamente.

⁶ Abel Zabala ha realizado una cuidadosa búsqueda de los refranes que aparecen en la obra de José Hernández y actualmente se hallan incorporados al lenguaje cotidiano. Muchos de ellos también se escuchan frecuentemente en boca de los payadores (2007:37).

La última década de esta primera etapa de nuestra periodización que así cerramos, está signada por el surgimiento y posterior desarrollo de la literatura que versa sobre el tema del gaucho –la que a lo largo de su historia y dependiendo de la clásica categorización de Alfredo Rubione (2009)– sería denominada gauchesca, criollista, moreirista, nativista y tradicionalista dependiendo del marco teórico que el escritor o el crítico literario utilice. Con gran producción, ella se desarrolló en parte del sur de Brasil, todo el Uruguay y el área pampeana de Argentina⁷.

Aquella primera poesía gauchesca a que nos hemos referido tuvo su primera inspiración en los payadores y fue dirigida a un público rural con fines políticos específicos. Sus producciones se iniciaron a modo de hojas sueltas, folletos o libros de rústica impresión y fueron dirigidas a ese público analfabeto, víctima de un gran cambio de sus pautas culturales y desplazado sobre las ciudades y también al inmigrante europeo al que sirvió de medio de asimilación al nuevo contexto.

A su vez, en el mismo año en que había visto la luz el Martín Fierro había aparecido un folleto de un autor montevideano de 24 años de edad impreso en Buenos Aires bajo un larguísimo título que, luego de sucesivas reformulaciones y ediciones cristalizó en *Los tres gauchos orientales*. Antonio D. Lussich (1848-1928) se sumaba así desde Uruguay a José Hernández e inician el ciclo de la gauchesca de carácter social, que clamaba justicia para la población criolla rural⁸.

Su folleto adquiere tremenda notoriedad; despliega su pensamiento a lo largo de una conversación de tres gauchos, en la que aparecen las

⁷ La propuesta española de 1889 acerca de la creación de academias americanas de la lengua como correspondientes de la Real Academia, provoca una larga serie de discusiones sobre el idioma de los argentinos, que pone en evidencia un profundo temor al caos lingüístico provocado por el criollismo literario, la fuerte inmigración extranjera, y diversas cuestiones sociales y políticas. Surgen a fin de siglo figuras notables discutiendo en pro y en contra de los cambios que el vocabulario criollista había introducido en el Río de la Plata y su área de influencia.

⁸ Dos años antes de la publicación de sus respectivos trabajos, ambos autores habían estado militando junto a dos caudillos que canalizaban el descontento que se había generado en el ambiente rural por la medidas de pacificación que se comenzaban a notar. En Argentina, Hernández había luchado junto al entrerriano Ricardo López Jordán, y en Uruguay, Lussich lo había hecho junto al canario Timoteo Aparicio.

distintas opiniones que ocasionaría la aplicación de un pacto de pacificación política.

Claramente, tanto Lussich como Hernández se habían posicionado –en terminología de Ángel Rama (1994)– como poetas de los pueblos vencidos.

II.4.B Consolidación del género y “Época de Oro”. Comienzo en las industrias culturales (1890-1915)

Dos notables estudiosos del tema del payador ya mencionados como Marcelino Román (1957) y Beatriz Seibel (1991), coinciden en considerar al período 1890-1915, como “Época de Oro” del arte payadresco⁹. Y no por casualidad, éste difiere sólo por un año con el primer período del movimiento tradicionalista argentino determinado por Carlos Vega (1981), que se manifiesta con pródigos resultados en el campo de la literatura, el teatro, la música y la plástica. Paralelamente, en el Uruguay se vive desde Montevideo un movimiento de similares intenciones –también denominado “criollista”– encabezado por el Dr. Elías Regules, que obtuviera singulares proporciones.

El payador se encuentra ahora en un momento crucial de su historia. Persiste en el ambiente rural, comienza a ser considerado como artista circense, se acerca a los suburbios de las grandes ciudades, se instala como figura central en los centros criollos y comienza a avizorar un camino de profesionalización dentro de los nuevos lugares de espectáculo que la ciudad ofrecía. Era un largo camino de etapas diversas y escenarios novedosos. Es sin duda, el momento en que el payador debía encontrar un nuevo rumbo entre el cantor criollo, el cantor nacional y el cantor de tangos con quienes compartía espacios y escenarios.

⁹ Payadoril y payadresco. Una consulta realizada ante la Academia Argentina de Letras, arrojó como conclusión que el uso en la prensa ha marcado tendencia por el adjetivo payadoril, mientras que en el ámbito académico se ha instalado el término payadresco. Ninguno de los dos vocablos figura en el Registro de Lexicografía Argentina de dicha Academia. Informe recibido el 17/07/13.

Es ésta la época de fuerte impacto de nuestro artista en el circo que notablemente rastreara en periódicos y documentos de época el payador Víctor Di Santo en *El canto del payador en el circo criollo* (1987).

Si bien el payador venía actuando en el circo en forma esporádica, fuera de cartelera y sin previo anuncio, el primer contrato en calidad de tal lo obtiene Gabino Ezeiza en 1888. El circo se va transformando en verdadera escuela y poco a poco el payador se convierte en auténtico ídolo popular con el seguimiento de un público fiel y conocedor, proveniente de los más diversos sectores de la sociedad de entonces. En su ámbito desarrolló dos modalidades, la primera de ellas como artista con una actividad individual específica que hacía su aparición durante los intervalos, y posteriormente, integrando los primeros grupos teatrales de esta región junto a los demás artistas circenses.

Como artista independiente era contratado por un jornal diario, o incorporado a la compañía por semana, mes o monto establecido. Cantaba todo tipo de repertorio criollo e improvisaba solo o en contrapunto con otro colega en el medio de la pista de arena, denominada picadero. Es de hacer notar que con su actividad en el canto solista, el payador desempeñó un interesante papel como difusor de repertorios que él iba recogiendo en su incansable trajinar por diversas provincias.

Se integra a los primeros grupos dramáticos circenses cuando el circo en estas regiones –que hasta entonces había seguido el modelo del europeo combinando las actividades de volantines, prestidigitadores, saltimbanquis y acróbatas– incorpora una segunda parte en la que se representaban diversas formas del teatro rioplatense. Finalmente, se incorpora a una tercera parte que se dio en llamar “Fin de fiesta”, en la que participaba toda la compañía y muchas veces el payador desempeñaba un rol protagónico. Este agregado define al nuevo circo, ahora denominado “circo criollo” y constituye un magnífico espacio para las representaciones dramáticas con temas gauchescos que comenzaban a ser el gran suceso de entonces, y a las cuales nos hemos referido en el acápite anterior.

No menos de 40 circos menciona el trabajo de Di Santo, que daban trabajo al payador por entonces. En particular los preferidos fueron el

Anselmi, el Podestá-Scotti y el Rafetto, todos ellos de actuación en los territorios de ambos países, Argentina y Uruguay, en sus ciudades capitales y también en pueblos del interior.

Otro factor sumamente importante de soporte a la actividad y la presencia del payador en este período, es el de los centros o sociedades tradicionalistas, también denominados criollos o nativistas. Ellos surgieron velozmente entre los sectores populares urbanos criollos –no muy modestos en el caso del Uruguay– y los extranjeros de las ciudades, con el objetivo de preservar las costumbres del gaucho en todos sus aspectos posibles: vestimenta, bailes, poesía, comida, tradiciones poéticas, destreza ecuestre, etc. y difundirlas a las nuevas generaciones. Estos centros mantuvieron siempre la figura de algún payador, pues conformaba su principal elemento en cuanto a la práctica de música y danzas tradicionales. También fueron ellos los promotores de numerosos certámenes en los que se competía frente a un jurado nombrado *ad hoc*.

La primera de la que se tiene noticia es la que funda en Montevideo el reconocido tradicionalista, poeta, médico y político uruguayo Elías Regules –por entonces Decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de la República– bajo el nombre de “Sociedad criolla” (1894). Y, sugerentemente, llevan hasta hoy la denominación de “criollas”, las sociedades tradicionalistas que existen en pueblos y ciudades de todo el Uruguay.

Varios sucesos confluyen para señalar la carga simbólica de este hecho. El 25 de agosto de ese año –fecha de la independencia del Uruguay– se realizó la fundación de dicha Sociedad bajo la carpa del circo Podestá-Scotti, que por entonces solía cerrar su función de este aniversario, recreando una escena crucial de la lucha independentista de ese país que formaba parte de un drama nacional de Julián Giménez.

Pocos días más tarde, el 2 de septiembre, un desfile de unos 250 “gauchos” de a caballo encabezado por el Dr. Regules atravesaba la ciudad de Montevideo, rumbo a un predio rural cercano. Allí se procedería a efectuar la jura del estandarte de dicha Sociedad, y a la lectura de un manifiesto en el que se exalta la figura del gaucho, señalando: “[...] obrando sobre la descendencia de los ejemplares importados, les imprimió el sello de atributos nuevos y fijos, constituyendo así un tipo

local que, con el traje de gaucho lo hemos visto varonil e ingenioso, dominando las dificultades del medio, el mismo que hemos observado derrochando inteligencia para suplir su ignorancia, aquel que, con la vincha en la cabeza y el brazo arremangado, blandió su lanza en las cuchillas, para traernos en las puntas de su media lanza la patria nuestra con cadenas rotas. Ese gaucho, ese paisano sin ilustración, es la raza uruguaya [...]” (1944:9).

En tierra argentina, los primeros rastros documentales de estos centros los ubica Carlos Vega (1981) recién en 1899 dejando expresada la suposición de que hubiesen hecho su aparición inmediatamente después que lo hicieran los tradicionalistas uruguayos.

Ellos proliferaron notablemente en la ciudad Buenos Aires y sus alrededores, habiendo sido identificados unos 268 en el *Santos Vega* escrito por el Dr. Robert Lehmann-Nitsche (1917), que es quien logró la nómina más numerosa. La sólo mención de algunos nombres dará idea de la clara orientación de estos centros: “Los gauchos nobles”, “Gauchos e indios”, “La tradición de Santos Vega”, “Gloria de la tradición”, entre otros.

El fervor tradicionalista que acuñó el surgimiento de estas sociedades a ambas márgenes del Plata fue acompañado de la aparición de numerosas revistas que fueron rastreadas por Carlos Vega (1981), y cuyos subtítulos dejan en claro su postura: “El Fogón” de Montevideo apareció en 1895 por iniciativa del mismo grupo de la “Sociedad criolla” ya mencionada. Un año más tarde aparece “El Ombú” que se presenta como, “semanario criollo”. En 1897 en la ciudad de Minas surge “El criollo” como “semanario gauchesco”, en Rocha en 1906 se registra “El Palenque”, “como periódico de costumbres nacionales”, y la lista continúa.

A su vez del lado argentino y en Buenos Aires aparecerían poco después: “La Tapera” como “revista criolla” en 1902, un año después “La Pampa”, también como “revista criolla”, etc. De igual modo sucede con los periódicos, surgidos por la misma época tanto en la ciudad de Buenos Aires como en localidades provincianas.

El sur de Brasil, en particular el estado de Rio Grande do Sul, no queda ajeno a tamaña efervescencia y siente la influencia rioplatense en su zona *gaúcha*, dando nacimiento al *tradicionalismo* y al *nativismo*, que

se desarrollan durante la segunda mitad del siglo XX y continúan hasta nuestros días con notable presencia (Freitas Mendonça, 2009).

Todo este fervor surgido en los países del Plata decaería recién con el inicio de la Primera Guerra Mundial y la llegada de los nuevos espectáculos, para volver a tener visibilidad hacia fines de 1960, notablemente reformulado hasta nuestros días.

Para completar la complejidad de este cuadro, falta recordar la continuación fervorosa e imparable de la literatura criollista iniciada a fines del siglo XIX, que señalamos en el período anterior. Todo este panorama, sacudido por una inmigración que asustaba por sus proporciones, está evidenciando una imperiosa necesidad de recuperar la figura del gaucho y sus valores como figura fundante de la patria, y también decidir sobre el futuro del idioma en medio de la antinomia tradición-progreso que sacudía a la sociedad de entonces. La necesidad de constituir una nacionalidad era acuciante y los grupos dirigentes se debatían entre las nuevas deformaciones del idioma –el cocoliche de los italianos, el dialecto orillero que se hablaba en los suburbios urbanos y el lunfardo que se manejaba en el ambiente tanguero–, las virtudes exaltadas por el moreirismo y la ausencia de un tipo social diferenciado, puesto que la figura del gaucho ya estaba desaparecida.

Un golpe de gracia recibiría el payador con la proyección inesperada del personaje de Juan Moreira surgido del circo criollo, sobre el mundo de la música académica. El comienzo de este período tratado coincide con lo que el musicólogo argentino Juan María Veniard (1986) ha denominado segunda “ola” del nacionalismo musical y los escenarios se ven enriquecidos con la presencia de tipos populares y/o tradicionales, que son acompañados por la música acorde, de carácter criollo.

El sainete y la zarzuela criolla estaban ya instalados fuertemente en la escena de Buenos Aires y Montevideo. El personaje de Juan Moreira, tan cuestionado pero finalmente aceptado por el público ilustrado, es tomado por dos veces como protagonista de sendas óperas. En 1891 Enrique Bernardi –compositor y director orquestal italiano con radicación en La Plata– concibe su *Juan Moreira*, considerada la primera ópera compuesta en Argentina con temática gauchesca, cuya partitura no se ha encontrado.

En 1896 se estrena una zarzuela denominada *El Payador* cuya autoría se adjudica a Pardo y Puchi.

Posteriormente, en 1897 el ya consagrado Arturo Berutti estrena su versión de *Pampa* en el Teatro de la Ópera en Buenos Aires. Basada sobre la historia debida a Eduardo Gutiérrez, está concebida en tres actos, de los cuales el primero y el tercero cuentan con la presencia de un payador, que como corresponde a la época, canta en italiano... (Veniard 1988).

Un año más tarde se estrena *Moreira en ópera*, de Antonio Podestá, parodiando la ópera *Pampa* recién mencionada.

En 1901, nuevamente Antonio Podestá vuelve sobre el tema y junto a su hermano Pepe presentan una zarzuela denominada *El Payador*.

Es por esta época, entre 1890 y 1915, que el payador hace gala del dominio de varios géneros musicales (cifra, vals, estilo, habanera y comienza a imponerse la milonga). De igual modo su verso muestra una gran riqueza, lo que queda demostrado en los numerosos desafíos que los mismos payadores de prestigio se formulaban para lograr el encuentro con el contrincante deseado.

Su actividad se multiplica en diversos escenarios y audiencias: así por ejemplo se registra la curiosa actuación de payadores en los intervalos de las zarzuelas, o a Gabino Ezeiza improvisando en público sobre una proyección de fotos.

Se muestra solo en las que se denominaban sesiones de canto, velada criolla, velada nacional o de canto criollo, pero se añade también la fórmula del encuentro que permitía el canto de contrapunto.

Este artista –que andaba generalmente solo– había comenzado a ser desafiado por diversos medios, para poner a prueba su arte frente a otro colega de similar prestigio y nombradía. La payada va adquiriendo una estructura fija, era supervisada por un jurado y podía versar sobre temas dados por éste o por el público, o atenerse a las preguntas que cada contrincante formulaba. Estos contrapuntos –cada vez de mayor duración– comienzan por ser memorizados y luego transcritos, más tarde a ser registrados en notas taquigráficas, y también comentados por periodistas especialmente enviados para hacer la crónica del evento. En este sentido merece especial mención la actividad desarrollada en torno

al género, por los diarios “La Prensa” de Buenos Aires, y “El Diario” de Montevideo (Di Santo 1985:9).

Estos encuentros –algunos de los cuales son recordados con una incierta duración de dos o tres noches – se vuelven la quintaesencia del arte payadoresco de entonces y han quedado para siempre en la memoria de los payadores y su público, como es el caso del encuentro celebrado en el Teatro Politeama de Buenos Aires entre Gabino Ezeiza y Pablo J. Vázquez en 1891.

El trabajo de Di Santo al que nos hemos referido lista para esta etapa 66 payadas documentadas entre payadores profesionales, en circos, teatros, cines, confiterías, bares, Sociedades de Beneficencia, casas particulares, clubes sociales en funciones benéficas, homenajes, o mero encuentro para comparar destrezas, reforzar prestigio y ganarse el sustento.

La tarea del payador había comenzado a ser paga, en principio, por el propio auditorio: un platillo que circulaba después de su actuación, la rifa de una bebida, la invención de dedicatorias, o la venta de hojas o cuadernillos con poesía aseguraban una retribución a su trabajo en algunos locales. Posteriormente se adoptaron diversas modalidades para el cobro: en teatros y canchas de pelota lo contrataban por día o temporada con cachet convenido, o por el monto de venta de entradas deduciendo los gastos generales y de alquiler de sala; en el circo por un jornal diario o por incorporación a la compañía por semana, mes o monto establecido; en bares y confiterías una suma fija de base y otro monto proporcional al público que asistiera; y en glorietas y recreos por jornal diario, además de lo que ganasen por improvisar dedicatorias a los presentes (Di Santo 1987:12).

El payador que se profesionaliza, tiene ya otro perfil social y cultural. Así por ejemplo Gabino Ezeiza fue autor de dos obras teatrales y también empresario circense, Pablo Vázquez y Federico Curlando fueron periodistas; Miguel Carlos Fígoli, reconocido autor dramático con numerosos títulos estrenados en los tablados circenses, y Nemesio Trejo, periodista, escribano y reconocido autor de sainetes en nuestro país y en el exterior.

Como no podría ser de otro modo, este es el tipo de payador que descubre el poder del registro sonoro para una mayor difusión de su arte,

herramienta que en una primera época sólo alcanzaría a las clases más pudientes, capaces de disponer de los primeros aparatos reproductores.

Gracias al distinguido coleccionista de tango Héctor Lorenzo Lucci (1997, 1998), se sabe que los payadores rioplatenses hicieron sus grabaciones más tempranas en cilindros para fonógrafos en el año 1902, con el sello Phrynis en Buenos Aires. Es en el mismo año que aparecen los primeros discos criollos para los gramófonos, en una primera etapa de un diámetro de 7" y un máximo de 2' de duración y luego de 10" y mayor duración. Editados por el sello Zonophone, estos últimos fueron los preferidos por los payadores como Gabino Ezeiza e Higinioazón, y los uruguayos Arturo Nava y José Madriaga, verdaderos pioneros de la nueva tecnología.

En realidad, ambos sistemas fueron usados por los payadores y coexistieron hasta 1929, en que los cilindros desaparecen.

Al finalizar este período, el payador había fijado claramente su camino, separándose el que se asimilaba a las nuevas formas de espectáculo y de registro sonoro que tenían lugar en las ciudades, del que permanecería en el ámbito rural para siempre.

Algunos nombres de estos payadores que se desarrollaron durante esta etapa en el ámbito rural llegaron hasta el presente en parte por transmisión oral y en parte también porque fueron rescatados por los estudiosos argentinos que recorrían los campos en busca de la vieja poesía o música tradicional durante la primera mitad del siglo XX. Así por ejemplo sucedió con Isabel Aretz, Juan Alfonso Carrizo, Orestes Di Lullo, Ventura Lynch, Alberto Rodríguez, Ricardo Rojas, Carlos Vega.

En el caso de Uruguay ese rescate se lo debemos fundamentalmente a Lauro Ayestarán, cuyos archivos se encuentran en el Centro Nacional de Documentación Musical de dicho país, que lleva su nombre y se halla en Montevideo.

Hay una figura que representa como ninguna, el pasaje de este arte rural y marginal de la periferia al centro de la ciudad de Buenos Aires y ella es la del payador Gabino Ezeiza (1858-1916). Sin embargo, no pueden dejarse de mencionar los otros payadores que hicieron que esta fuese la etapa de mayor brillo de este arte. Además de los nombrados Ezeiza

y Vázquez, tienen un lugar propio en el recuerdo los nombres de José Betinotti, Higinio Cazón, Francisco Bianco, Nemesio Trejo, José María Silva, Antonio Caggiano, entre otros. Al oriental Juan Nava le cupo el mismo papel que a Ezeiza como precursor en su tierra.

Ezeiza ha sido –por lejos– el payador rioplatense sobre cuya vida más se ha escrito. Pero curiosamente, mucho de ese material, publicado en artículos de periódicos y revistas como así también en libros, ha aparecido sin la documentación que los avale y han ido sumándose no pocos episodios de los que hoy nutren su leyenda. Esta situación se revirtió recién en el año 2005 gracias al trabajo del payador Víctor Di Santo, cuidadoso hurgador de archivos y calificado historiador del fenómeno del canto payadoril. Precisamente su último libro fue dedicado a hacer la biografía de Gabino Ezeiza y lleva como subtítulo: *Precursor del Arte Payadoril Rioplatense*. Sobre él se basa lo que sigue a continuación.

La trayectoria de Ezeiza como payador duró más de treinta años, fue interrumpida durante 1893 por su actividad como empresario circense, y retomada hasta el año de su muerte en 1916. Su faceta de artista popular está signada por ciertos rasgos que marcaron su trayectoria para siempre: la autodidaxia, su militancia política, la búsqueda de excelencia en la práctica de su arte, la decisión de llevar al payador a la categoría de artista y la conquista de nuevos espacios culturales y nuevos públicos.

La búsqueda de excelencia en la práctica de su arte queda de manifiesto no sólo en su ilustración y la variedad de temáticas que podía encarar –debiéndose señalar que se distinguía particularmente en historia, astronomía y teología– sino también en el ingenio y la velocidad con que su talento natural para la improvisación poética era potenciado, lo que es señalado por sus colegas. Tras la decisión de llevar al payador a la categoría de artista intuimos una visión clara de la única vía por la que el payador podría sobrevivir a los grandes cambios que se estaban dando en el terreno del espectáculo. Era adaptarlo al nuevo orden de cosas o dejarlo morir de a poco... Ezeiza elige encabezar ese cambio y está en inmejorables condiciones para hacerlo.

Construye para ello una nueva imagen del payador: impone normas de conducta relativas a la forma de presentación del payador (viste las mismas ropas de uso entre las clases más adineradas, restringe la bebida

alcohólica, cuida su vocabulario, impone actitudes acordes a las circunstancias, etc.), evita los boliches y almacenes y prefiere los salones, teatros y circos, cobra su trabajo con honorarios y no con el producto de una rifa o con la paga que buenamente el dueño del local le brinde, usa de la prensa escrita para anunciar sus actuaciones y efectuar sus desafíos a los posibles contrincantes, usa medios de transporte costosos y se aloja en hoteles de categoría durante sus giras.

Según la documentación hallada por Di Santo hasta el momento, Gabino sería quien inicia la presencia del payador en el circo como artista contratado por temporadas enteras, a partir de su incorporación al famoso circo Podestá-Scotti en 1888 en la ciudad de Chivilcoy. Si bien el comenzó en los pequeños almacenes y boliches de barrio, gozando ya de merecida fama evitó todo lo posible –por razones de prestigio– ese tipo de espacios, a los que recién volvió en la gran modestia de sus últimos años.

Para el payador contemporáneo Gabino Ezeiza es sin duda un símbolo, y como tal encarna ciertos valores que la tradición de los propios payadores y de su público ven en su figura. Como muchos de ellos en la actualidad, también Gabino tuvo formación autodidacta. Construyó –entre fines del siglo XIX y principios del XX– un perfil de trovador distinto al del payador trashumante encarnado en Santos Vega y en tantas figuras literarias que le sucedieron, encontrándose con adversarios circunstanciales a lo largo de sus andanzas que terminaban a menudo dirimiéndose con la ley del cuchillo y poniendo el coraje a prueba.

Es uno de los primeros artistas que explora la grabación discográfica, industria que por entonces estaba transitando sus primeros pasos, e instala al payador dentro del espectáculo moderno usando todos los géneros musicales de su tiempo e introduce modalidades formales en el arte payadoril, que se mantienen hasta hoy. Ellas son: la improvisación a pedido del público (que según se dice era su ángulo más fuerte), el saludo al pueblo o localidad en la que estaba actuando y el uso de la milonga como especie preferida para la payada de contrapunto (que anteriormente prefería la cifra y el estilo, entre otras especies). Pueden considerarse además, otros elementos que son indicadores no sólo para los propios payadores sino también para su público, pues marcan carac-

terísticas inherentes al quehacer del payador. Ellos son: el compromiso ideológico de su canto y el hecho de ponerlo al servicio de los sectores más populares, los débiles o los desprotegidos. Este payador de ascendencia africana logró llegar a las más altas esferas del nivel político y a todo el espectro de la sociedad de su tiempo.

Su consagración como payador la obtiene cuando viaja a Montevideo en 1884 con el afán de desafiar al oriental más famoso de entonces: Juan Nava. El encuentro se produce en una cancha de pelota de dicha ciudad, con la concurrencia de intelectuales y periodistas. Su enorme éxito hace que el Presidente de la República Oriental del Uruguay, don Máximo Santos, lo agasaje al día siguiente rodeado de su oficialidad y algunos ministros, en el cuartel de la escolta presidencial.

Este es el hito que marca el inicio de la fama que acompañaría buena parte de su larga carrera. A partir de allí su vida de artista se va consolidando en interminables giras por las provincias de Buenos Aires y Santa Fe, y por largas recorridas que emprendía en Uruguay.

De las diferentes facetas por las que transcurre su vida –la de periodista, ensayista literario, militante político, payador y empresario circense– la leyenda ha alcanzado sólo algunas, y con mayor fuerza a su perfil de payador.

De los cientos de payadas que realizara sólo algunas han quedado en la memoria colectiva de quienes giran en torno a este fenómeno, tanto artistas como público. Entre ellas se destacan su payada consagratória a la que ya nos referimos, la primera celebrada con el oriental Juan Nava en Montevideo en 1884 y dos de los encuentros que tuvo con su contrincante más famoso, el argentino Pablo J. Vázquez. De estas tres payadas han quedado fragmentos transcritos y comentarios que aparecieran en los diarios de Montevideo y Buenos Aires, que destacaron enviados especiales para cubrir el evento.

Algunos trozos citados por Di Santo (2005:139) dejan a las claras el ánimo con que se enfrentaron después de 3 años de prolegómenos y desafíos escritos y verbales Ezeiza y Vázquez, para concretar el que fuera el segundo encuentro de sus vidas. Sucedió en Pergamino, ciudad de la provincia de Buenos Aires, en 1894. Duró dos noches en total, pero

durante la primera payada nomás, se produjeron ásperas acusaciones que rayaron en el terreno de lo personal.

“(Vázquez)

–Porque nada, nada nuevo
ha sabido aquí brindar,
pura rutina, ejercicio
eso no es improvisar.
Son palabras tan vulgares
las que ha dicho hace un instante,
que las usa cuando canta
e improvisa un principiante.

(Ezeiza)

–Hace mil **peroraciones**
que no conducen a nada,
vuelve a repetir lo mismo
y es mi frase refutada.

Yo abro vastos horizontes
adonde los quiero abrir,
y el día que yo los abra
usted no me ha de seguir”.

Son innumerables las anécdotas que circulan en torno a estas payadas, sus formas de desafío, las diversas ocurrencias de velocidad e ingenio, el talento demostrado en los momentos más difíciles, las interpretaciones del texto, su forma de registro, su larguísima duración de varias horas, etc. En fin, la leyenda ha crecido sobre una doble vertiente: la de la propia tradición payadoresca –corporizada tanto en los payadores como en su público– y la vertiente literaria. Ambas coadyuvaron para acrecentar la leyenda, plena de exageraciones, contradicciones y regida siempre por una gran admiración.

Las circunstancias que rodearon su muerte pusieron un significativo broche a esa vida signada por dos grandes pasiones –su arte y su ideología– y las noticias del reconocimiento póstumo nos llegan también por

la doble vertiente oral y escrita. Esta última, representada en su partida de defunción en la que se describe su ocupación, con sólo dos palabras que Gabino mereció como nadie en su época: “payador nacional”.

Por su parte, la memoria de los propios payadores rioplatenses ha mantenido vivo el recuerdo de uno de los colegas más destacados del pasado, en un esfuerzo mancomunado y consciente, que se evidencia actualmente en la frecuente aparición de su nombre durante sus actuaciones. Particular carácter simbólico adquiere en las presentaciones de payadores la milonga que se usa a modo de cierre del espectáculo, con poesía de José Curbelo y música compuesta por el payador Roberto Ayrala (1922-1997). Su poesía va haciendo referencia a núcleos temáticos muy caros a la historia del payador rioplatense: la negritud y la esclavitud, su formación en los boliches, su escasa presencia en la historia cultural de nuestros países, su gran compromiso con la libertad, su consagración popular y el compromiso político que marcó muchas de sus vidas.

En todos los Encuentros de payadores, fuera de programa y espontáneamente brota entre ellos y el público la milonga titulada “La guitarra de Pancho Luna”, que se ha transformado en una canción emblemática del payador de nuestra región. Con José Curbelo, uno de los payadores uruguayos residente en la Argentina de mayor actividad en el exterior, ella ha viajado llevando el nombre de Gabino Ezeiza más allá del Río de la Plata y actualmente es cantada entre payadores chilenos y trovadores puertorriqueños y españoles. Fuera de nuestra región, también ha alcanzado la grabación comercial en Brasil, México y Puerto Rico¹⁰.

La guitarra de Pancho luna

(Roberto Ayrala - José Curbelo)

Era en San Telmo y era en el tiempo
de las carretas y del candil
y las guitarras se entreveraban
con el retumbo del tamboril.

¹⁰ La tradición recuerda a Pancho Luna como un payador del barrio de San Telmo, en la ciudad de Buenos Aires, desconociéndose documentación sobre su existencia real.

Cuando los hombres de piel morena
corrían las calles del norte al sur
con cicatrices de las cadenas
de tristes horas de esclavitud.

Allí Gabino tuvo su cuna
bajo ese cielo su voz templó
y en la guitarra de Pancho Luna
halló la luna que lo alumbró.

Mientras que canten los payadores
negro Gabino no morirás
y la guitarra de Pancho Luna
con tu recuerdo vibrando está.

Su piel de noche, por fuera sombra
era por dentro la claridad
aunque la historia poco lo nombra
siempre cantaba a la libertad.

Cuando los pueblos lo consagraron
Gabino Ezeiza, gran trovador,
tuvo hasta un circo, se lo quemaron
por idealista y por luchador.

La figura de Gabino Ezeiza tal como hoy se la conoce, sintetiza todas las cualidades que distinguen al payador urbano de nuestros días y se la recuerda con el fervor que merece su máximo exponente. Dueño de cualidades superlativas para este arte y protagonista de un gran esfuerzo de superación, sintetizó un arte rural y marginal, lo trasplantó y adaptó al medio citadino, lo colocó en todos los sectores de la sociedad de su tiempo, le abrió nuevos caminos profesionales incluyendo entre sus discípulas varias mujeres –entre ellas Aída Reyna, la primera payadora argentina–, y obtuvo para siempre el reconocimiento de sus pares y el del público que gira en torno a este fenómeno.

Se cierra con su desaparición toda un época. Se inicia otra en que el cambio de poder político en la Argentina con la llegada del Dr. Hi-

pólito Irigoyen a la Presidencia de la República marca el ascenso de los sectores más populares. Este movimiento implica un desplazamiento del criollismo popular del centro de la escena, y el consiguiente traslado de los centros criollos, de los circos y los payadores hacia la periferia citadina o el campo. Un movimiento inverso se vislumbra en el tango, que avanza hacia el centro de las ciudades, incorporándose a los variados espectáculos que por entonces se ofrecían. La cinematografía local y el teatro también comienzan su expansión de aquí en más (Seibel 2002).

II.4. C La conquista de nuevos públicos: publicación de versos, radiofonía, cine, concursos (1916-1930)

Es menester señalar que hay disenso entre los distintos estudiosos, sobre el señalamiento de esta etapa que va de 1916 a 1930. En efecto, tanto Raúl Dorra (2007) como Abel Zabala (2007) proponen alargar el período anterior hasta el año 1930, brindando sus razones, con lo cual desaparece la cesura que proporciona el año 1916. Nosotros en cambio, concordamos con Marcelino Román y Beatriz Seibel en la fijación de esta nueva etapa, por cuanto creemos que la muerte del Gabino Ezeiza, acaecida en 1916 es todo un símbolo en la trayectoria de este arte popular que de ahora en más se alejará del circo de tal modo, que Di Santo finaliza su itinerario circense justamente en este año, porque no ha encontrado un solo nombre de payadores en la cartelera de algún circo. Además, la radio y modo de acción de los payadores se modifican para adaptarse a los grandes cambios.

Por de pronto, se comienza a trabajar más intensamente en el interior. Es representativa de esta época la figura individualista de Luis García Morel (1865-1961), afroargentino como Gabino Ezeiza –para muchos el mejor payador de todos los tiempos– que se prodigara en largas giras por todo el país. Es recordado por su formación enciclopédica que le permitía afrontar exitosamente cualquier temática, transmitida por las preguntas que el público le formulaba, tales como: “Porqué la Venus de Milo no tiene brazos”? o “Cómo se origina el sueño?” (Di Santo 1987:122). Figuras menos solitarias como las de Generoso Damato,

Ramón Pedro Vieytes o Tomás María Davantés, se brindaban en largas giras con colegas por ciudades y pueblos del interior de ambos países.

Los dramas gauchescos habían cedido el paso a nuevos espectáculos y el payador se iba eclipsando mientras surgía fuertemente la figura del cantor de tangos, cuyo perfil original está estrechamente vinculado a la tradición payadoresca.

Por su parte, en el ámbito de la música académica, el nacionalismo musical iba afianzándose cada vez con mayor fuerza y sale a luz la primera ópera cantada en castellano y con vocabulario gauchesco: *El matrero*. Bajo este título se estrena en Buenos Aires en 1923 como drama criollo en verso esta pieza debida al poeta, dramaturgo y cuentista uruguayo Yamandú Rodríguez, que obtiene enorme éxito. Adapta su poema a un libreto y el compositor argentino Felipe Boero concibe la primera ópera de este carácter, la que obtiene un resonante éxito a partir de su estreno en 1929 en el Teatro Colón de Buenos Aires. Numerosas son las especies musicales criollas que aparecen en ella y es de señalar que en su primer acto se despliega la “Canción del payador”, que adquiriera vida propia e independiente de la ópera.

Su protagonista principal es efectivamente un payador y en su Acto III hay un dúo con características de payada de contrapunto, y también aparece el ritmo de la cifra, tan caro al payador de años atrás (Veniard 1986:85).

También es relevante que la figura del payador a través de su arquetipo –representado por Santos Vega– sea tomado por el cine y se filme la primera versión sobre la obra homónima de Rafael Obligado c. 1917. La dirección se debe a Carlos R. De Paoli y los protagonistas son José Podestá e Ignacio Corsini (Moreno Chá 1997a).

Otro antecedente de la presencia del payador en el cine sucedió en torno a una de las más famosas poesías del oriental Juan Pedro López –“La leyenda del Mojon”– escrita en sus momentos de mayor gloria en Montevideo en 1922. No se poseen más datos de esta película salvo el de que interpreta fielmente el drama pasional y su trágico relato, y que fue estrenada en la ciudad santafesina de Rosario el 16 de noviembre de 1929, con presencia del mismo López que actuó al finalizar la proyección (Enríquez 2013).

En lo personal nos ha tocado sorprendernos con la proyección que esta poesía ha adquirido en la zona pampeana argentina, donde con ritmo de milonga la hemos documentado cantada por guitarreros campesinos en la década de los '70, con más de 20 estrofas en décimas en algunas de las múltiples recreaciones que de ella se han hecho.

La década del '20 está signada por una diversificada actividad payadoresca a través de publicaciones de versos en folletos y prensa periódica (Diario “Crítica” de Buenos Aires; “El Trovador”, de Junín; “El Telégrafo”, de La Plata, entre otros), así también como su participación en concursos. Nacen en esta época varias de las denominadas revistas criollas, con frecuencia semanal o mensual, cuyo principal objetivo era preservar y difundir nuestras tradiciones. En ellas siempre tuvieron los payadores, un espacio para su poesía y alguna difusión de su actividad. Así se ven surgir: “El Trovador de la Pampa” en 1922, “Nativa” en 1924, “El Payador” y “La Pampa– Revista Nacional”, ambas en 1925. Es de destacar que esta última en su N° 4 declara estar recibiendo adhesiones para instituir el “Día del Payador” (Risso 2011).

Las editoriales que facilitaron la aparición de la folletería de esta etapa fueron varias, entre las que destacan Editores Longo y Argento, en Rosario de Santa Fe; y en Buenos Aires Andrés Pérez e Hijo, Biblioteca Criolla, Casa Editora de Francisco Matera, Casa Editora de Salvador Matera, y Biblioteca Gauchesca en Buenos Aires-Montevideo, entre otras.

Otra característica marcada de la década de 1920, es el desplazamiento de los temas heroicos que habían marcado fuerte presencia en el canto del payador durante la época del Centenario de la Declaración de la Independencia (1910 para Argentina y 1928 para Uruguay), hacia los temas sociales. La tecnificación que se comenzaba a sentir en el campo, así como la industrialización de las ciudades y la llegada de la inmigración europea a estas tierras había traído también ideas anarquistas y socialistas que promueven la protesta y la denuncia, provocando en el payador algunos posicionamientos que siguen siendo expresados hasta nuestros días, habiendo ocasionado en varias ocasiones su encarcelamiento. En esta línea –que adquiere su máxima expresión más adelante, en la figura de Carlos Molina– deben destacarse en este período los nombres de los bonaerenses Donato Sierra Gorosito (1891-1925) y Luis Acosta García (1895-1933).

El surgimiento de la radio a comienzos de la década de 1920 en Buenos Aires y Montevideo, fue para el payador un gran aliado en la difusión de su arte. Este fue penetrando en las audiciones dedicadas a lo que entonces se denominaba “arte nativo”, las que hacia fines de esa década iban tomando mayor incremento, y se proyectarían con fuerza sobre la siguiente. Este tipo de audición daba espacio a recitadores criollos, cantores, grupos de danzas criollas y payadores, y los estudios de las emisoras de entonces solían transformarse en verdaderas muestras de cultura rural dentro de las ciudades.

Dos figuras descollantes de este período –Víctor José Galieri en 1925 y Evaristo Barrios en 1926– efectúan algunas de las actuaciones pioneras. Poseedores de perfiles muy diferentes, Galieri caracterizado por su vestimenta de “smoking” para sus actuaciones fue también recitador y actor de revistas además de payador, llegando a actuar en París y Madrid. En cambio Evaristo Barrios es un payador de gran producción escrita, que deja más de nueve libros de poesía y también incursiona en el periodismo. Algunas de sus composiciones fueron muy grabadas en su época por otros artistas: cultivó una vena épica y otra humorística y son los de esta última los que todavía se cantan en algunas milongas de nuestros campos.

Los concursos para determinar la popularidad de los payadores de entonces proliferan en este período. El diario “Crítica” de Buenos Aires –siempre cercano a la actividad de los payadores, que a menudo concurrían para lucir sus habilidades frente a su personal– organiza el denominado “Contrapunto Nacional”, celebrado entre 1921 y 1922. Allí payadores y poetas populares escriben sus cantos de contrapunto y contestan a preguntas y desafíos que también les formulaba el público (Seibel 1991:23). El ganador fue Silverio Manco, payador de notable producción de folletos de poesía que se presentó bajo el seudónimo de “Cacique Viejo”. Y así lo declaraba el “Dictámen del jurado especial nombrado al efecto”:

“El jurado especial encargado de dictaminar en el “Contrapunto Nacional” organizado por CRITICA, considerando que “Cacique Viejo” es uno de los contrincantes que más actividad ha desarrollado en el

torneo, distinguiéndose por sus décimas morales y por su fecunda inteligencia, le declara vencedor en este primer torneo gauchesco.

En segundo término siguen, a juicio del jurado, “Leña Verde” y “Leña Seca”, quienes pueden esperar el segundo encuentro para optar al premio correspondiente”.

Pocos años más tarde, en 1925 la revista “El Payador” desarrolla un certamen de popularidad durante cuatro meses, que arroja el siguiente resultado que se publica en su edición del 4 de marzo del siguiente año. El vencedor fue Luis Acosta García, y le siguieron en orden Juan B. Fulginitti, Juan Pedro López, Luis García Morel, Rodolfo Enrique Boris, Antonio A. Caggiano, Tomás Davantés, Ambrosio Río, Angel Montoto, Martín Castro, Juan A. Martínez, Evaristo Barrios, Marcelo Beatriz, Miguel A. Grosso, Antonio Doldán, Pedro Medina y José San Antonio (Di Santo 1987:104).

Era creencia por entonces, que la sucesión de concursos de popularidad y encuentros de payadores de buenas condiciones pondrían freno a un comienzo de decadencia que este arte estaba comenzando a sentir, acusando la desaparición de algunas de sus figuras prominentes.

Así se describe por ejemplo una visita que Marcelo Beatriz, payador de prestigio, realizara al diario “Crítica” el 24 de octubre de 1924 dejando un expreso pedido:

“No sé si es mucha mi audacia, pero deseo señores, nos dijo de entrada el nuevo payador, levantar mi arte que anda por los suelos. Tanto payador sin fibra y sin valimiento como ha invadido las ciudades de nuestra tierra, debía incidir en el desprestigio de la payada. Se me ha ocurrido entonces, que la mejor manera de hacer algo para que el público comprenda todo lo que hay de hermoso en este arte de hacer gemir a la prima y llorar a la bordona, podría ser la organización de un concurso, —¿Qué se realizaría?—, En cualquier sala o plaza pública. Se les daría a los payadores un plazo de 24 horas para desarrollar un tema y el jurado formado por los periodistas podría determinar quien (sic.) ha acreditado mayor capacidad y a quien (sic.) corresponde, el lauro de la victoria”.

Además del escaso compromiso profesional que los payadores de entonces demostraban hacia su arte, la preocupación también se mostraba por otra razón, cual era la llegada del tango, que el mismo Marcelo Beatriz manifestaba así:

“Siempre ha sido el payador
 quien mostró un alma de artista
 nó en la destrucción tanguista
 y sí en el verso educador.
 El tango es para el cantor
 que con lo ajeno se luce
 y que a veces se conduce
 buscando su conveniencia,
 pero el payador es ciencia
 que al público la traduce”¹¹.

(Sánchez Sívori 1979:39)

Leemos por ej. en la edición del domingo 30 de noviembre de 1924 del mismo vespertino, en el desafío que el payador Enrique Boris le efectúa a Marcelo Beatriz mediante una carta enviada a “Crítica”, sobre las exigencias que se imponían los buenos representantes de este arte, con afán de no perder su nivel: “[...] por las dudas vaya ensayándose para improvisar en versos alejandrinos, decasílabos y dodecasílabos, y si le es posible, también sonetos pues todas estas formas tendrá que emplear cantando conmigo y no quiero tomarlo de sorpresa”.

Durante todo este período el espacio más emblemático de los payadores de ambas orillas del Plata es el “Parque Goal”. En 1917 aparece bajo el nombre de “Gran Recreo Criollo”, una confitería y bar que tuvo sus orígenes en una diversión ligada al fútbol –de ahí su nombre– y se convierte en un nuevo escenario para el payador en el corazón de Buenos Aires, en Avda. de Mayo 1473. Entre los primeros que actuaron se cuentan Tomás Davantés, Juan A. Martínez y Antonio Caggiano. También lo hicieron otras figuras sobresalientes como Luis Acosta

¹¹ Séptimo verso reconstruido por Marta Suint.

García, Generoso Damato, Ambrosio Río, Pedro Garay, Enrique Boris, Francisco Bianco o los orientales Pedro Medina, Pelegrino Torres, Antonio Anselmi y Juan Pedro López. Este último, con algunas de sus composiciones grabadas por artistas tangueros como Gardel y Corsini en Buenos Aires, regresa al Uruguay y revitaliza la actividad payadoresca por el prestigio ganado en dicha ciudad (Seibel 1991:24).

Con el tiempo, este local se fue transformando en verdadero templo de la payada, pero también en símbolo de lo que acontecía a la propia historia de payador, pues allí compartía el espacio con cantores criollos y orquestas típicas de tango. Sus últimos años fueron difíciles y se cree que cerró sus puertas a fines de 1930.

Coincidentemente con la afirmación del “Parque Goal” como escenario preferencial de la payada, surge el nombre de Julio Díaz Usandivaras como promotor nativista de una pléyade de autores teatrales, escritores, poetas y payadores que comienzan a reunirse en un almacén de la esquina conformada por las calles Chile y Perú, de Buenos Aires. Más tarde estas reuniones se efectuarían también en su propia casa particular, y cuenta con la concurrencia de Antonio Caggiano, Federico Curlando, y Eugenio de Igarzábal, entre otros. La revista “Nativa” de notable trayectoria, surge en 1924 del esfuerzo de Díaz Usandivaras y –según menciona Amalia Sánchez Sívori (1979:60)– ella “apunta a la recopilación organizada de los antecedentes de los payadores”, de ahí que su hijo Julio Carlos lo considerara como “el primer estudioso que se abocó a esa tarea” en diversas regiones del país.

A su vez en Montevideo y durante la denominada Semana de Turismo, el payador comienza a instalarse de modo precario y apenas bajo una ramada, en una fiesta campera que comienza a celebrarse en 1925 en la sede de la Asociación Rural del Uruguay, sita en el residencial barrio de El Prado. Con el tiempo, este evento se convertiría en uno de los máximos escenarios de la región para el payador, razón por la cual será tratado más adelante, como contexto de especial relevancia. Auspicioso para el payador fue este predio desde sus comienzos, ya que en el mismo año de 1925 se llevó a cabo un Concurso de Payadores y Cantores. Entre otros, participaron Pedro Medina –ganador del primer premio–, Enrique Boris, Carlos Bertola Rivera, Nicolás Basso y Andrés González.

Hay consenso entre los estudiosos, de que hacia 1925-1930 el arte del payador pierde calidad y visibilidad por diversas razones que podríamos agrupar en endógenas y exógenas. Entre las primeras podemos señalar que los payadores caen en una situación de gran arrogancia respecto de su capacidad de improvisar y contrapuntear y van incrementando ciertas situaciones de gran egoísmo respecto de su arte. Entre las exógenas debemos recordar que similar decaimiento vivieron otras artes del espectáculo frente a la llegada de las nuevas expresiones que llegaban de Europa. Agotadas las posibilidades de las arenas circenses algunos payadores buscan nuevos escenarios urbanos, se vuelcan a las giras por las provincias, a las nuevas posibilidades de la radio, al acompañamiento de las películas del cine mudo, etc. En resumen a las consecuencias de la primera guerra mundial que promueven profundos cambios socioculturales, se suma que el payador no supo adaptarse a las nuevas situaciones que surgían, y queda atrapado en sus propias rencillas internas, donde el engreimiento y la arrogancia los va carcomiendo (Di Santo 1987:120).

Un período de gran actividad para el payador llega así a su fin, para dar lugar a una época difícil.

II.4.D El fenómeno en receso (1930-1955)

Son escasos los datos que se encuentran sobre la actividad de los payadores para este período, en el que brillan dos figuras señeras de este arte: Luis García Morel (1875-1961) y Martín Castro (1882-1971).

La vanidad exacerbada que se había venido desarrollando entre algunos payadores desde principios de siglo y comentábamos en el período anterior, había comenzado a corroer la imagen del payador profesional y provocó que algunos de ellos comenzaran a evitar el contrapunto en su actividad. Este es el caso de los dos payadores mencionados, aunque con muy diferentes perfiles.

De Luis García Morel, también conocido simplemente como Luis García, asegura Di Santo que “es considerado por opinión unánime en ambas orillas del Plata, como el mejor payador de todos los tiempos”.

Destaca su formación autodidacta y su conocimiento enciclopédico que podía brindar sobre los más variados asuntos, a través del uso de diferentes métricas.

En cambio Martín Castro –al igual que el genovés Juan Bautista Fulginitti (1895-1950) que actuó en este mismo período– encaminó su verso hacia las cuestiones sociales, preconizando las bondades de la educación para lograr mayor equidad y justicia. Sus versos brotaban de su propia experiencia de una niñez y adolescencia de privaciones. Evitaba el payar de contrapunto y es cuestionado como payador por esa misma razón: hay quien asevera que el mismo sostenía que no había querido ser payador.

El siguiente es un buen ejemplo de lo que se producía entre los payadores de clara inclinación libertaria que dejaban su prédica en poesías que circulaba en folletos. Algunas de ellas saldrían del ámbito del payador y se escucharían también en las voces del tanguero Alberto Castillo o el recitador criollo Fernando Ochoa, entre otros.

Martín Castro se distinguió por su producción escrita, de la que exponemos una difundida poesía que expone su sentir y el estilo de esta época:

“Hachando los alambrados

Una tarde entre dos luces
de su zaino malacara
se apeó frente del **juzgao**
Serapio Telmo Miranda;
era un gaucho alto, fornido,
con un sombrero de ala ancha
blusa negra de merino
bombacha obrera, bota alta
cinto tejido de tiento
y un largo **facón** de plata.

–Vengo porque me han **citao**–
dijo con cierta arrogancia.
–¿Vos sos, repuso el alcalde,
Serapio Telmo Miranda?–

–En nombre y apelativo,
el **mesmo** que viste y calza–.
–Han llegado a mis oídos
mentas de tu mala fama,
que no hay alambrado alguno
que no le hayas metido hacha–.

–Cómo es que habiendo tranqueras
para entrar en las estancias,
cruzás por los alambrados
hachándolos a mansalva;
esa sorda cobardía
no cabe en un alma gaucha,
no sabés que en esos campos
hay mucha hacienda **baguala**,
y que vos los hacés camino
porque se te da la gana–.

–Voy a contestarle al hombre
y a la ley que me demanda,
yo soy hijo de esta tierra
un engendro de su entraña;
ella me formó en su vientre
y me formó en su crianza;
palpitan en mi existencia
fibra de **ombuses** y talas,
de la sustancia del pasto
es la fibra de mi savia–.

–Y cada alambre que estiran
compiendo que me separan,
del corazón de los míos
y se divide mi raza;
que de mi madre me alejan
y empiezo por añorarla,
pues los alambres lo **agringan**

y le transforman el alma,
los alambrados achican
el amor de **Pacha Mama**.

—Yo soy de origen indígena
mi madre también indiana,
mi abuelo, mi bisabuelo,
hasta el nacer de la raza;
que engendrara el fecundante
vientre de la tierra incaica,
mezclada con la simiente
de la flora y de la fauna,
y todo cuanto madura
bajo la azul lontananza.

—Cómo pueden vender, digo,
un retazo de mi pampa,
sin cometer el delito
de hacer una venta falsa;
si la tierra no es de **naidés**
como pueden negociarla.
De haber un dueño, es el indio
que es la tierra en cuerpo y alma
después del indio no existe
más dueño que el sol y el agua.

—Por eso es que con mi **corvo**
donde quiera **me abro cancha**
porque el intruso se empotra
entre los campos que alambra;
y cada alambre es un gringo
que el camino nos ataja,
y ya no queda un retazo
donde clavar una estaca,
para que aten los caballos
los huérfanos de mi patria.

–Basta, repuso el alcalde,
me has dado una lección sabia,
yo también soy argentino
y llevo un indio en el alma;
en los campos de batalla
abrí claro con mi lanza,
al tropel de los **baguales**
en la larga guerra gaucha,
entre zumbidos de **bolas**
y entreveros de armas blancas.

–Ya mismo, amigo Serapio,
monte sobre el **malacara**,
y entre a cruzar por lo suyo,
porque es suya la campaña;
desde el nacer de Ushuaia
hasta el confín de La Quiaca
del pie de la Cordillera
a las orillas del Plata,
y los rumbos que lo lleven
al corazón de la Pampa–.”

(de *El fogón de don Martín* 1964:14-15)

Antonio Caggiano (1881-1955) es la figura de mayor notoriedad de este período no tanto por su calidad, sino más bien por la gran actividad desarrollada por todo el país, el apoyo que le brinda la revista “La Pampa Argentina” a partir de 1912 y también la Radio Bernotti posteriormente denominada Radio Del Pueblo. Desde esta emisora difundía sus payadas escritas durante los años ‘30, enfrentándose habitualmente con Mario Amaya (“Churrinche”). Al hecho de fingir la improvisación del momento se agregaban notorias fallas de rima, métrica y razonamiento.

El mayor indicador de la importancia que el payador seguía teniendo, aunque hubiese perdido parte de su visibilidad, es que el cine nacional se ocupa intensamente de él en este período, lo hace por dos

veces con la figura del Santos Vega y otra con la figura de José Betinotti (Moreno Chá 1997a).

La versión de “Santos Vega” del año 1936, se realizó sobre libro de Eduardo Gutiérrez con dirección de Luis Moglia Bart y actuación protagónica de Fernando Ochoa.

La otra versión, “Santos Vega vuelve” es de 1947. Se realizó sobre la obra de Rafael Obligado y guión de Leopoldo Torre Nilsson, y la actuación protagónica de Juan José Miguens.

“El último payador” fue realizada con libro de Homero Manzi y dirección de Homero Manzi y Ralph Pappier en el año 1950. La figura de Betinotti fue representada por el consagrado actor Hugo del Carril.

A su vez, el Teatro Colón de Buenos Aires, había montado en 1932 una ópera del compositor Constantino Gaito sobre un relato de Héctor Blomberg denominada *La sangre de las guitarras*. Se ubica en la época de Juan Manuel de Rosas en Buenos Aires y en la campaña uruguaya. Aparecen en ella varias danzas y también una payada (Veniard 1986:67). Cuatro años después se estrenaba en el mismo teatro la ópera “La ciudad roja” de Raúl H. Espoile (1889-1968), que también recreaba la época rosista y ponía una payada en escena (Veniard 1986:105).

Tardíamente, recién en 1941 Montevideo ve surgir la primera empresa discográfica: Sondor. Lo hace con el disco de 78 rpm de 25 y 30 cms. de diámetro y años después –en 1952– con los denominados LP de 33 rpm. Se abre así un nuevo camino para los payadores uruguayos, que hasta ahora sólo habían podido grabar en Buenos Aires.

También la radio haría su aporte a este arte pues se incrementa el número de los programas que darían cabida a la música tradicional y dentro de ellos, se escuchan algunas voces de payadores.

La figura señera de un verdadero pionero –glosador, locutor, recitador, animador de jineteadas y difusor de la música folklórica en Argentina– surge bajo el seudónimo artístico de Miguel Franco. Era su verdadero nombre Nedo Miguel Bheanzotti.

En 1947 se inicia en Buenos Aires con el programa “Un alto en la huella” que tuviera más de 40 años de duración, le siguen otros de sugerentes títulos: “A lonja y guitarra”, “Chispazos de tradición” y “Las

alegres fiestas gauchas”. Sus programas fueron transmitidos por las más importantes radioemisoras de la época, como Splendid, Rivadavia, Argentina y El Mundo.

En la década del ‘50 los payadores uruguayos despliegan una gran actividad radial desde Radio Solís, donde Carlos Molina hace su programa “Tierra libre”, Carlos Rodríguez comienza con “Bajo el alero” en Radio San José que duró más de 40 años en el aire, Héctor Umpiérrez, Luis A. Martínez, Aramis Arellano, Elido Cuadro Delgado y otros tantos, mantenían sus programas que difundían el canto del payador del pasado y el presente. Algunos de estos programas disponían de un plantel de payadores contratados por un período determinado de tiempo.

Otros portes a este movimiento se producían en el ámbito de las radios en Buenos Aires, uno de ellos es la aparición del radioteatro que comienza a principios de los años ‘30, justamente con la obra titulada *Chispazos de tradición* un gran éxito propalado desde Radio Nacional. Si bien esta tendencia dura pocos años, ella puede verse como una continuidad de los dramones gauchescos en folletín que tanto éxito habían tenido hacia fines del siglo XIX.

El otro aporte de la radio se refiere al surgimiento de la figura de los recitadores criollos, más tarde denominados decidores criollos. Bien se sabe que la declamación fue un recurso usado por numerosos payadores en sus actuaciones, que incluso lo hacen hasta la actualidad algunos como Soccodato o Huenchul, pero la radio fue un ámbito propicio para este artista que fue considerado como su sucesor. Se apoyaban en relatos, comparaciones, refranes que iban hilvanando hábilmente mezclando poesía propia y ajena, siempre manteniendo el habla gauchesca que los distinguía. Fernando Ochoa fue el más conocido de ellos, tuvo su época de mayor esplendor radial en torno a 1930 y mantuvo un local propio en el que actuaba en Buenos Aires, hasta mediados de los años ‘60.

Sin embargo, y pese al desprestigio que alguno iba generando, prueba de que el arte del payador seguía teniendo una relativa vigencia, son las menciones que Seibel rescata de los contrapuntos que se realizaban en los centros tradicionalistas o criollos de Mar del Plata, El Palomar y Morón, en la Provincia de Buenos Aires o los certámenes realizados

en Córdoba. Todos ellos concretados durante los primeros años de la década del '50 (1991:24).

II.4.E El resurgimiento: la “Gran Cruzada Gaucha”. Los festivales. Radio y TV (1955-1975)

En 1955 se produce en el Uruguay, un hecho que adquiriría con el tiempo, una proyección insospechada para entonces: la aparición de lo que se denominó “La Gran Cruzada Gaucha”. En ocasión de una gran epidemia de poliomielitis, surgió en Uruguay la prohibición de realizar actos que congregaran mucho público en espacios cerrados, y sucediendo ello en una fecha en la que habitualmente el pueblo uruguayo hace uso de unas cortas vacaciones en torno a la fecha de Semana Santa del calendario del ceremonial católico, allí llamada Semana de Turismo, surgió la idea de realizar espectáculos al aire libre. Quienes concibieron la idea de organizar este movimiento fueron Emilio Riverón y Dalton Rosas Riolfo de Montevideo. Su objetivo era revitalizar la música y las danzas tradicionales, lo que paralelamente provocó un resurgimiento del canto del payador que se extendió a todo el territorio uruguayo, siempre en grandes espacios abiertos. El apoyo de Radio Solís de Montevideo fue determinante para la inserción de este movimiento en el interior del país, y también para la convocatoria a los payadores argentinos que se plegaron. Dicha radio brindó un gran apoyo también gracias a los espacios individuales que cedió posteriormente a algunos de los payadores de este movimiento.

Su actividad comenzó con la presencia de ocho payadores entre los que se encontraban algunos de gran prestigio: Victoriano Núñez, Clodomiro Pérez, Héctor Umpiérrez, Aramis Arellano, Conrado Gallego, Luis Alberto Martínez, Carlos Molina, y Raúl Montañés. En abril del año 1955, hubo una delegación argentina que cruzó el Río de la Plata para juntar fuerzas reviviendo su arte tanto en Montevideo como en el interior del Uruguay. La conformaban Constantino Arias, Juan José García, Alfredo Santos Bustamante, Carlos Etchazarreta, Cayetano Daglio y Angel Colovini (Zabala 2007:224).

A su vez, los uruguayos cruzan a Buenos Aires en noviembre de ese mismo año y en octubre del año siguiente. Al parecer, esta segunda campaña a Buenos Aires la concretaría un grupo escindido del anterior, denominado “Embajada Gaucha”.

Carlos Molina, uno de los componentes de esta cruzada, la recordó en su poesía de este modo, dejando en claro el estado en que se hallaba entonces el canto del payador y dando luego el nombre de todos los compañeros:

Romance y retrato de la Gran Cruzada Gaucha (Fragmento)

“Fue el año cincuenta y cinco
abril de rosa ofrendaria;
aventando con sus pétalos
el polvo de las guitarras.
En catacumbas de olvido
yacía la copla enterrada
la que de Hidalgo a Gabino
abrió caminos de Patria.
Allá en las borrosas huellas
de ocasos y de distancias
como quijotes exangües
iban los líricos parias;
hablo aquí del Payador
la legión siempre olvidada;
porque le cantó a la tierra
y es sangre de sus entrañas.
Vate con siglos a cuevas
apóstol de grandes causas;
que fue una especie de síntesis
genial que moldeó mi raza.
Pero el olvido es la tumba
de ingratitud milenaria;
donde enterramos lo nuestro
hasta escupirnos el alma.

Hasta que trajo la aurora
de luz, pequeñas migajas;
para iluminar el rumbo
de la “Gran Cruzada Gaucha”.
Dos hombres apacentaron
aquella arisca bandada;
que andaba siempre dipersa,
siempre errante, siempre en marcha.
[...]

(De “El hombre y la copla”. Carlos Molina: 1995:70)

Una curiosa actuación teatral de dos grandes payadores uruguayos en 1957, descrita en “El Rincón del Payador” (Año 1 N° 5, 1980), da también otra señal de que el recuerdo de estos bardos todavía existía en Montevideo, pues una muy original versión del *Juan Moreira* bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo montada en una institución teatral como “El Galpón”, contaba con la presencia escénica de Carlos Molina y Aramis Arellano, quienes a un costado del escenario cantaban versos alusivos a las distintas escenas de la obra.

A su vez en Buenos Aires durante el año 1966 en el Teatro Payró se presentaba un espectáculo sugerentemente denominado “Vuelven los payadores”, en los que destacaban especialmente los contrapuntos de Celedonio Casquero, Angel Colovini, Aldo Crubellier y Cayetano Daglio (“Pachequito”). El espectáculo tiene texto de Tabaré de Paula y dirección de Héctor Propato (*Ibidem*).

Y como prueba de esta penetración que se operaba en la escena en Buenos Aires, entre 1967 y 1968, resta citar una novedosa incursión en uno de los primeros espectáculos de café concert realizados en esta ciudad. Denominado *Crónicas de arrabal*, el texto era de Tabaré de Paula, y los payadores el mismo De Paula, Carlos Molina, Aldo Crubellier y Alvaro Casquero (*Ibidem*).

En esta etapa es sumamente importante el uso que el payador comienza a hacer de los nuevos medios de difusión masiva: aparecen las primeras grabaciones en discos de larga duración: Jorge Alberto

Soccodato con Juan Carlos Bares (c. 1968 “Milongas y payadas”); Aldo Crubellier con Víctor Di Santo en 1968 y 1973; Roberto Ayrala con Juan José García (“Guitarra adentro”), con Julio Secundino Cabezas (“Campereando”), con Miguel Franco y Carlos López Terra (“A lonja y guitarra”) y con José Curbelo (“Cimarrón y campo”).

Asimismo, se intensifica su aparición en el medio radial y comienza a participar de los festivales de destreza ecuestre en carácter de animador. Este rol es absolutamente nuevo para el payador, que desgana su ingenio presentando a los distintos jinetes que muestran sus destrezas sobre y con el caballo, durante agotadoras jornadas que gozan de gran popularidad y se realizan al aire libre con bastante frecuencia durante la temporada estival en los pueblos y localidades rurales. Decía Waldemar Lagos al respecto, en un artículo suyo de 1980: “[...] Ya no se programan jineteadas sin que intervengan troveros. Esta participación, además, es debidamente destacada en afiches y anuncios, lo que no sucedía antes. [...]” (Lagos 1980:30).

Y este es el otro de los ejes en que se asienta el resurgimiento del payador en esta etapa: su figura cobra gran protagonismo en este tipo de espectáculo. Comienza a estar presente en el evento más importante del país en su tipo, denominado Festival de Doma y Folklore de Jesús María, en la provincia de Córdoba. A partir de 1965 cada año durante el mes de enero, la televisación de este evento a todo el país ha provocado una gran difusión de su tarea. Desde una plataforma con micrófonos un narrador suele efectuar el relato de lo que sucede en el ruedo o pista entre caballos y jinetes y un “floreador” va mechando dicho relato con cuartetas o décimas relacionadas con el caballo el jinete, la acción que se desarrolla, etc. Ambas tareas suelen ser desplegadas por payadores, y si bien puede haber excepciones entre los narradores, no las hay entre los floreadores. Estos aparecieron en los festivales hace unos pocos años, y se recuerda el nombre de grandes payadores interviniendo como tales: “Pachequito”, Luis Lagos, Juan J. García, Roberto Ayrala, José Curbelo, entre otros. Durante muchos años, más de 30, el oriental Gustavo Guichón, residente en Argentina, ocupó el lugar de narrador oficial hasta que Nicolás Membriani lo sucedió.

A su vez, el payador va entrando lentamente en los grandes festivales de música de raíz folklórica que comienzan en la década de los ‘60

en Argentina. Horacio Guarani, consagrado cantor de música folklórica, tuvo fuerte incidencia en la introducción de los payadores en el primer Festival Nacional de Folklore de Cosquín (1961). A sugerencia suya participan sus amigos Aramis Arellano, Juan J. García y Carlos López Terra. Años después repite el hecho e introduce a siete payadores en el Festival de Tango y Folklore de Baradero en su tercera edición del año 1967, y el mismo año los presenta en el Festival de Folklore de Cosquín, ambos escenarios de gran convocatoria de público. Este último, se ha constituido en un escenario de alcance nacional e internacional.

La penetración en los medios cristaliza en dos audiciones radiales de muy larga trayectoria. "Canta el país", del payador entrerriano Adolfo Cosso por LT 38 Radio Guleaguay que comienza en 1974 y "El Rincón de los payadores", del infatigable uruguayo Waldemar Lagos radicado en Argentina desde los '60. El inicia su programa por Radio Argentina para luego seguir por LR3 Radio Belgrano, Radio Excelsior y Radio Municipal, llegando con sus transmisiones a tener tribuna en varios países latinoamericanos. La difusión del canto del payador alcanza niveles jamás logrados hasta ahora, llegando también a varios países de Europa. Su tarea radial comienza en septiembre de 1972 y finaliza en enero de 1999 (Alejandro Lagos: comunicación personal 2013).

Mientras, en el Uruguay, durante la década del '60, adquiere notable éxito un programa de música folklórica que se televisa por Canal 12 de Montevideo denominado "El fogón de Horacio Guarani" a cargo del artista argentino cuyo nombre lleva, que da lugar al canto que nos ocupa. A su vez en Buenos Aires por Canal 9 en 1965 el programa "La pulpería de Mandinga" organizaba el "Primer Gran Torneo Rioplatense de la Payada" que cuenta con 17 payadores de ambas orillas y un conspicuo jurado (Zabala 2007).

Hay que mencionar que gran parte de esta penetración en la TV el payador la logra contando con el entusiasmo de conductores de peso como Pipo Mancera ("Sábados circulares"), Antonio Carrizo ("Raíz y canto"), Héctor Coire ("El show del mediodía", "Sábados de la bondad") y Julio Márbiz ("La pulpería de Mandinga").

Desde mediados de la década del '60 y durante la década siguiente Víctor Aldo Crubellier y Celedonio Casquero tuvieron gran actividad

radial y televisiva, y también la dupla de Roberto Ayrala y José Curbelo, inicia para entonces lo que sería una lenta pero efectiva penetración en el nuevo medio.

El más antiguo Festival de Folklore del Uruguay surge en la ciudad de Durazno en 1973, y el payador tiene allí su cita obligada cada año aunque no son demasiados los invitados. De este mismo año es el inicio del Festival de Jinetadas de Palmitas, que se celebra en la localidad homónima en Soriano, Uruguay, que se desarrolla hasta nuestros días con creciente presencia de público y de payadores.

Finalmente, es importante señalar que al comienzo de esta etapa habían sido publicados en Buenos Aires dos trabajos que constituyen un primer paso hacia la historia escrita del payador rioplatense: *Itinerario del payador* (1957) de Marcelino Román, *El Arte de los Payadores* (1959) de Ismael Moya.

Años más tarde, el destacado musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán declara estar recolectando payadas de contrapunto en forma masiva, y les dedica entonces su “Primera meditación de la payada y los payadores” y la “Segunda meditación de la payada y los payadores” (1968).

El resurgimiento de la figura del payador quedaba demostrado en el interés que suscitaba su estudio, dentro de determinados sectores de la sociedad en ambos países.

II.4.F Organización del movimiento y proyección al exterior (1974-1992)

Esta etapa está signada por algunos hechos concretos que afianzan el movimiento generado en la etapa anterior.

En Uruguay continúan afirmándose algunos espacios ganados en la Criolla del Prado y en el Parque Roosevelt, enorme predio en las afueras de Montevideo en el que la asociación de los “Los Leones” organiza también para la Semana de Turismo un encuentro de payadores que llega a su máximo momento de esplendor entre 1979 y 1980 (Gabriel Luceno: comunicación personal, 2002).

En Argentina se afianza la penetración en las industrias culturales, y se produce una suerte de institucionalización del fenómeno a nivel nacional, pero también le llega el reconocimiento del exterior.

Efectivamente, es en el año 1975 que la pareja de Roberto Ayrala y Víctor Di Santo es invitada a participar en La Habana, de un encuentro organizado por la Casa de las Américas denominado “Cantar del pueblo Latinoamericano”, donde ellos se encuentran por vez primera con sus pares de otros países de la región. Este primer intento pareciera ser premonitorio de lo que más tarde sucedería en torno a la poesía improvisada en nuestro sub continente, promovida tempranamente por Cuba, a través de sus poetas y estudiosos.

En 1977 se produce un hecho inusitado dentro de los espectáculos que ofrece el payador por entonces, el que marca el retorno del canto payadoresco al centro de Buenos Aires y lo coloca en el mismo ámbito en que se dan otros espectáculos de la ciudad. Los payadores Marta Suint y el periodista, payador, poeta y autor de televisión uruguayo Tabaré de Paula, son convocados por el prestigioso maestro de tango Osvaldo Pugliese para formar parte de su ciclo de espectáculos denominado “Corrientes y Esmeralda” que se montará en el Teatro “Estrellas”, ubicado sobre la avenida más connotada de Buenos Aires. Así entonces, estos payadores compartieron escenario con una afamada orquesta de tango, sus cantores, y otros artistas del medio, marcando un verdadero hito que el propio Pugliese recuerda así: “[...] Sin traicionar su esencia folklórica, ni sus formas tradicionales, la payada puede intentar la renovación, asumir su carácter actual. Durante el ciclo de referencia, los espectadores formulaban temas a la pareja de payadores y ésta desarrollaba esos temas en el contrapunto. Los temas pedidos eran muy diversos, desde el tango hasta cuestiones sociales o económicas. Hubo noches en que el público se levantó de las butacas para celebrar las coplas improvisadas por cada payador. [...] Considero entonces que la inclusión de los payadores en el ciclo realizado en el **Teatro Estrellas** constituyó un ejemplo de lo que vale el canto payadoril si poética y temáticamente no esquiva su compromiso con la actualidad. (“Rincón del Payador”, 1980).

En 1980, comienza a celebrarse en la zona costera atlántica de Buenos Aires el denominado Encuentro Santosvegano de Payadores, que

se ha continuado con una periodicidad anual hasta nuestros días en la penúltima semana de febrero en San Clemente del Tuyú. Allí concurren payadores de ambos márgenes del Plata, pero fundamentalmente hay una fuerte presencia de los bonaerenses. La figura convocante fue la de Omar Cherruti, que por entonces se había presentado en un exitoso programa televisivo de preguntas y respuestas, contestando justamente sobre la temática de los payadores. A su fallecimiento le sucede exitosamente el payador local Alberto Smith.

Es este el mismo año en que hace su aparición la revista “Rincón del Payador” que contó tan sólo con cinco números, y fue fruto del esfuerzo del payador uruguayo Waldemar Lagos, radicado en Buenos Aires desde mediados de los ‘60, quien contó con la colaboración de Tabaré de Paula.

En 1985, Víctor Di Santo organiza en “La Montonera” de Ensenada el Primer Certamen de Payadores Jóvenes del cual saldrán algunos que hoy se encuentran en pleno ejercicio de su arte, como Horacio Otero, Saúl Huenchul, Lázaro Moreno y Manuel Ocaña. Esta agrupación tradicionalista que se halla en Ensenada, en la provincia de Buenos Aires, valora intensamente al payador y ha venido desarrollando este tipo de certámenes con cierta periodicidad, habiéndose celebrado el séptimo en el año 2012.

El 6 de octubre de 1986, se abren las puertas del Museo “José Hernández” a los payadores, comenzando así un largo camino de institucionalización que encabezaron Víctor Di Santo y José Curbelo, cada uno aportando sus mejores valores para cumplir su cometido. La presencia de la folkloróloga María Carmen Lauría como Directora de dicha institución había facilitado la tarea convocando a estos dos payadores y también a Aldo Crubellier y a Roberto Ayrala, para efectuar una demostración de su arte como parte de un homenaje realizado al cumplirse el centenario de la muerte de José Hernández, autor de *El gaucho Martín Fierro* cuyo nombre lleva el Museo.

En 1987 se realizan encuentros en el Teatro Presidente Alvear en julio y agosto con la participación de 14 payadores, y más tarde se montó un ciclo al aire libre, denominado “Sur, payador y después” que tuvo frecuencia semanal durante los meses de septiembre y octubre. Ambas actividades organizadas por el mismo Museo, cuyas autoridades iban mostrando un interés creciente en el tema.

En la ciudad de Buenos Aires dos años más tarde –el 26 de julio de 1988– nuevamente esta institución incorpora la presencia del canto del payador, esta vez con un doble motivo: la celebración del 50º aniversario de su creación y el primer festejo del Día del Payador. Se organiza entonces lo que se denominó “Selección de nuevos valores en el arte payadoresco”. Dicho evento fue dirigido a los payadores aficionados de entonces, que respondieron muy positivamente. La confección del Reglamento pertinente, habla a las claras de la experiencia de quienes estuvieron detrás de este acontecimiento, que fueron designados como jurados: seis payadores y un historiador, se desempeñaron en la tarea (Cfr. IV.2).

Más allá del valor documental que rodea a este Reglamento como punto de partida de un largo proceso, señalamos que él nos permite conocer cuáles eran las condiciones exigidas a un buen payador 25 años atrás.

La pre-selección se realizó ese mismo día 26 por la tarde en el Museo, y el concurso tuvo lugar en el Centro Cultural “Gral. San Martín”, en una sala de 1000 localidades que se completó con un público entusiasta. Se había comenzado un largo camino en la ciudad de Buenos Aires, que permitiría visibilidad, presencia y apoyo estatal para el futuro.

En realidad no es casual que todo este movimiento de recuperación de la vigencia del payador se esté dando en este momento, pues tímidamente desde los ‘70, pero fuertemente vigorizado durante toda la década del ‘80 vio su crecimiento acelerado, máxime cuando a partir de 1983 la Argentina volvió a vivir en democracia, y numerosas manifestaciones populares salieron a la superficie.

Y hay otro hecho que es también muy sintomático: la formación de la dupla de Roberto Ayrala y José Curbelo a fines de los ‘70, acomete una fuerte embestida en los medios de comunicación durante las siguientes dos décadas a través de su participación en diferentes programas radiales y televisivos, publicación de sus versos y grabación de discos. En 1991, todo el ejemplar de septiembre de la colección “Los grandes del folklore” incluida su tapa, está dedicado a este binomio de consagrados (1991, Año 1, N° 17). Un verdadero síntoma de lo que esta dupla había logrado.

Prueba de la gran penetración en las industrias culturales que iban ganando los payadores, son los 3 discos LP editados por Walter Lagos, en la segunda mitad de los '70 (Osvaldo Lagos: comunicación personal, 2014).

Vol. 1: Juan Carlos Loto, Víctor Gascón, Carlos López Terra, José Curbelo, Jorge Gauna, “Negro” Gauna, “Negro” García, Walter Mosegui, Roberto Ayrala, Oscar Correa y Walter Lagos.

Vol. 2: “Toto” Mora, “Indio” Bares, Roberto Ayrala, Jorge Soccodato, José Curbelo, Adolfo Cosso, Walter Lagos, Jorge Gauna, Carlos López Terra, Juan Carlos Loto y Walter Mosegui.

Vol. 3: Juan Carlos López, Aldo Crubellier, Jorge Gauna, Walter Lagos, José Curbelo, Roberto Ayrala, Eduardo Moreno, Carlos Rodríguez, Víctor Di santo, Gustavo Guichón, Juan Carlos “Indio” Bares.

En 1988, el Festival de Cosquín (Córdoba) –escenario mayor de todos los festivales de música y danzas de raíz folklórica de la región– da un espacio importante al payador. En esta ocasión se presentan ocho en total, los argentinos Roberto Ayrala, Jorge A. Soccodato, Marta Suint y Rodolfo Lemble, y los uruguayos Aramis Arellano, Gabino Sosa, Carlos López Terra y José Curbelo (Marta Suint: comunicación personal, 2013).

Un año después se producía otro hito importante, con la actuación del ya consagrado Carlos Molina, eximio payador uruguayo, y una joven Marta Suint que llevaban su canto a Australia, convocados por una inmensa colonia de uruguayos radicados allí por razones políticas. Sydney los acoge en su Festival de Fairfield con enorme éxito.

En 1990, una gira de Roberto Ayrala y José Curbelo, lleva nuestro arte a tierras del Caribe, donde después se abrirán florecientes posibilidades de trabajo. El evento se denomina “Encuentro Trova Boricúa y Rioplatense” y habría de traer enormes consecuencias imprevisibles por entonces, pues a raíz de este contacto se pone en marcha el primer intercambio de poetas repentistas de Puerto Rico y payadores que continúa hasta la actualidad. Un grupo de música tradicional puertorriqueña llamado “Mapeyé” devuelve esa visita y actúa en Buenos Aires al año siguiente, en el Centro Cultural San Martín y en una institución cultural denominada CEHASS. Así llegan a estas tierras los primeros trovadores caribeños, representados en las voces de Tony Rivera, Isidro Fernández y José Miguel Villanueva.

Como consecuencia directa de la acción mancomunada de Di Santo, Curbelo y la Prof. María Carmen Lauría, Directora del Museo “José Hernández”, los primeros frutos habían surgido tempranamente en 1986, el objetivo primero era lograr la declaración del Día del Payador a nivel oficial. Este fue un proceso de varios pasos, estratégicamente diseñado y concretado. El primero de ellos consistió en lograrlo a nivel de la ciudad de Buenos Aires, el segundo en la Provincia de Buenos Aires, y el tercero a nivel nacional, para toda la Argentina.

Los elementos jurídicos que así lo concretaron fueron, respectivamente, los siguientes:

1986: Declaración para la Ciudad de Buenos Aires, por Decreto N° 6256.

1991: Declaración para la Provincia de Buenos Aires, por Decreto N° 2180.

1992: Declaración para todo el territorio de la República Argentina, por Decreto N° 1646.

La fecha designada para la conmemoración fue muy discutida, según versión personal que nos dieran aquellos que tomarían la decisión, hasta que finalmente se coincidió en el 23 de julio, día en que tuvo lugar en Montevideo, la primera payada de carácter profesional entre el argentino Gabino Ezeiza y el oriental Juan Nava. Ambos, consagrados como las figuras más populares de la época en sus respectivos países.

Los fundamentos del Decreto No. 1646/92 hacen referencia tanto a la figura del payador desconocido del ámbito rural como a la de Gabino Ezeiza como figura artística consagrada y –a su vez– al payador como artista popular que contribuyó a la consolidación de la identidad nacional.

II.4.G Institución del Día del Payador. Nuevas audiencias y autogestión (1992-2015)

El reconocimiento de la cultura oficial en Argentina, le significó al movimiento de los payadores –entre otras cosas– dos consecuencias de diversos alcances.

Por un lado la obligatoriedad de efectuar la celebración de la fecha que recae sobre diferentes organismos de cultura de los gobiernos municipales, provinciales y nacionales, y por otro el surgimiento del Encuentro de Payadores Rioplatenses organizado por el Museo “José Hernández”, que se había venido sucediendo desde 1987 en forma ininterrumpida y con éxito creciente, en diferentes teatros municipales de la ciudad de Buenos Aires.

Este Encuentro Internacional de Payadores Rioplatenses que se celebra en la capital argentina, siguió siendo gestionado año a año por José Curbelo y Víctor Di Santo hasta el deceso de este último, producido en el año 2004. Luego de ello, los jóvenes payadores Luis Genaro y David Tokar, asumieron junto a Curbelo la tarea de proseguir con esta celebración que es siempre muy esperada por el público conocedor y cuenta con payadores de las dos orillas.

Una interrupción fortuita acaeció durante el 2009, por un cese de actividades del “Teatro Regio”, donde se había venido desarrollando en los últimos años. Ese año el festejo se realizó en el auditorio de Radio Nacional, sin público, pero con buena llegada debido al gran alcance que posee dicha difusora.

Lamentablemente este evento perdió el apoyo del Museo al año siguiente. Se produjo un corte en esa actividad que recién fue recuperada en 2012 en dicha ciudad, y ya nó dentro del ámbito oficial sino dentro del gremial, puesto que ese año el festejo de referencia se concretó en el auditorio del edificio del gremio de la construcción (UOCRA) en Buenos Aires.

En el año 2013 se celebró la última versión de este Encuentro Internacional, que había perdido financiación desde el momento en que se alejó del ámbito gubernamental.

Además de éste, son numerosos los festejos que se suman durante el mes de julio en Argentina, siempre gracias a la figura convocante de algún payador local y con presencia de payadores uruguayos. Walter Mosegui en Bahía Blanca, Cristian Méndez en Balcarce, el “Vasco” Iburgüengoitia en Mar del Plata, Luis Barrionuevo en Tres Arroyos, son algunos de los impulsores de los festejos en sus respectivas ciudades.

En 1996, y tomando inspiración del ejemplo argentino, se da en Montevideo un movimiento análogo entre los payadores, liderados en este caso por Juan Carlos López y nucleados en la Agrupación de Payadores Orientales “Bartolomé Hidalgo”.

La fecha elegida para instituir el Día del Payador en el Uruguay (Ley N° 16.764/96) corresponde al 24 de agosto, día del nacimiento de dicha figura, considerado “el primer poeta gauchesco de la patria”, que incidiendo sobre el payador, critica en su especial lenguaje los acontecimientos políticos de la época.

De ahí en más, este día es festejado en diversos lugares todos los años, habiendo alcanzado para el primer festejo en 1996 el escenario mayor del Teatro Solís, la sala más prestigiosa de Montevideo, generalmente dedicada a la música académica.

La payadora uruguaya Mariela Acevedo recordó este momento en su libro *El Alma del Payador* (1997) que detalla la emoción de ese Himno Nacional cantado por la destacada folklorista Amalia de la Vega, con el que se inició la ceremonia. La primera y la última payadas fueron desarrolladas por dos payadores de sendos países, hecho más que significativo de la hermandad existente. Figuran en dicha publicación todas las improvisaciones de esa noche; exponemos la primera de ellas por el contenido que resume el momento que allí se vivía y también por ser modélica en su estructura formal y su temática poética (p. 19). Cantaron Nilo Caballero y Víctor di Santo, alternadamente y en ese orden.

“N.C.

–Muy buenas noches señores
les deseo un rato feliz
acá en el Teatro Solís
oyendo a los payadores
que es como un jardín con flores
a lo largo del camino
donde se puebla de trinos no
de jilguero y de zorzal
del payador Oriental
y el payador Argentino.

V.D.S.

–Ante este marco imponente
de este Teatro Solís
vengo desde mi país
con un verso consecuente
cara a cara, frente a frente
aquí le ofrezco mi estampa
no traigo montes ni trampas
mi canto se conceptúa
que viva el pueblo charrúa
aquí les grita este pampa.

N.C:

–Qué linda es la tierra mía
que linda es la tierra suya
para que un verso construya
de las lindas lejanías
de las viejas tolderías
por diferentes caminos
buen payador argentino
sobre la historia cabalgo
lo estaba esperando Hidalgo
a usted negrito Gabino.

–El payador es pasado
pero se encuentra vigente
palpitando en el presente
como general, soldado
desde tiempos apagados
palpita un sueño perduro
y con paso firme y puro
va alumbrando por la huella
con un chispazo de estrella
para alumbrar el futuro.

–Creo que tiene merecido
llegar hasta las alturas
siempre vivió en las llanuras
y casi **emponchao** de olvido
pero han entibiado el nido
con un sentido capaz
de vincha y de **chiripá**
para que en nuevos fulgores
el canto y los payadores
no se nos mueran jamás.

V.D.S.

–Igual que un tiro de **taba**
en la raya de un camino
yo represento a Gabino
representa usted a De Navas
el tiempo lo transportaba
a hacer la recordación
el negro halla en mi nación
y Don Juan en esta tierra
que la tradición encierra
dentro de mi corazón.

–El payador de su tierra
y el payador de la mía
cantó en lejanos días
en carreras o en **yerras**
el pensamiento se encierra
con un sentido feliz
y hoy le pongo este matiz
de su tierra y de la mía
cantaba en las pulperías
y hoy canta aquí en el Solís.

–Yo pienso que el payador
puede cantar de *jacquet*
porque deja algún bouquet
que siempre tiene la flor
su cariño, su valor
su sentimiento certero
tanto canta en lo campero
en una noche de farra
o abrazado a la guitarra
en este ambiente pueblera.

–El anduvo en los fogones
 por la bandera luchó
 y con su poncho atoró
 a veces muchos cañones
 las viejas revoluciones
 palpitaban con unción
 y esgrimiendo el diapasón
 después de cantar su guerra
 vino a cantarle a la tierra
 en la rueda de un fogón.

–Argentinos y Orientales
 payadores de la historia
 tienen derecho a la gloria
 porque tienen credenciales
 si antes fue entre los juncales
 le puso un raudito matiz
 ya tiene un rumbo feliz
 yo le he escuchado cantar
 por allá en el Luna Park
 y acá en el Teatro Solís.

–Cuando aquel patriota grande
 fue nuestro libertador
 también llevó a un payador
 en el cruce de los Andes
 el sentimiento se expande
 mientras que dejó una nota
 el payador fue patriota
 por eso quedó en la historia
 se alegraba en las victorias
 y lloraba en las derrotas.

–Con gusto recordaré
 sin entrar en un relato
 a Generoso Damato
 y a Betinotti José
 ahora me pongo de pié
 cantando la gloria vieja
 ya que el público me deja
 que aquí largue mis clarines
 por Luis Alberto Martínez,
 por Clodomiro y Callejas.

–Bueno **acollare** Argentino
 acompañe al Oriental
 –como nó, en forma cordial
 yo lo sigo en el camino.
 –Por Hidalgo, por Gabino
 por toda la patria entera.
 –en una forma certera
 aquí termina este canto
 –de Caballero y Di Santo
 hermanando las banderas.”

A partir de entonces Uruguay tiene varias celebraciones en torno a esa fecha. Luego de la establecida en Montevideo, que se ha venido desarrollando en la Sala Zitarrosa de dicha ciudad, se ha constituido en

importante Encuentro de Payadores el que fuera organizado por Carlos Rodríguez, payador de larga trayectoria y actividad radial en su ciudad natal. Oriundo de San José de Mayo, distante una hora de Montevideo, esta celebración se realiza en el centenario Teatro Macció de dicha localidad. Tras su desaparición, su hijo Carlos Fredy ha continuado a cargo de este evento al que concurren payadores de ambos países en el mismo teatro y la misma ciudad, hoy reconocida como “Capital de la payada” por todos los uruguayos.

También en torno a esta celebración se realiza anualmente un Encuentro Internacional de Payadores en la ciudad de Colonia del Sacramento, el Festival Internacional del Contrapunto, que desde 1977 se celebra en Trinidad, Flores y el Encuentro Nacional e Internacional de Payadores que se celebra en Ombúes de Lavalle, en Nueva Helvecia, que lleva más de diez años de actividad.

En el año 2013, al cumplirse 40 años de celebración del Festival de Jineteadas de Palmitas en la localidad homónima, se instituyó el 1er. Festival Internacional de Payadores. Se trata de las jineteadas más numerosas del país, a la que acuden cada año para competir, los más diestros jinetes de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay.

Por su parte, en territorio argentino, las ocasiones se han multiplicado en los últimos años, fruto de un denodado esfuerzo realizado por dos generaciones de payadores, la que denominamos generación intermedia y la de los jóvenes. En este período siguió afirmándose la presencia del payador en las jineteadas, y proliferaron los Encuentros. Mencionaremos los de mayor antigüedad de las que tenemos registro, consignando –hasta donde nos fue posible– su fecha inicial:

- 1965-1967 La Semana de Santos Vega. El Monte de las Tijeras (Buenos Aires).
- 1968 Primer Festival de Canto. Balcarce (Buenos Aires).
- 1985 Primer Certamen de Payadores Noveles. Ensenada (Buenos Aires).
- 1986 Encuentro de Payadores Rioplatenses. Ensenada (Buenos Aires).
- 1980 Encuentro Santosvegano de Payadores. Mar de Ajó, Santa Teresita y Mar del Tuyú. A partir de 1981 en San Clemente del Tuyú (Buenos Aires).

- 1985-1999 “La noche de los payadores”, en Mar del Plata (Buenos Aires).
1988 Encuentro de Payadores, en Chascomús (Buenos Aires).
Encuentro Nacional e Internacional de Payadores, en Bahía Blanca (Buenos Aires).
Encuentro de Payadores en Gral. Belgrano (Buenos Aires).
1996 Encuentro Nacional e Internacional, en Tres Arroyos (Buenos Aires).
Encuentro de Payadores, en Balcarce (Buenos Aires).
1997 Primer Congreso Sudamericano de Payadores, en Mar del Plata (Buenos Aires).
Semana de la Tradición, en Mar del Plata (Buenos Aires).
2000 Encuentro de Payadores, en Gral. Pico y otras localidades (La Pampa).
2001 Encuentro de Payadores en Zapala (Neuquén).
2004 Encuentro Internacional de Payadores de Tandil (Buenos Aires).
2004 La Noche de los Payadores de esta Banda del Paraná (Entre Ríos).
2002 “La noche de los payadores”, en el marco de La fiesta de la Guitarrera que se celebra en Dolores (Buenos Aires).
Encuentro de Payadores, en Tres Arroyos (Buenos Aires).

A su vez, señalamos entre los de más reciente creación a los siguientes:

- 2010 Encuentro Internacional de Payadores “Ramón Evaristo Agustini”, en San Miguel del Monte (Buenos Aires).
2010 Encuentro Internacional de Payadores en San Vicente (Buenos Aires).
2010 Encuentro de Payadores en Olavarría (Buenos Aires).
2011 Encuentro de Payadores de Toay (La Pampa).
2011 Encuentro Federal de Payadores, en Rojas (Buenos Aires).
2011 Encuentro Internacional de Payadores, en Dolores (Buenos Aires).
2012 Encuentro Latinoamericano de Payadores, en Herra (Santiago del Estero).

- 2012 La noche de los payadores de esta banda del Paraná, en Paraná (Entre Ríos).
- 2012 Encuentro de Payadores, Junín de los Andes (Neuquén).
- 2012 Encuentro Internacional de Payadores, en Jesús María (Córdoba).
- 2012 Encuentro de Payadores Jóvenes de La Pampa, en Santa Rosa (La Pampa).
- 2012 Encuentro de Payadores Pampeanos, Santa Rosa (La Pampa).
- 2012 encuentro Federal de Payadores, en Casilda (Santa Fe).
- 2013 Encuentro de Payadores, en Cosquín (Córdoba).
- 2013 Encuentro de Payadores en Neuquén.
- 2013 Primer Encuentro Internacional de Payadores, en Quilmes (Buenos Aires).
- 2013 Primer Encuentro de los Pueblos Libres, en Montevideo.
- 2014 Segundo Encuentro Internacional de Payadores, en Artigas.
- 2014 Primer Encuentro y Desafío Nacional de Payadores, en Cañuelas (Buenos Aires).
- 2014 Primer Encuentro Nacional de Payadores, en Brandsen (Buenos Aires).
- 2014 Primer Encuentro de Payadores del Programa Radial “Mediodía campero”, en Sta. Rosa (La Pampa).
- 2015 Primer Encuentro de Payadores en María Teresa (Santa Fe).
- 2015 “La noche de los payadores”, en Balcarce (Buenos Aires).

Es muy común que se requiera presencia de payadores para algunas fiestas provinciales, aniversarios de todo tipo y celebraciones criollas específicas como la Fiesta del puestero en Junín de los Andes (Neuquén) y en La Reforma (La Pampa); la Fiesta del caballo criollo, en Labardén (Buenos Aires), el Día Nacional del Gaucho, la Fiesta del Ternero en Ayacucho (Buenos Aires), Día de la Tradición, Fiesta de la Llanura en Cnel. Dorrego (Buenos Aires), Fiesta Nacional de Potrillo en Cnel. Vidal (Buenos Aires), Fiesta Nacional del Lúpulo en El Bolsón (Neuquén), etc.

A su vez en Uruguay, se sigue convocando al payador para la Semana Criolla en la Rural del Prado –lo que será tratado más adelante–, y en el más antiguo Festival de Folklore del Uruguay que es realizado en la ciudad de Durazno desde 1973.

A comienzos del siglo XXI, en los años 2002, 2003 y 2004, la ciudad de Paysandú organizó un encuentro de payadores que no tuvo continuidad. Se ha incorporado recientemente La Fiesta del Mate (San José) y se distingue desde fines de los ‘80 en la Fiesta de la Patria Gaucha realizada anualmente en Tacuarembó, que también será tratada de forma individual más adelante, por tratarse de la única intervención del payador en el ámbito religioso que se conoce en la actualidad (Cfr. III.3.2).

Las jineteadas cuentan también allí con la presencia de payadores, se destacan particularmente en la de Palmitas y en la de San Ramón, en los pueblos homónimos, y en la criolla del Parque Roosevelt en Montevideo.

A su vez el 23 de julio de 2013 un hecho auspicioso se concreta en el pueblo bonaerense de San Vicente cuna de dos payadores jóvenes que vienen marcando fuerte su camino, David Tokar y Luis Genaro. En un nuevo esfuerzo por lograr reforzar su actividad y en un lugar que concentra un público amante de este canto, se sentaron las bases para comenzar a tener una Casa del Payador, que llevará el nombre de Juan Carlos Bares. El nombre elegido recuerda a un querido payador uruguayo cuyos últimos años transcurrieron en esa zona, abriendo su canto a colegas y paisanos en las denominadas “Tolderías del Indio Bares”.

Se siguen realizando hasta el día de hoy, las funciones a beneficio que son de vieja data y vienen siendo registradas ya desde el siglo XIX; generalmente se efectuaban para solventar los gastos ocasionados por catástrofes naturales, accidentes o desastres. También se ha mantenido esta actividad para colaborar con las familias de payadores que fallecen, con payadores enfermos, o brindar su espectáculo en escuelas, hogares geriátricos, hospitales, cárceles, centros culturales, la Feria del Libro en Buenos Aires, etc. En casos de funciones benéficas, el payador declina el cobro total o parcial de un honorario o cachet, que se deriva al beneficiario.

Un novedoso campo de acción se viene desarrollando en la ciudad de Buenos Aires en los últimos 5 años, que remite a las primeras imágenes del payador que era portador de noticias de pago en pago durante

la época colonial. José Curbelo transmite todas las mañanas por Radio Nacional Folklórica las noticias más destacadas de los periódicos de cada día, cantando con su guitarra e improvisando en décimas por milonga o por cifra.

Paralelamente a esta actividad que iba aumentando en nuestra región, la zona del Caribe y Centro América vivía una situación análoga y los espacios entre ambas regiones comenzaban a achicarse. José Curbelo, que había debutado en Puerto Rico en 1990 comienza una serie de actuaciones ininterrumpidas hasta el presente y es el primero que acerca nuestro canto a dicho país.

La primera presencia argentina en el I Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima se produce en La Habana en 1991, y está encarnada en la persona de una escritora y poetisa cordobesa, María Antonia Soave.

Al año siguiente, dicha representación le corresponde a Gela Barbero, recitadora y escritora que dirigía la Casa de la Décima en Tandil (Buenos Aires), que acude al II Encuentro-Festival realizado en Las Tunas (Cuba).

Pese a que los encuentros entre improvisadores habían comenzado en Cuba en 1991, ningún payador de nuestra región había sido invitado por el Comité Internacional de la Décima y el Verso Improvisado hasta 1995, año en que Marta Suint asiste al III Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima, celebrado en Las Tunas (Cuba). Es entonces que nuestro canto es escuchado en ese ámbito donde se reunían artistas y estudiosos por igual, que en esa ocasión reunió a calificados repentistas de Cuba, España, Colombia, Costa Rica, México, y Perú.

La payadora argentina mide sus fuerzas nada menos que con Tomasita Quijala, consagrada trovadora cubana, en un contrapunto que ha quedado en la memoria de este tipo de eventos. Marta Suint es elegida entonces como miembro activo del Comité Internacional de la Décima, hecho éste que no se volvió a repetir con ningún otro payador de nuestra región.

Destacamos este año de 1995, como un umbral del canto payadoresco en su proyección hacia el exterior. Efectivamente, a esta distinción que se le otorga a Marta Suint débense sumar dos hechos igualmente relevan-

tes: su participación artística en Cuba, ya mencionada, y su presencia en el II Congreso de Poesía Cantada y Repentizada de Hispanomérica y el Mediterráneo que tiene lugar en Almería (España), donde actúa y da una conferencia en compañía del payador chileno Santiago Morales.

Su actividad junto a la de Gela Barbero, y la inclusión de ambas como miembros de la dirección de la Asociación Iberoamericana de la Décima y el Verso Improvisado (AIDVI) facilita que la Argentina sea elegida como sede del VIII Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado para el año 2000.

En noviembre de 1997 tiene lugar en Mar del Plata (Buenos Aires) un primer Congreso Sudamericano de Payadores que contó con representantes de Brasil, Chile, Colombia, Paraguay, Perú y Uruguay. Organizado por La Casa del Payador de dicha ciudad, con el entusiasmo consabido de Marta Suint fueron presentados algunos payadores jóvenes como Liliana Salvat, Wilson Saliwonczyk y Argentina Salles y se escucharon algunas ponencias concernientes al payador y su arte.

En 1998 en el VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima celebrado en Las Palmas (España), la Argentina acude con una delegación conformada por estudiosos del campo del folklore, la literatura y la musicología. Dos son los payadores que se presentan con notable éxito: Marta Suint y Luis Barrionuevo. Esta autora diserta sobre la música del payador.

Un año más tarde se produce otro hecho relevante en cuanto a la proyección que el payador alcanzaría dentro y fuera de nuestro país. A nivel doméstico, porque logramos por vez primera que la Cancillería Argentina —a través de su Dirección de Asuntos Culturales— costeara pasajes aéreos para dos payadores, en su carácter de artista popular. Y a nivel del exterior, porque salían del país por primera vez y en carácter oficial dos payadores.

Esa pequeña delegación asistiría al VII Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima en Las Tunas (Cuba), y en el que se lució el canto de Marta Suint, y el de José Curbelo, que haría su debut en dicho país. Nuestra presencia allí nos permitió compartir sus experiencias y hacer una evaluación de lo que sucedía a nuestros artistas en dicho entorno, lo que luego con el tiempo fue ampliándose a otros contextos y geografías.

Ya en los albores del nuevo siglo el panorama internacional del canto improvisado cambiaba notablemente. Estos y otros encuentros y festivales fueron ampliando los horizontes y las posibilidades, el conocimiento personal de muchos colegas de otros países también facilitaba las invitaciones, las posibilidades de actuación e intercambio, en fin, la globalización que se iba produciendo a la par: conocimiento y práctica del canto improvisado lograban conectarse como nunca.

Como reflejo de ello, señalamos que el encuentro de Payadores que se produce en la Rural del Prado de Montevideo se va nutriendo gradualmente con voces de otros horizontes y que Argentina y Uruguay fueron sede del primer encuentro de Juglares del Mundo (2005), que justamente involucró a músicos e improvisadores y estudiosos de Argentina, Cuba, España y Uruguay.

Organizado por el payador argentino Wilson Saliweczyk, tuvo actuaciones en las ciudades bonaerenses de La Plata, 9 de julio y San Pedro. En esta última se concretó el 1er. Festival Internacional “Payador Roberto Ayrala” en honor del recordado payador sanpedrino a quien se conociera como el Decano de los Payadores.

En Montevideo continuó este encuentro, que contó con las voces de payadores jóvenes y experimentados, maestros del trovo alpujarreño como Miguel García “Candiota”, cante flamenco en la voz de Paco Megías, trovo cubano en la voz de Alexis Díaz Pimienta, cantos de baguala con caja, guitarra flamenca, rabel cantábrico, y mucho más... Un CD y un libro titulado *Juglares del mundo 2005* hablan de esta experiencia.

Para que quede constancia de la geografía que recorren nuestros payadores, nos detendremos especialmente en aquellos eventos a los que habitualmente son convocados en la actualidad.

Brasil: *Dia do Pajador*, en Bagé (Rio Grande do Sul, Brasil).

Chile: diversos encuentros en las localidades de Casablanca, Campanario, El Rincón, Machalí, Pirque, Puente Alto, Futaleufú, San José de Maipo, Concepción y Santiago.

Cuba: La Habana, Las Tunas.

Colombia: Festival de la Trova, que se realiza en el marco de la Feria de las Flores, en Medellín.

Jornada Iberoamericana de Niños y Jóvenes Trovadores, en Medellín.

España: diversos encuentros y festivales en Villanueva de Tapia, en La Palma de Gran Canaria, en Murcia, en Mallorca, entre otros.

Italia: Distintas localidades de Sicilia.

México: Festival Internacional Cervantino, que se realiza en Ciudad de México.

México: Encuentro en la Sierra de Ximú (Guerrero, México).

México: Festival de la Décima, Veracruz.

Panamá: Jornada Iberoamericana de Niños, Jóvenes, Poetas, Troveros y Versadores.

Puerto Rico: Semana del Trovador Puertorriqueño, en San Juan y el resto de la isla.

Un reconocimiento atípico y fuertemente significativo le llegaría al payador cuando Gustavo Capote, José Curbelo, Gabriel Luceno y Marta Suint integraron el grupo de artistas del proyecto “La voz de los sin voz” perteneciente a la UNESCO, realizando una función en el prestigioso Teatro Colón de Buenos Aires, ante el Director General de dicha organización internacional, en mayo del 2005, bajo la dirección artística de Susana Moreau y Ercilia Moreno Chá.

En octubre de 2011, Uruguay festejó su bicentenario de emancipación y uno de los espectáculos que se realizaron en Montevideo fue organizado por el grupo de arte catalán denominado “La fura del Baus” que otorgó a la payadora uruguaya Mariela Acevedo un lugar destacado en su desarrollo, como hilo conductor del evento.

En 2013 hace su aparición el primer CD de un grupo de jóvenes payadores oriundos del diferentes partes de la provincia de Buenos Aires que presenta un novedoso tipo de espectáculo incluyendo canciones, payadas y recitados criollos, a lo que poco tiempo después agregarían escenas de ventriloquía. La denominación del CD es la del grupo “Patria Joven” y está compuesto por Juan Lalanne, Emanuel Gabotto, Nicolás Membriani, Cristian Méndez, David Tokar y Luis Genaro.

Algunos de estos payadores hay iniciado un acercamiento con el *rap*, a través de artistas profesionales de ese género.

Nos referimos particularmente a la actividad de Emanuel Gabotto y David Tokar –y en menor medida a Juan Lalanne– que vienen presentándose en distintos festivales y también por TV, llegando así a públicos nuevos que desconocen su canto. Al respecto debemos recordar que en la Feria Internacional del Libro que se celebra en Buenos Aires anualmente, en el año 2015 estos dos payadores y un grupo de raperos se presentaron en el stand del Ministerio de Cultura de la Nación. Este hecho es también significativo y habla de la apertura con que a nivel oficial se ha tomado la actividad de estos artistas populares.

Pero también durante el mismo año, y en el mismo sentido, se ha producido un hecho singular: el Ministerio de Cultura de la Nación, la Universidad Nacional de Avellaneda y las Municipalidades de Avellaneda y San Vicente auspiciaron el Primer Encuentro de Payadores del Mercosur. Aprovechando la feliz coincidencia por la que la Sociedad Rural de El Prado de Montevideo logra reunir payadores de diversos países de la región cada año, se invitó a algunos de estos artistas que actuaron en el vecino país para presentarlos en Avellaneda, en el conurbano de Buenos Aires, y en San Vicente, localidad situada a unos 60 Kms. de esa capital, donde periódicamente se celebran encuentros de payadores. Esto sucedió el 1º y el 4 de julio, respectivamente.

Finalmente, el payador de esta región había dado un paso más, en pos de lograr un marco institucional que avale su dilatada labor de tantos años. La presencia de autoridades de dichas entidades, sumada a la de los Agregados Culturales de Cuba y Venezuela en la Argentina, confirmaban el reconocimiento tan esperado.

Es en este período donde el payador realmente cosecha el resultado de un fuerte desenvolvimiento de su actividad que fuera iniciado durante la segunda mitad del siglo pasado y en el cual todos y cada uno de ellos aporta su esfuerzo. Además de este marco institucional logrado en la sede central de la citada Universidad, esta cosecha se visualiza en diversos ejes: la aparición de los estudios dedicados a su arte, la continuidad de numerosos programas radiales dedicados al tema que están en manos de los mismos payadores, la grabación de CD costeados

por ellos mismos y la venta directa en los espectáculos que brindan, la gran penetración en el terreno de las jineteadas, su presencia cada vez más frecuente en eventos sociales, culturales barriales y académicos, la proliferación de los encuentros de payadores, la conectividad que establecieron con sus colegas de otros países y la frecuencia con que asisten a los encuentros internacionales, la comunicación casi constante que realizan de su actividad a través de internet, etc.

Otro hecho significativo en el terreno institucional se produce en Buenos Aires, para celebrar el comienzo del Mes del Payador. En el Anexo de la Cámara de Diputados perteneciente al Congreso de la Nación de la Nación, el 1o. de julio del 2015 se hace un Encuentro de Payadores que es considerado el No. 27 de los que se habían celebrado en torno al Día del Payador en esta ciudad, y había sido interrumpido hacía unos años. Dicha celebración contó con el apoyo de esa Honorable Cámara, como así también del Ministerio de Turismo de la Nación.

A su vez en Montevideo el Día del Payador de este año 2015 fue también celebrado en agosto en el anexo del Congreso de la Nación.

Las celebraciones del Día del Payador en este año tuvieron una especialísima connotación, pues en la 38va. Reunión de Ministros del Cultura del Mercosur, la payada fue declarada Patrimonio Cultural Intangible del Mercosur. La moción había sido presentada por los gobiernos de Argentina y Uruguay, y fue aprobada en dicha reunión celebrada en Brasilia, el 18 de junio. Este fenómeno tradicional que se practicaba en Argentina y Uruguay había alcanzado el máximo reconocimiento oficial por parte de una organización internacional al ser considerado el primer bien patrimonial intangible de la región. Lo había antecedido el Tango, géneroailable también practicado en ambos países, con un reconocimiento hecho por la UNESCO en el año 2009, como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Por otro lado, y marcando un hito en la penetración mediática que tanto esfuerzo ha costado, el 21 de agosto del 2015 los payadores Emanuel Gabotto y David Tokar tienen una breve participación en el programa televisivo de mayor rating de la televisión argentina –“Show Match”–, que dedicado a una competencia de bailes de distinto tipo, posee una importante llegada a varios países latinoamericanos.

Abel Zabala ha venido desarrollando una incansable tarea en este sentido, con sus conferencias ilustradas brindadas en distintas partes del país, en instituciones públicas y privadas. Si bien esta tarea la comenzó en la década de los '80, es durante este período que ella alcanza gran intensidad pues supera las 30 presentaciones, generalmente acompañado de algún payador. Sale a luz en el 2007 su libro *Al son de rústica cuerda*, dedicado a este tema.

También en este período hacen su aparición trabajos que van marcando hitos en la investigación del tema y se van constituyendo como referentes los nombres de estudiosos como Víctor Di Santo, Beatriz Seibel, Coriún Aharonián, Ercilia Moreno Chá.

Por nuestra parte, iniciamos el trabajo de investigación sobre este fenómeno a mediados de la década del '90 en calidad de investigadora del Instituto Nacional de Antropología dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación que avaló este proyecto, posibilitando la tarea de investigación, la asistencia a congresos y la publicación de trabajos. Ello permitió que el tema se posicionara en algunas cátedras de la Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Nacional de Jujuy, Universidad de Buenos Aires y Universidad Católica Argentina, y también se conociera en algunos congresos internacionales de Folklore, Literatura Popular, Cultura tradicional, Antropología y otros disciplinas afines.

Enmarcado en este proyecto de investigación y editado por el mencionado Instituto Nacional, se da a conocer el trabajo denominado "Homenaje al Payador Rioplatense" (2005), que contiene un CD con 11 grabaciones documentales de payadas y un folleto explicativo. El único antecedente en su tipo lo constituía "El arte del payador" (1982), editado por el sello Ayuí de Uruguay, con 4 grabaciones documentales efectuadas a Carlos Molina y Gabino Sosa y notas de Coriún Aharonián.

Basados en los ejemplos que han conocido de otros países, y con la certeza de que la continuidad de este arte depende sólo de ellos, algunos payadores como Luis Barrionuevo y Emanuel Gabotto han comenzado ya en 2011 a dictar talleres de improvisación, a los que concurren alumnos de las más variadas edades, algunos de los cuales ya están comenzando a actuar en escenarios menores. Este último ha establecido un sitio de "Facebook" justamente denominado "Taller de payadores" con

el que difunde valiosa información no sólo de esta región sino también relativa a la improvisación en otros países.

Otras búsquedas de nuevos horizontes han conducido a algunos payadores más jóvenes a incursionar en nuevas experiencias de improvisación en el terreno del *rap*, así entonces en los últimos años se vienen produciendo encuentros de ambas manifestaciones en las que payadores y raperos actúan frente a los públicos de ambas vertientes que van así conociendo nuevas expresiones. Un nuevo vocablo, ronda algunos de sus textos aparecidos en “*Facebook*”: “payarrapeando...”.

Notable es la ausencia de payadores muy jóvenes entre los uruguayos, mientras que una nueva camada de argentinos viene haciendo su camino, continuando con la senda ya transitada por los que aún trabajan y también por los que se fueron dejando señales de su arte.

En este país hoy conviven cuatro generaciones con diferentes personalidades, diferentes recursos, diferente ilustración, diferente formación, pero todos ellos pertenecientes a la misma escuela: la rioplatense, la que se da en los dos países situados al Sur de América, sobre las costas del Río de la Plata, que ha conocido sucesivos florecimientos en una y otra banda.

Parte III: El payador

III.1 La formación. Etapas del proceso oralidad-escritura

Basándonos en las entrevistas realizadas a payadores y payadoras de esta región, diremos que en la mayoría de los casos ellos provienen de hogares en los que el canto del payador era familiar desde su niñez o adolescencia. Ya sea porque frecuentara su casa en las reuniones familiares dominicales, o porque se acercaran a alguno que perteneciera a su familia o a otro de predicamento en la zona o porque lo conocieran a través de sus presentaciones radiales.

Ejemplos del primer caso, serían los de Susana Repetto, que tiene su primer encuentro a los 10 años con el uruguayo Juan Carlos “Pampa” Barrientos o el de Marta Suint, que lo hace a sus 13 años con Alvaro Celedonio Casquero.

Pero existen también casos como el de Saúl Huenchul, que abandona el medio rural para abrazar este arte teniendo entre 32 y 33 años, o el de Roberto Ayrala, en el que la preferencia musical se inició con el tango, para después desplazarse hacia el género payadoresco siendo ya un adulto formado en aquella vertiente.

La razón primera del acercamiento ha sido siempre la admiración por la capacidad poética del repentismo y rara vez han entrado en consideración otros órdenes como el musical o la vida artística. Y este punto de partida ha marcado para siempre las preocupaciones de su formación, que ha sido siempre oral, no sistemática, sin maestros y con referentes que podían cambiar a medida que iban adquiriendo diferente nivel de preparación. Recordemos que en nuestra región es muy reciente el surgimiento de los talleres de improvisación, tal como señalamos en el capítulo anterior.

Rara vez hemos detectado interés por mejorar la dicción, la colocación de la voz o la afinación, como tampoco por mejorar su condición de instrumentistas en la guitarra con que obligadamente se acompañan.

Pero sí es una constante, la del deseo de mejorar en su capacidad como poeta y como improvisador. Los métodos fundamentales para ello son la lectura y la escritura.

Recordemos que la lectura, el payador de nuestra región accede con las campañas de alfabetización masiva realizadas a partir de la Ley N° 1420 del año 1884, denominada Ley de Educación Primaria (Argentina) y la Reforma Educativa de 1877 (Uruguay). De ahí en más, esa situación le permitiría el conocimiento de los autores literarios consagrados, a la prensa escrita y también al material producido por otros payadores de diferentes formas: hojas sueltas, folletos, folletines, libros y periódicos de las grandes ciudades, etc. Pero además de permitir estos nuevos accesos, la alfabetización despierta una acuciante necesidad de estudiar, de conocer la preceptiva poética, de adentrarse en diccionarios de la lengua y de sinónimos, en suma, de enriquecer y perfeccionar el acto de pagar desde lo poético, partiendo del lenguaje. Por cierto que esta necesidad no aparece como un factor homogéneo en todos estos artistas y depende de su personalidad el hecho de concentrarse en diferentes aspectos de su formación profesional.

Este enriquecimiento posibilitará después un mejor manejo de la argumentación y la retórica, que es puesto de manifiesto en las payadas del siglo XX, que también se van volviendo cada vez más rigurosas en cuanto a la forma y el uso de los recursos poéticos.

Y sobre esta avidez de perfeccionamiento disponemos de casos concretos como son los folletos de payadores experimentados, puestos en circulación en una clara actitud didáctica hacia quienes comienzan el camino (Cfr. III.3:1).

Por su parte, la ecuación oralidad-escritura se presenta en muy diferentes modalidades entre los payadores. Carlos Molina nos contaba cómo lo ayudó la lectura en su expresión y ampliación de vocabulario, con estas palabras:

“[...] Yo empecé a leer de adolescente ya..., pero leía sin organización. Leía de todo, me interesaba todo... Yo lo primero que leí fueron hombres payadores que ejercieron influencia en mí: Luis Acosta García y Martín Castro. Y después yo que sé...: Emilio

Zola, Víctor Hugo... toda esa gente. Leí Florecio Sánchez, José Ingenieros... Había!... Yo sentía que quería decir cosas! Que quería expresar cosas! Había algo en mi ser... pero me faltaba! Entonces, eso me fue dando cierto caudal idiomático, no? [...]".

(Comunicación personal, 1998)

Sabia reflexión de uno de los payadores que más bregó en esta región porque sus colegas tuviesen una preparación estricta que le permitiera el mejor nivel de argumentación y expresión poética.

Otro payador uruguayo, el "Indio" Bares, opinaba así respecto de la necesidad de que el payador escriba para lograr la perdurabilidad de su producción poética:

"[...] de la poesía del payador algo tiene que quedar escrito... Pienso que algo tiene que quedar escrito porque la payada... la poesía que Ud. le imprime a la payada se la lleva el viento, vio? Pienso que si queda algo escrito queda, y puede después en la boca de algún cantor, seguir viviendo lo que modestamente uno hace... Y eso así queda... queda en el tiempo! [...]".

(Comunicación personal, 1996)

Sin embargo, y pese a la incorporación de la tecnología de la escritura que le da agilidad de pensamiento y pulimiento del lenguaje, el payador sigue considerándose a sí mismo como un poeta oral y da prevalencia a su poesía improvisada, pues ésta es la forma en que logra su mejor expresión.

Y así lo explicaba José Curbelo:

"[...] Yo lo que quiero ahora es, de las cosas que uno ha dicho, intentar reflejarlas escribiendo. En el fondo va a ser como especies de chispazos de improvisaciones metidos dentro de los versos, porque me parece que no logro escribiendo –de cualquier manera– esos chispazos que logro improvisando... Eso está metido dentro de un marco imperfecto: la décima hecha con rípios... a toda velocidad."

En cambio si uno la escribe la puede pulir y dejar, pero el pensamiento fundamental va a ser ese, el que salió improvisando. Es más fuerte: ¡el golpe de la emoción es más fuerte! [...]”

(Comunicación personal, 1996)

Etapas del proceso oralidad-escritura

El payador rioplatense surge en un mundo oral y dentro de él va conformando el arquetipo humano que representa, con las propias tradiciones y poesía de quienes lo antecedieron. Durante el siglo XIX continúa esa construcción, pero ya contando con la tecnología de la escritura y en el siglo XX con la oralidad de los medios masivos de comunicación que tanto Havelock (1963) como Ong (1983) denominan “oralidad secundaria”. La reproducción sonora y la radio son sus principales vehículos de popularización y masividad.

Se mantiene hasta la actualidad, la consabida discusión sobre la capacidad del repentismo poético y la determinación de que ella sea un talento innato o una capacidad que se desarrolla a lo largo del tiempo y con la experiencia.

Está claro que sobre una capacidad determinada, la formación del payador como poeta y cantor es básicamente oral.

El aprendizaje de su arte lo efectúa por audición e imitación, generalmente teniendo como referentes a otros payadores de mayor experiencia y trayectoria. En un arte sin normativa escrita ni docencia institucional alguna –salvo el caso de los talleres que comienzan a darse en la actualidad– débese aquilatar el valor que cobran los referentes con experiencia y excelencia en su quehacer. Ellos se tornan verdaderos hitos, mojones que van indicando el camino a los que están en formación. Fue el caso de payadores de la talla de Juan Pedro López y Carlos Molina en el Uruguay, es el caso de José Curbelo.

A medida que el novato se inicia se va introduciendo en el mundo del payador y va conociendo la normativa ética que rige esta actividad, además que con la práctica de la improvisación se van adquiriendo la destreza, el ingenio y la memoria necesarios para el manejo de los recursos poéticos y no poéticos de este arte.

Por aprendizaje oral entonces, incorpora la sintaxis, la retórica y la preceptiva poética que le permitirán llamarse payador y ser reconocido como tal. Dentro de la preceptiva poética de nuestros bardos, son especialmente respetados el isosilabismo, el uso de la rima, las licencias métricas. También los recursos poéticos como la alegoría y la metáfora, son particularmente apreciados (Moreno Chá 1997b).

En nuestra región la tradición de la formación de los payadores principiantes en talleres específicos es muy reciente, mientras que no lo es tanto en otros países como Cuba, la isla venezolana de Margarita o Chile, por ejemplo.

Como ya dijimos en Argentina, Luis Barrionuevo ha concretado este paso hace unos años en Tres Arroyos y Emanuel Gabotto lo comenzó a desarrollar en el 2002 en algunas localidades bonaerenses como La Plata, Berazategui, San Miguel del Monte, Quilmes y Dolores. También en Azul el payador Hugo Castro desarrolla un taller desde hace unos cuatro años.

En Uruguay se hizo alguna experiencia en este sentido, pero no en forma continuada. Sobre este particular, Héctor Umpiérrez nos refirió noticias sobre un taller que realizara con Aramis Arellano y Washington Montañés entre 1978 y 1981. Lo desarrollaron en Montevideo en algunos clubes deportivos, y en Toledo contratados por la Municipalidad de Canelones. Recordó que los payadores eran ya formados y que había pocos “novatos” (Comunicación personal, 2009).

Por su parte, también es oral la formación musical que el payador adquiere de modo autodidacta. Existe un repertorio de unas pocas especies musicales en uso, que aprenden por audición. Son pocos los payadores que buscan un mejoramiento en su calidad de guitarristas, es más, ha habido casos muy aislados de buenos payadores que directamente no tocaban el instrumento, como el de Susana Repetto, por ejemplo.

El camino de formación para ser un payador es incierto, y requiere no sólo de la fuerza de una vocación, sino también la de una aceptación de una práctica artística que puede llegar a tener poca remuneración económica y una vida de movilidad constante, ya que la trashumancia es uno de sus rasgos característicos.

Tal como hemos visto, el payador rioplatense se mueve dentro del ámbito de la poesía oral, y es por ello que su arte está ligado a las reglas de la poesía, de la oralidad y de su máxima expresión: la improvisación. Sin formación sistemática alguna, el payador que se inicia se adentra en sus secretos generalmente en soledad, intentando descubrir el verso hexadecasílabo que luego habrá de subdividir para lograr el verso octosilábico que será su verdadera unidad. Comienza generalmente por la agrupación del verso en cuartetos, que le resultará mucho más fácil que las estrofas más largas. Esta etapa de verdadera exploración que generalmente es oral se practica con entusiasmo y diariamente, lo que le permitirá familiarizarse con numerosos conceptos que adquiere mediante la práctica. No son pocos los payadores que recuerdan sus primeros escarceos saliendo a caminar e intentando improvisarle a cuanto monumento o planta apareciera en su camino...

El conocido trabajo de Walter Ong titulado *Psicodinámicas de la oralidad. Tecnologías de la palabra* (1994) distingue entre la oralidad primaria y la secundaria.

La primaria es la que se da en las culturas que desconocen la escritura y, si bien fue el tipo de oralidad en la que se manejó el payador rural de antaño, en la actualidad se mueve dentro de la oralidad secundaria, que es la generada por las culturas de alta tecnología a través de los medios de difusión masiva. Sin embargo, es interesante destacar que su discurso ha retenido hasta nuestros días algunas de las características que Ong adjudicaba a la oralidad primaria.

Además del uso frecuente de fórmulas mnemotécnicas, su expresión poética aparece más acumulativa que analítica, se presenta como conservadora y tradicionalista, se manifiesta cercana al mundo redundante, posee matices agonísticos o polémicos, es empática y participante, y –finalmente– es más situacional que abstracta.

En suma, el payador de hoy retiene en un mundo de oralidad secundaria las características de su propio discurso tradicional, el que fuera forjado por la misma tradición payadoresca a lo largo de años de práctica y transmisión, participando así de una especie de memoria corporativa amasada por quienes le precedieron en su arte.

Bebiendo en su propia tradición, pero también nutriéndose de las posibilidades que le dio el mundo de la escritura, el payador de nuestra región ha construido una tradición poética muy fuerte, cerrada y con pocas variantes que se ha nutrido de esos dos mundos. En dicha tradición, la oralidad y la escritura aparecen como mundos complementarios e interactivos, para nada excluyentes.

El payador se sigue considerando a sí mismo un poeta oral, y como tal está a la vez sujeto y libre en el acto mismo de improvisar su poesía, y representa a lo viejo y lo nuevo, lo tradicional y lo original, puesto que en él todo es tradicional a nivel generativo pero todo es original a nivel de actuación, cuando en el mismo acto concibe y canta su poesía (Nagler en Finnegan 1992:69).

Existe una cierta escala de jerarquía en cuanto al dominio de este saber, escala que es un tanto difusa pero no por ello menos real. A mediados del siglo XX se usaba todavía el término payador “novel” para designar al que comenzaba su camino y como tal era siempre apadrinado por alguno de mucha mayor experiencia y edad que lo iba introduciendo en el medio, a la vez que lo trataba con cierto cuidado para no obligarlo a caer en situaciones engorrosas. Hasta no hace mucho tiempo, estas primeras actuaciones eran concretadas en lugares sencillos, en boliches precarios. Con el vocablo “rascada” se recuerdan las actuaciones de poca envergadura, que se hacían para juntar algo de dinero, proveniente generalmente de la rifa de una bebida alcohólica que donaba el dueño del lugar para tal fin. En la actualidad va cayendo en desuso esta costumbre.

Llegar a ser payador es un estado al que se accede y es conferido por los más veteranos, los de mayor experiencia, a medida que el novato va adquiriendo destreza y da pruebas de su saber de modo continuo. Sin embargo, el concepto no pareciera estar lo suficientemente esclarecido pues no hay consenso al respecto, siendo el punto de discusión la capacidad de improvisación. No puede ser denominado payador, aunque la historia lo recuerde como tal, aquel que trabajó bajo ese rótulo en ese ambiente y no se le haya podido comprobar fehacientemente, que era capaz de enfrentar en contrapunto público a un colega. Y serían por ejemplo éstos, los casos de José Betinotti o Evaristo Barrios, que Víctor Di Santo nos mencionara más de una vez en forma personal.

Esta escala jerárquica a que nos hemos referido tiene directa relación, aunque no en forma excluyente, con los lugares y escenarios de trabajo que se consiguen. Así entonces, los de gran excelencia artística pueden llegar a trabajar a nivel nacional sin restricción de zona, mientras que los de menor reconocimiento se mueven en ámbitos geográficos más pequeños, y con cachet de menor monto. A su vez, los del primer grupo logran una inserción institucional mayor que los del segundo grupo.

Por lo general al tope de esta verdadera pirámide se encuentran los que se han profesionalizado y viven exclusivamente de esta actividad, lo que depende no sólo de su formación y dotes personales, sino también, y como en cualquier actividad, del factor suerte, personalidad, carisma personal, y posición de compromiso adoptada frente a la actividad.

Quienes llegan al mayor nivel de excelencia se muestran con la destreza que les da la experiencia, pero también con toda la normativa que rige su accionar de modo muy firme.

Esta normativa, por todos conocida aunque no siempre respetada, se ha ido conformando gradualmente y ha sido transmitida generacionalmente por vía oral.

El ejercicio sostenido en el tiempo de su arte, el contacto personal o mediado con los referentes, y la imitación lo llevarán gradualmente a la adquisición del *habitus*. Este concepto elaborado por Bourdieu se refiere al “conjunto de disposiciones que inclinan a los agentes a actuar y reaccionar de determinada manera. Las disposiciones generan prácticas, percepciones y actitudes que son ‘normales’ sin ser conscientemente coordinadas o gobernadas por ninguna regla”. (Nuestra traducción. Bourdieu 1996:352). Habrá llegado entonces a ser dueño de un capital cultural que lo califica para ser payador, y cuanto más prestigio vaya adquiriendo, mayor será el capital simbólico que lo acompañará en su trayectoria. Este capital irá fluctuando según su desempeño y aumentará su densidad en la misma manera que su prestigio lo haga a lo largo de su vida.

III.2. Las payadoras

Al igual que en otras tradiciones de improvisación poética cantada de Occidente, la presencia femenina es escasa.

La exhaustiva obra de Víctor di Santo (1987) siguiendo las huellas del payador en los circos criollos registra 10 payadoras dentro del período 1896-1913. Son sus nombres: Aída Reyna, Delia Pereyra, María Albana, María Rodríguez, Rosa Rodríguez, Sara Sumiza, María Belén, Tulia Bautista, Amelia Camelo y Luisa Pacheco. Mientras que en todo el período que abarca su libro (1888-1916) menciona un total de 157 payadores.

Otros nombres aparecen en su conferencia titulada “La Décima en el canto del payador”, en ocasión del VIII Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima celebrado en Tandil (2000). Son ellos los de la “Rubia” Podestá y el de la “Morocha” Anselmi, ambos apellidos vinculados a los famosos circos homónimos.

Una valiosa misiva enviada al estudioso Abel Zabala por Di Santo en 1983, señala: “...son varias las mujeres que se presentaron en espectáculos como payadoras, lo que ignoro, es si en realidad lo eran o si se titulaban tales para llamar la atención [...]” (Zabala 2007:230). Efectivamente, años después cuando publica su libro, ninguna de ellas aparece enfrentando en contrapunto a ningún colega sino cantando algunos géneros criollos e improvisando temas a pedido del público. Seguramente esto último era lo que las distinguía de las “cancionistas” o las “estilistas” de entonces, que generalmente se presentaban con vidalitas, estilos y milongas, pero no improvisaban.

Es más, de las 10 payadoras incluidas en su libro sólo sugiere el término “confrontación”, en el caso de Aída Reyna con su maestro, Gabino Ezeiza.

Fuera de los nombres de la oriental Victoria, que se recuerda actuando durante el sitio de Montevideo citada por Ismael Moya y Abel Zabala, y Ruperta Fernández, la entrerriana citada por todos los autores ya mencionados, aparecen otros nombres sin mayores datos. Ellos son el de Cecilia Romaguera actuando c. 1861 mencionada por Moya (p. 40) y Susana Beatriz Velázquez (1942-1978), recordada por Emanuel Gabotto en su “Facebook”, como parte de una familia de payadores y guitarreros de la zona de Montes del Tordillo. También mencionada por su hermano Felipe (Goyena 2014:88).

En 1972 hace su aparición Marta Suint, comenzando una prolífica carrera profesional que continúa hasta el presente. Luego de varios años, hacen su aparición pública otras como Susana Repetto, Liliana Salvat, Argentina Salles, Verónica Remeikes, y Nieves Navarrete en Argentina y Lourdes Scasso en el Uruguay, consignadas por Zabala.

En la actualidad, desarrollan en Argentina una actividad continuada las bonaerenses Marta Suint de Mar del Plata, Susana Repetto de Dolores y la entrerriana Liliana Salvat, de Gualeguay. En Uruguay la única presencia femenina es la de Mariela Acevedo, que vive en Montevideo.

No sería extraño que el creciente espacio que están ocupando las payadoras argentinas, tuviera relación directa con el aumento de su frecuencia entre los artistas dedicados al canto pampeano, que tradicionalmente fuera cantar masculino.

El primer antecedente de una payada entre mujeres se da recién en 1991, entre Marta Suint y Liliana Salvat, quien le reconoce buena parte de su formación en este arte a la payadora más experimentada.

Como mujeres que marcaron verdaderos hitos en este mundo deben mencionarse a dos. En primer lugar a Aída Reyna, discípula de Gabino Ezeiza que trabajara en el ámbito del circo durante más de 3 lustros, y fuera la primera representante del arte del payador en Europa. Actuaba como tal, en la compañías de dramas criollos dirigidas por Joaquín Fontanella. Debutó en Barcelona con notable éxito en junio del 1900, y se cree que –tal como era común entre la gente de circo por entonces– ella fue conocida por un seudónimo artístico.

Ezeiza fue quien la introdujo en el arte, igual que a Delia Pereyra, permitiéndole acompañarlo en numerosas ocasiones en calidad de alumna (Di Santo 1987).

La existencia de Matilde Ezeiza, probable hija de Gabino, era ignorada hasta que en 1989, el matrimonio Guido publica su *Cancionero Bonaerense* en el que incluyen una poesía que es denominada “La hija del payador” con una dedicatoria que dice: *Para mi hija Matilde*. Dicha pieza fue encontrada en la Biblioteca Criolla del Dr. Lehman-Niestche depositada en Berlín a la cual ya nos referimos. Años más tarde, y en el mismo repositorio, Norberto Pablo Cirio encuentra un folleto al que dedica un artículo.

En segundo lugar mencionamos a Marta Suint, cuya carrera se iniciara a la edad de 13 años junto a un payador consagrado como Alvaro C. Casquero y siguiera velozmente en ascenso. En 1986 sale el primer disco comercial de una payadora, que la tiene como intérprete junto a Rodolfo Lemble. La realizó el sello Cabal, de Buenos Aires. En 1989 actúa en Australia junto a Carlos Molina, es la primera y única representante de los payadores argentinos en el Comité Internacional de la Décima (Cuba, Las Tunas, 1995) y es en esa misma ocasión, protagonista junto a la cubana Tomasita Quiala, de un encuentro improvisado entre dos mujeres que ha sido calificado como memorable y ha quedado para siempre en la historia de este arte.

Es también remarcable que a partir de sus comienzos trabajara casi veinte años sin otra compañera de género en el ambiente; tal vez sean sus duros comienzos los que la han llevado en los últimos diez años –no sin autoridad– a amadrinar a los más jóvenes payadores, exigiéndoles capacitación y superación. Así lo expresaba en el 33ro. Encuentro Santosvegano de Payadores, payando con Alberto Smith:

(M.S.)

–Lo digo aquí en San Clemente:
 yo soy de la patria vieja
 de un pasado que se aleja
 dándole paso al presente.
 Por eso sinceramente
 bendigo tantos empeños
 en el mágico diseño.
 ¡Jóvenes, los acompaño,
 pues vuelvo con muchos años
 pero con los mismos sueños!

(A.S.)

–Hay una expresión paisana
 que quiere en el tiempo volver
 que se ha **cimentau** ayer:
 canta hoy piensa en mañana.

Tal vez que con gloria hilvana
un tiempo de evocatoria
mientras gira la noria
digo de forma paisana,
podrán contar mañana
lo grande de nuestra historia.

(M.S.)

–Mis jóvenes payadores!
Quiero cantarle a mis chicos
y con amor les dedico
de mi jardín unas flores.
Son los nativos cultores
que improvisan a su modo
de la lira en el recodo
es grande mi sentimiento.
¡Que yo por momentos siento
que soy la madre de todos!

(San Clemente del Tuyú, 2104. Arch. EMC)

La actividad que realizan las payadoras no difiere de la que realizan los hombres: colaboran en programas radiales o tienen sus propios ciclos, publican sus libros de poesía, graban sus CD y efectúan sus actuaciones en vivo, muchas veces en compañía de su esposo e hijos, como el caso de Susana Repetto con su hijo Emanuel Gabotto, o el de Liliana Salvat con su esposo Manuel Ocaña. Esta última payadora es la única que trabaja en jineteadas.

No fue fácil su inserción en un mundo tan francamente masculino. En las payadoras argentinas su atuendo se asimila al de sus colegas, generalmente vistiendo pantalones de colores oscuros, con el infaltable poncho que a todos uniformiza. Un maquillaje cuidado y alguna que otra discreta “bijouteri” dan el toque de femineidad necesario para marcar las diferencias. En el caso de la uruguaya Mariela Acevedo, su atuendo consiste en una larga pollera a media pierna, que usa con botas, junto a una chaqueta al tono.

Durante su actuación, las payadoras, otrora resistidas por los payadores de edad más avanzada, conducen frecuentemente la payada hacia los temas del amor, la maternidad, el hogar, entre otros que parecerían ser inherentes a su género.

La resistencia a que hacemos mención nos fue referida en cuanto a que la mujer puede requerir un trato diferencial para no caer en la descortesía y herir susceptibilidades. Desde otro punto de vista, es sabido que muchas veces la mujer atrae al público desde una situación de debilidad que a ella le significa una adhesión inmediata de quien la escucha, desequilibrio que al payador – por razones obvias– nunca conviene.

Muy interesante se presenta esta payada de carácter nostálgico entre dos payadoras, que expondremos a continuación. En ella la más joven homenajea a su maestra, recordándole su temprana aparición en un espectáculo de tango conducido por un famoso maestro como Osvaldo Pugliese en un lugar emblemático de Buenos Aires, su debut como payadora con un consagrado colega y su presencia juvenil en programas radiales de generosa audiencia.

Bajo una fuerte afirmación de lo femenino brotan los temas del amor y la familia, y el recuerdo de otras mujeres payadoras o poetas que las antecedieron, y se hace notable el uso del recurso del hipertexto al referirse al tango titulado “Mi Buenos Aires querido” que hiciera famosa la voz de Carlos Gardel o en la inclusión del nombre de la poetisa Alfonsina Storni en la poesía de Félix Luna en la que le preguntaba “qué poemas nuevos fuiste a buscar”.

Payada de Liliana Salvat-Marta Suint

(L.S.)

–Hoy que se celebra el Día
Nacional del Payador
al público espectador
saludo con alegría.

(M.S.)

–La primera vez que payo
aquí en el Teatro Alvear
en donde se une el cantar
argentino y uruguayo.

Contenta está el alma mía
 como lo estará esta gente
 que escuchará atentamente
 pues llegó el momento al fin
 que cante Martita Suint
 aquí en la calle Corrientes.

(L.S.)

–Qué contenta me ha dejado
 al sentir que su alma goza
 por recordar esas cosas
 que muy lejos han quedado
 que vienen desde el pasado
 que le sirven de guirnalda
 y el pueblo que hoy la respalda
 como lo hizo tantas veces
 con don Osvaldo Pugliese
 en Corrientes y Esmeralda.

–Si de recuerdos hablamos
 yo me remonto a su infancia
 que no hay tanta distancia
 desde el lugar en que estamos.
 Mientras los versos trenzamos
 con gran sentido y con fe
 algo le preguntaré
 que me diga por favor:
 ¿cuál fue el primer payador
 que improvisó con Usted?

–Su recuerdo se hace gloria
 que está plasmada en un canto
 que tiene como otros tantos
 intensos toques de historia.

A ver si un rumbo hallo
pa' volver desde el ayer
 y en nombre de la mujer
 yo les digo: ¡Bienvenidos!
 ¡“Mi Buenos Aires querido”.
 qué lindo es volverte a ver!

(M.S.)

–Es cierto, llegué con él
 al “Rincón de De la Púa”¹²
 donde algún cacatúa
 soñó con Carlos Gardel.
 Y ahí deshojó un clavel
 pues fue grande la emoción
 al llegar a esta región
 al entrar a este teatro
 pues sentí que un “dos por cuatro”¹³
 golpeaba mi corazón.

–Era un payador genuino
 lo conocí en un fogón
 allá en la vieja audición
 de “Amanecer argentino”.
 El me marcaba el camino
 seguro de un derrotero
 y yo recordarlo quiero
 pues por el levanto un vino,
 “El payador del camino”.
 Don Celedonio Casquero.

–Y hubo una mujer de agallas
 así lo cuenta la historia
 que se llamaba Victoria
 y que cantó en las murallas.

¹² “Rincón de De la Púa” recordado programa radial de Carlos de la Púa, seudónimo de un reconocido periodista y escritor lunfardo de Buenos Aires (1898-1950).

¹³ Referencia al ritmo básico del tango, que justamente es de 2/4.

Y se viene a mi memoria
debo mencionar ahora
a Aída Reyna que otrora
junto a Ruperta Fernández
grabaron sus nombres grandes
de mujeres payadoras.

–Usted le cantó con ganas
y la recordó a Alfonsina
y yo la traigo a Delfina
desde mi tierra entrerriana.
La que al recuerdo se hermana
por donde quiera que ande
hoy su corazón se expande
que por los ojos de Pancho
se fue al cielo ancho
que guardó su amor más grande.

–Y hoy con Martita que estamos
en este arte que es de hombres
y que tal vez nuestros nombres
a esta gente le dejamos.
Desde el lugar en que estamos
ya cualquiera se imagina
que el tiempo lo determina
de que cantemos cordial
por defender el sitio
de la mujer argentina.

Y a otra mujer en mis playas
Luna le supo cantar
y la quiero mencionar:
Alfonsina un canto elevo,
yo no sé qué poemas nuevos
habrás salido a buscar.¹⁴

–Como mujer argentina
por las mujeres del mundo
que con esfuerzo fecundo
a la familia encamina.
El arte nos ilumina
del canto del payador
y yo le dejo una flor
por el arte, la natura,
mas, qué linda es la ternura
y qué bello es el amor.

–Ojalá nuestro país
halle un rumbo de esperanza
y que todo eso alcanza
para sentirnos feliz.
Hay que regar la raíz
pelear por la libertad
luchar por la identidad
pa' que nunca llegue el fin
les dice Martita Suint
junto a Liliana Salvat.

(Teatro Alvear. Buenos Aires, 1991. Arch. EMC. Moreno Chá 2005)

Es necesario acotar que esta resistencia a la participación femenina en el canto improvisado a que nos referíamos precedentemente, ha sido una situación compartida en otras latitudes con menor o mayor intensidad.

¹⁴ Una poesía de Félix Luna denominada “Alfonsina y el mar” recuerda a la poetisa suizo-argentina Alfonsina Storni (1892-1938). Se hizo famosa en la voz de la cantante Mercedes Sosa: “...Te vas Alfonsina con tu soledad/¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar?” que refiere a su suicidio en el mar, frente a la ciudad de Mar del Plata, en la que justamente reside Marta Suint.

Recordemos aquí el caso de Huarea, señalado por Díaz Pimienta (2014). Ese es el nombre de un pequeño pueblo de la Alpujarra andaluza que junto a músicos y troveros de los pueblos circundantes fundaron una escuela en 1949, conocida justamente como Escuela de Trovadores de Huarea. Concibieron para ella un reglamento de 66 artículos escritos en quintillas: el No.45 especifica que a las mujeres “...no se les admite cantar/ni asistir a las parrandas...”. Tan sólo 50 años después, el trovador cubano fundaba en una región vecina la Escuela Experimental de Trovo de la Alpujarra, en cuya primera promoción egresaba una niña de 9 años que mostraba el gran cambio, incluyendo en el final de la quintilla el pié forzado que le había sido solicitado:

Los hombres tenían poderes
y se los hemos quitado
—además de otros placeres—
porque al fin hemos logrado
“que trovaran las mujeres”.

III.3.1 Contextos y audiencias

Durante el pasado siglo XX fueron numerosas las ciencias humanas que se ocuparon del concepto de contexto, y del mismo modo sucedió con la ciencia del folklore —fundamentalmente desde mediados del siglo en adelante— en que se produjeron cambios sustanciales dentro de los marcos conceptuales de esta disciplina.

Uno de ellos fue la incorporación de este concepto como una herramienta imprescindible para pasar del plano de descripción y la explicación, al del significado; de ahí en más el análisis contextual no explicaría los hechos folklóricos sino que los interpretaría (Honko 1986, en Ben-Amos 1993).

De todas estas posibilidades que seguramente han nacido por necesidad de distintos tipos de investigación, las dos acuñadas por Bronislaw Malinowsky (1923 y 1935) la de contexto de cultura pareciera ser las más abarcativa, mientras que la de contexto de situación aparece como la de mayor direccionalidad y mayor especificidad sobre el folklore verbal

o hablado, que sería el caso que nos atañe. Mientras que el contexto de cultura comprende la referencia y la representación del conocimiento compartido, sus convenciones de conducta, metáforas del idioma y géneros verbales, sus devenires históricos y los principios éticos y judiciales, el contexto de situación ha sido tomado posteriormente por numerosas disciplinas y diversos estudiosos, y se ha transformado finalmente en la “escena de relaciones interactivas entre quienes hablan y sus palabras”. Nos ocuparemos de ambos conceptos, comenzando por el contexto de situación. Él comprende el ambiente en que se produce, el momento que se vive y las emociones que allí surgen.

A través de su larga trayectoria, el payador de los países del Plata fue encontrando audiencias de muy distinto tipo, acordes con los diversos contextos en que desplegaba su arte de improvisar poesía cantando acompañado por su guitarra. Para repasar brevemente su diversidad, bástenos recordar su presencia en pulperías y boliches, entre los ejércitos, en ramadas, circos, centros tradicionalistas, clubes sociales y deportivos, recreos, teatros, fiestas criollas, salas familiares, homenajes, fiestas patrias y fiestas de beneficio, y más modernamente en estudios de radio y televisión, festivales folklóricos, campos de jineteada, cárceles, hospitales, congresos académicos, fiestas familiares y eventos sociales de diverso tipo (Moreno Chá 2004, 2005a).

Un caso especial lo configura el uruguayo Walter Apeseche (1938-2012), quien en su calidad de ferviente cristiano evangélico realizó innumerable viajes por diversos países americanos y europeos en los que puso al servicio de su fe, no sólo sus posibilidades de cantautor sino también las de payador. Sirve como ejemplo de su notable actividad y difusión de su poesía el hecho de que una de ellas fuera leída en el sepelio que se le efectuara al ex Presidente de Venezuela Hugo Chávez, en Caracas en el año 2013.

A lo largo de tan variados escenarios, su actividad pasó de una etapa inicial presencial que se desarrollaba entre parroquianos, compañeros de tareas y vecinos en un entorno rural frente a un público familiarizado con el fenómeno, a transformarse en un artista popular que debería enfrentarse en diferentes regiones del país, a audiencias heterogéneas social y culturalmente, ya sea en audición directa o mediatizada.

Una verdadera diferenciación de este vínculo se establece cuando el payador adquiere carácter de artista y brinda un espectáculo. Esta situación lo lleva a muy diversos escenarios en los que paulatinamente pierde el contacto directo con su público y se va posicionando como un profesional de su arte. Va cambiando su indumentaria y su presencia se va aislando de las apariciones junto a otras disciplinas circenses y espectaculares, para buscar el armado del espectáculo sobre sí mismo. Se lo ve como tal en reuniones familiares, acompañando las películas de cine mudo, en fiestas rurales, en encuentros de payadores, celebraciones patrias, fiestas tradicionalistas, etc.

La relación con el público físicamente alejado se torna más difícil y va adquiriendo entonces ciertas prácticas para lograr una mejor conexión. Ahora se preocupa por tener una amplificación de sonido para que su poesía se entienda, iluminación en sala para poder ver expresiones y gestos del público, busca recursos teatrales como desplazamientos, ilustraciones fotográficas, banderas, entre otros. Con el tiempo se han ido establecido códigos de audición como la aparición del aplauso al final de cada estrofa improvisada, la escucha en silencio y quietud, exclamaciones ante un gran acierto de ingenio o humor, comentarios en voz baja ante un error demasiado obvio, etc.

El surgimiento de los medios de comunicación masiva, y en particular el de la radio, que fuera el medio preferido de los payadores, lo colocan en una situación muy diferente dentro del esquema al que estaba habituado el payador, pues ha desaparecido el principal destinatario de su arte, que ahora está ausente: su público está invisibilizado. La misma situación se daría más tarde con la llegada de las diversas formas de registro sonoro: cilindros, discos, casetes, videos, discos compactos. Al respecto hay consenso entre los payadores, sobre la diferencia que esta situación plantea para la improvisación, y vale la posición tanto para la radio como para la TV.

El primer escenario que enseña al payador a desenvolverse con un tipo de público heterogéneo se lo brinda el circo, su gran maestro en este sentido. Hasta su inserción en este ámbito el payador estaba acostumbrado a una audiencia conocedora y participativa, que solía pedirle tema para poner a prueba su ingenio y destreza. Pero a medida que su

presencia perdió fuerza frente a la gran competencia que le ofrecían otro tipo de espectáculos que llegaban hacia fines del siglo XIX, el payador debió ir aprendiendo a desenvolverse frente a públicos de menor participación y conocimiento del fenómeno, gran curiosidad y descreimiento.

Cuando comienza su actividad en el circo era ya un artista popular consagrado, que compartía su espectáculo con equilibristas, malabaristas, payasos, artistas de varieté y competidores de lucha romana. El generalmente actuaba durante el “Fin de fiesta” que se incluía como cierre del espectáculo, pero luego, a partir de la dramatización de la obra *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (1886) se incorpora a la escena teatral representándose a sí mismo.

Paralelamente va ganando lugar en boliches suburbanos, canchas de pelota, clubes sociales y deportivos, recreos, glorietas, confiterías y teatros. Los dramas criollos y el teatro de revistas reclaman su presencia, pero a medida que el fervor popular crece se incrementan sus actuaciones sin presencia de otro tipo de artista. Surgen los contrapuntos entre los mejores, que se desafían dando publicidad a dichos eventos a través de la prensa con mucha antelación.

Este tipo de espectáculo que hacia fines del siglo XIX ha adquirido una estructura propia, muestra las salas con público numeroso y aficionado a este arte que asiste en muchos casos haciendo apuestas de dinero.

El arribo del siglo XX encuentra al payador rioplatense con su género consolidado, progresivamente afianzado en su preceptiva poética y con un claro predominio de la décima espinela como sistema estrófico y la milonga como especie musical por la que se expresa el canto improvisado. Se maneja en muy variados contextos de situación y mantiene un vínculo directo y presencial con su público. Este vínculo es sumamente fuerte e implica una mezcla de sentimientos de afecto, admiración, solidaridad e identidad que van desde el público al payador y siendo un arte sin aparato propagandístico ni de comercialización, está claro que su audiencia la ha ido formando a través de su trabajo. Se trata de un esfuerzo no siempre consciente, que el propio payador deja expresado en numerosas ocasiones en que hace referencia a la normativa que enmarca su propio quehacer en una actitud docente hacia su público, puesto que a él no sólo le interesa una audiencia participativa, sino también entendida.

Como es sabido, el proceso creativo del payador es elaborado “frente a” y “con” una audiencia formada por su propio contrincante y su público.

Pero además de esta vertiente que va desde el payador a su público, existe otra que circula entre sus diferentes audiencias, y se favorece en la medida en que se van produciendo las mezclas de audiencias conocedoras con las desconocedoras del fenómeno. Esta última situación se ha ido incrementando en las últimas décadas, en las que el payador ha buscado denodadamente llegar a captar nuevos públicos en un intento por preservar su arte centenario. Estas nuevas audiencias son siempre ciudadinas, y se aproximan al fenómeno con variadas dosis de desconocimiento, curiosidad y descreimiento. Y este último no es un factor menor, ya que cuanto más desconocedor es el público de la capacidad de improvisación poética del payador, más le urge a éste demostrar al comienzo de su actuación, que efectivamente está improvisando. Por esta razón hace generalmente referencia a algún hecho fortuito o casual del momento: un ruido, un movimiento, algo inusual en el recinto, etc.

En cambio frente a su público habitual el payador se mueve con otra libertad. Se trata de una audiencia familiarizada con este tipo de actuaciones frente a la cual se siente mucho más libre para lucir su ingenio, su eficacia, su efectividad, sabiendo que se presenta frente a quien está preparado para evaluar su buena sintaxis, su habilidad retórica, su respeto por la preceptiva poética –en la cual tienen especial relevancia la rima y la métrica–, la velocidad de sus respuestas y destreza para salir airoso de los trances difíciles, la habilidad para conquistar al público y ponerlo de su lado, el empleo de la picardía y del humor, etc.

Esta audiencia iniciada, es la que escucha en silencio las estrofas completas y aplaude recién cuando cada una de ellas finaliza, participa con exclamaciones, silbidos, golpes en el piso y gritos entre estrofas, valora los recursos verbales como la metáfora y el empleo de refranes de conocimiento popular, el surgimiento de la picardía y la jactancia, el buen remate de la estrofa que dará inicio o final a la confrontación o el contrapunto, entre otros aspectos.

La educación de este público la ha efectuado el propio payador desde su poesía, a la par que iba consolidando su género específico. Hacemos mención de los casos más frecuentes citando, por ejemplo, que

de esos textos se desprende que el payador valora el silencio y la atención que se presta a su poesía porque lo agradece, reconviene al colega cuando éste busca el aplauso rápido mediante golpes de efecto, señala los errores del compañero para desmerecerlo ante el público y para no pasar él mismo por ignorante del error, destaca las repeticiones de vocablos, delata las frases ya demasiado conocidas y acuñadas de antemano del compañero incitándolo a improvisar “de verdad”, hace notar al público si el ritmo de la payada se va tornando más lento (lo que podría significar debilidad del compañero para argumentar, carencia del conocimiento específico sobre el tema, cansancio físico o mental, etc.).

Del considerable corpus de payadas de contrapunto que poseemos se desprende claramente cuáles son algunos de los aspectos sobre los que el payador ha ido educando a su audiencia. Estos aspectos se refieren concretamente a la demostración de que se está improvisando, al desafío poético como hecho cultural de larga tradición, y al respeto debido a la rigurosa normativa ética y estética que enmarca su actividad, a la que nos hemos referido en trabajos anteriores (Moreno Chá 1997b).

A continuación ejemplificaremos algunos de estos campos, extrayendo fragmentos de payadas de contrapunto sostenidas entre payadores uruguayos y argentinos.

* Señalando el esfuerzo intelectual que requiere la improvisación dijo un payador oriental:

Quiero cantar con altura
 donde el sentido converge
 y el camino no diverge,
 se encuentra con la natura.
 Atropello la espesura
 no quiero los versos magros
 yo los digo y los consagro
 y aunando muchos esfuerzos,
 cuando consigo algún verso
 ya he madurado un milagro.

(Carlos Rodríguez, Chivilcoy, 1987. Arch. AZ)

* Destacando el carácter competitivo del canto de contrapunto, otro oriental cantó por estilo estas dos sextillas pareadas en la celebración del Día del Payador en Buenos Aires:

Nuevamente mis señores
aquí están los payadores
en el viejo Teatro Alvear
vuelvo de nuevo a la fiesta
con el alma bien dispuesta,
dispuesta para pagar.

Que la payada señores
no es intercambio de flores
sino jugarse el honor
con altura, con nobleza,
porque a ustedes interesa
saber cuál es el mejor.

(Héctor Umpiérrez, Teatro Alvear. Buenos Aires, 1987. Arch. JC)

* La actitud docente del payador queda de manifiesto al escuchar cómo explica al público y a su compañero que cambiará la métrica de la poesía, anunciando que se dejará la estrofa en décimas que venían usando, para comenzar con las cuartetas:

–Es mucha monotonía
con que canta Ud. poeta,
voy a aligerar la cosa
pa' cantar una cuarteta.

Usted va muy despacito
cuando canta sus endechas
a mí me gusta ir rápido
en el día de la fecha.

Si me quiere acompañar
al compás del encordado
no tiene más que mirar
porque estoy a su costado.

(Víctor Di Santo, Buenos Aires, 2001. Arch. EMC)

* Durante el canto, un oriental y un argentino hacen mención a la modalidad de cantar de *pie*, costumbre caída en desuso en nuestro tiempo. Sin embargo, se aprovecha la coyuntura de contar con la presencia de un payador muy mayor y acostumbrado a ello como Aldo Crubellier, para hacer saber al público que se está frente a una situación que fue habitual en el pasado.

(W.M.)

–Ya el saludo me ha dejado
y me hizo una invitación
con una interrogación
vamos a cantar sentados.
Le acepté con mucho agrado
con entusiasmo y con fe,
pero eso sí le diré
que el corazón se me inflame
cuando la Patria me llame
¡yo quisiera estar de *pie*!

(A.C.)

–Como en los tiempos de antes
vamos a cantar sentados
los versos improvisados
que fluyen como diamante.
Por eso las consonantes
la música las prologa
por eso que sin la toga
con respeto cantaré
y mi rima dejaré
sobre el tema de la droga.

(Walter Mosegui - Aldo Crubellier. Buenos Aires 1987. Arch. JC)

* Un último ejemplo entre dos argentinos demuestra cómo reacciona un payador frente a un error de su compañero, apelando a que el público es conocedor del fenómeno y sabe que fatalmente, en el campo del repentismo poético estas cosas suceden.

(C.M.)

–Es muy duro equivocarse
y empañarse así la mente
más, de frente a tanta gente
y en este tema olvidarse.

(M.O.)

–Le están temblando las manos
y el error no se demuestra
porque ésta es la gente nuestra,
nuestros queridos paisanos.

Pero Dios al conectarse
 con el alma del cantor
 nos entrega más valor
 desde arriba y hasta abajo,
pa' cumplir con el trabajo
 que nos hizo payador.

Con este "gracias" desgrano
 el cariño y el fervor:
 ¡mentira, no hubo error!
 sino son distintas voces,
 porque esta gente conoce
 el canto del payador.

(Carlos Marchesini - Manuel Ocaña, Buenos Aires 2001. Arch. EMC)

El otro tipo de contexto señalado por Malinowsky que consideraremos es el de cultura, que se refiere a los conocimientos, creencias y códigos compartidos entre el payador y su audiencia. Cuando ésta es ajena o desconocedora del fenómeno, le significa al payador un primer esfuerzo para demostrar que improvisa, le impone una temática más restringida y a su vez lo obliga a la omisión de textos autorreferenciales, de determinado vocabulario, así también como la de los proverbios y vocablos de uso rural. Esto implica la dificultad de llevar a su audiencia al plano evocativo, a lo que el payador es tan afecto, así como la certeza de que su evaluación no seguirá los cánones que son tradicionales al género.

En suma, la *performance* del payador se ve privada del uso de ciertos recursos tradicionales que le son propios y específicos, en la medida que su audiencia carece de algunas claves para su interpretación. Dentro de estas carencias arrojamos un tremendo valor al desconocimiento del mundo del payador por parte de algunas audiencias, ya que ello lo priva de poder sumergirse en el estado de conmemoración que envuelve tanto a él como a su público en un sentido de comunidad profundo.

En la medida que educa a su audiencia, propende a la perduración de su tradición, se asegura una mejor recepción y logra una valoración más abarcativa de su arte.

Pero lo que distingue a la audiencia del payador no sólo es que maneja los códigos de su mensaje, sino que también participa de su mundo, lo conoce y ha construido con él un imaginario colectivo, que le permite acceder a la evocación de personas y situaciones de ese mundo. Es un mundo oral, sin publicaciones, organización empresaria o marketing que lo soporte, como le sucede a otras expresiones de la música popular de

nuestros países (v.g. el rock, el folklore o el tango). El hecho de haber sido un arte marginado en numerosas ocasiones por razones ideológicas, y el de ser muy efímero, han formado una conciencia de pertenencia y supervivencia que los ha ayudado a mantener su actividad.

Constituyen una comunidad a la que se adhiere con orgullo y competencia, con destreza y capacidad para generar y respetar las normas que la fueron constituyendo. El público se transformará en “su” público en la medida que aprenda los secretos y valores de su quehacer porque el mismo payador se preocupa de ello para asegurarle continuidad a su arte. Lo introduce en su mundo en el que habitan vivos y muertos, grandes y pequeños poetas, con la única condición de haber sido consagrados como payadores, por esa misma audiencia que han ido educando a lo largo del tiempo.

Los folletos de poesía que han lanzado algunos payadores desde fines del siglo XIX hasta nuestros días, evidencian la necesidad de otro modo de comunicación con el público que los sigue y también la seguridad de que el producto de su arte permanecerá en el tiempo. Habiéndose registrado una actividad editorial copiosa hasta principios del siglo XX, pues no hubo payador de fuste que no publicara sus versos, pareciera ser que actualmente la preferencia se inclina más hacia la grabación de los discos compactos, de cuya venta se encargan ellos mismos al finalizar las actuaciones. Es de señalar que estas producciones no han penetrado en el circuito comercial discográfico de Argentina, mientras que sí lo hicieron –aunque muy reducidamente– en el mercado del Uruguay, donde todavía se consiguen algunos casetes y CD en locales comerciales de música.

Un tipo de folleto de corte didáctico, abre un camino nuevo para el público y también para el payador principiante. Editados algunos por los propios payadores, se han concretado en ediciones rústicas o caseras con las que han pasado de mano en mano cumpliendo con su objetivo de adentrar más en su mundo a quien lo lea.

El *Cursillo de Versificación* debido al poeta oriental Abel Soria abrió el camino. Fue editado en Uruguay por la Intendencia Municipal de Durazno en 1994. Está orientado al ámbito payadoresco, y ejemplificado con poesía de payadores y poetas gauchescos uruguayos.

Un folleto fotocopiado que apareció hacia el año 1995 en Mar del Plata contiene 4 ensayos de Marta Suint, de los cuales uno es en colaboración con el payador chileno Santiago Morales y otro con la payadora argentina Liliana Salvat. Su carátula reza “El payador desde el punto de vista de la medicina” y hace referencia al contenido de dos breves ensayos de esos cuatro que plantean una visión novedosa sobre el tema del payador.

En 1996 se publica en Montevideo un trabajo de Mariela Acevedo titulado *El alma del payador*. Se refiere al primer festejo de El Día del Payador en el primer coliseo de dicha ciudad, y deja constancia de todos los textos cantados durante el evento.

En 2012 Marta Suint y José Curbelo publican un folleto titulado *La Agenda de los Payadores Rioplatenses*. Además de las “Efemérides”, se encuentra una nómina de las grabaciones que Carlos Gardel hiciera de temas de payadores y otra pequeña reseña de los géneros musicales usados por ellos, firmada por Curbelo. Incluye además la denominada “Guía Práctica para el conocimiento del Payador” que ya apareciera anteriormente con la autoría de Suint y Liliana Salvat. Esta nueva versión aparece aquí ampliada con nueve preguntas y respuestas que denotan la actual globalización del fenómeno, pues ellas se refieren también al fenómeno de la repentización poética en otros países de América y Europa.

Los intentos de que el payador tenga una publicación periódica no han dado buenos frutos debido a las dificultades de financiación que se encuentran para ello. Una llamada “La voz de los payadores”, fue publicada en Montevideo durante 2013, dirigida por Wilson Hernández y Bentoví Sandoval.

Con el título de “Payadores. Revista de arte y cultura”, el payador Emanuel Gabotto emprende un proyecto editorial del que se publicaron dos números durante el año 2014. Dirigida al público del payador, lamentablemente debió interrumpir su continuidad.

Muy diversas alternativas jalonan esta trayectoria del payador y su público, y hoy recordamos con incredulidad ese trayecto que recorrió en menos de 100 años desde el momento en que se anunciaba boca a boca

cuando llegaba a algún pueblo o escribía el anuncio de su actuación en un boliche con tiza sobre el vidrio, hasta el anuncio de una actuación que se da en nuestros días en un programa de un congreso académico, como los que se realizan anualmente en la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires¹⁵.

El uso de Internet no está explotado con intensidad, pero sí son numerosos los que participan de “*Facebook*”, haciendo de este recurso una plataforma de lanzamiento de sus actividades artísticas pasadas, presentes y futuras.

Algunos sucesos de importancia suelen ser acompañados con poesía expresamente compuesta para difundir por este medio. Así por ejemplo despidió Jorge Alberto Soccodato desde su página de “*Facebook*” el 5/11/15, a un payador uruguayo que residió la mayor parte de su vida en el sur de la Provincia de Buenos Aires.

“Walter Mosegui partió
 novio eterno de la huella
 tal vez a buscar la estrella
 con la que siempre soñó,
 y si en ella se instaló
 siempre ha de estar encendida
 eternamente pulida
 como por mágico encanto
 y ha de fulgurar su canto
 aún más allá de la vida”.

También puede aparecer la poesía que expresa los consejos que un consagrado payador uruguayo de la promoción mayor, da a un joven payador bonaerense. La siguiente décima colocó Juan Carlos López en el muro de “*Facebook*” de David Tokar, el 7/12/15.

¹⁵ Efectivamente, desde hace 10 años José Curbelo es contratado para actuar en la jornada inaugural del Congreso Nacional de Dermatología. Improvisa allí sobre la temática de alguna de las ponencias que se presentan, haciendo alarde de memoria y gran oficio improvisando con una terminología específica que le es desconocida.

“Avanza, mi hermano, avanza
sin prisa, tan sólo al tranco,
la vida es página en blanco
incierta, en sus acechanzas.
No hipoteques tu esperanza
ni en la más cruel emboscada
que la intensa llamarada
del canto, te alumbre el alma,
porque estando en paz y calma
ser feliz no cuesta nada”.

En este caso, los payadores hacen uso de este recurso como instrumento comunicacional, y sólo lo sienten como plataforma del hecho artístico en el caso de subir allí ejemplos de payadas grabadas con anterioridad. La presencia de la música cambia totalmente el hecho. En general esto se efectúa con piezas de gran valor, tratando de evocar a los payadores ya desaparecidos, y es especialmente destacable la tarea que en este sentido ha realizado el payador Luis Genaro, de San Vicente, Provincia de Buenos Aires, en su propia página.

Un salto inimaginable en materia de difusión lo brinda la existencia de “*Youtube*”, donde son numerosos los payadores de esta región que se ocupan de incorporar lo mejor de sus actuaciones recientes.

III.3.2 Escenarios de ayer y de hoy

A lo largo de este trabajo han ido surgiendo diversos escenarios de actividad payadoresca, en especial el del circo criollo y su ambiente concomitante. Miraremos ahora más de cerca algunos del tradicionalismo que se dan en el Uruguay –como la Fiesta de la Sociedad Rural de El Prado y la de “La Patria Gaucha”– y otras modalidades, como la celebración del Carnaval en ambos países y el festejo de “El Día del Payador”, con referencia a la Argentina. Finalmente recordaremos algunos hitos que jalonaron la larga relación del mundo del payador con el tango rioplatense.

- *La criolla de El Prado*

En un antiguo predio perteneciente a la Sociedad Rural del Uruguay se celebra en Montevideo desde el año 1925 la Semana Criolla, una fiesta típica nacional que también es denominada Criolla de El Prado. Se festeja anualmente durante la denominada “Semana de Turismo”, que coincide con lo que en el resto de América se conoce como Semana Santa.

Como señalan algunos diarios de la época mencionados en *80 años de Criolla* (p. 11), se trataba de “un concurso de doma y de payadores, de los que participarán habitantes de toda la campaña del país, lo que pondrá en evidencia la virilidad de los representantes de la región”.

Los premios instituidos en aquella ocasión eran abultados, el jinete de mayor destreza cobraría \$ 300, la mejor pareja de payadores cobraría \$100 y el mejor payador \$ 30, con lo que a éste le alcanzaba sobradamente para adquirir un traje de hombre a la usanza de entonces.

Ese mismo año, tuvo lugar el Primer Concurso de Payadores y Cantores, en el que obtuviera el primer premio Pedro Medina.

Con el correr del tiempo, los payadores fueron conquistando un lugar, primeramente bajo una precaria ramada que se hallaba en un restaurante, luego fueron mejorando su infraestructura hasta que finalmente dispusieron de un recinto propio que cuenta con sillas y gradas, dando capacidad a unas 800 personas aproximadamente. En la actualidad, dicho recinto cuenta con el escenario denominado “Carlos Molina”, en homenaje a ese destacadísimo payador uruguayo.

Desde el año 2010 se ha venido organizando en este predio un Encuentro Internacional de Payadores y Poetas Repentistas que ha contado con la participación de siete países en cada una de sus versiones. Así por ejemplo, en 2013 constatamos la representación de Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Perú, Uruguay y Venezuela.

Se reúne allí durante una semana el público más conocedor del arte del payador que nosotros hemos podido detectar a lo largo de años de trabajo. El espectáculo comienza a las 16.00 hs y culmina a la medianoche, incluye unas pocas presentaciones de otro tipo de artistas, los que incluso son a veces abandonados por el público del payador que regresará no bien la situación cambie. Cada payador tiene a lo largo de

esa semana unas dos o tres payadas de contrapunto con diferentes compañeros, y también alguna intervención solista.

Hay una noche seleccionada para hacer en ese escenario lo que se denomina la Gran Payada Internacional, en la que participa un representante de todos los países presentes, uno de cuyos ejemplos incluimos en los Apéndices al final de esta obra. Señalamos que las delegaciones de Cuba y Venezuela se trasladan a Montevideo con sus respectivos músicos en razón de que las escuelas de repentismo caribeñas no poseen la tradición de encarnar al poeta y al músico en el mismo artista. Otro día de esa semana, esta payada internacional se repite en otro escenario, con la intención de ir captando nuevos públicos para este tipo de canto.

El espectáculo se realiza sin intervalo alguno y es conducido por el payador Abel Soria, que demuestra gran idoneidad para darle continuidad con comentarios por demás apropiados. Ameniza así con un gran conocimiento la presentación frente a ese público tan específico y facilita la actuación de los diferentes payadores que se suceden a lo largo de tantas horas.

Existe otra tarea que algunos payadores desempeñan en esta fiesta del campo y la tradición, verdadero encuentro del mundo rural con el urbano.

En un amplio predio a cielo abierto se suceden durante estos días una cantidad de destrezas camperas que tienen como objetivo demostrar el coraje y la habilidad de los jinetes en diferentes competencias que se desarrollan en el ruedo, que es una pista circular de tierra. Tal como dijimos precedentemente, el conjunto de estas actividades recibe la denominación de “jineteada”. Se trata de un espectáculo complejo que posee su propio reglamento, varias autoridades de pista, un jurado y va siendo descrita por los relatores, verdaderos especialistas de esta tarea. Están dispuestos sobre una tarima construida en altura y transmiten por micrófono todo su relato.

Dicha tarima es el lugar donde además de locutores y relatores, tiene su lugar el planillero que da a conocer el puntaje que va cosechando cada participante del ruedo, y un payador o dos.

La tarea del relator es –como su nombre lo indica– la de describir todo lo que acontece en el ruedo, facilitando así la tarea de los jurados

de la competencia y la detallada apreciación del espectáculo por parte del público en un amplio espacio al aire libre.

Esta tarea de relator fue numerosas veces desarrollada por los mismos payadores, que alternaban su relato con sus improvisaciones cantadas que comentaban lo acontecido, refiriéndose al pelaje del caballo, procedencia del jinete, detalles de su desempeño, etc. Se recuerdan vivamente aún, los nombres de algunos payadores que trabajaron durante años ejerciendo el doble papel: Héctor Umpiérrez, Gabino Sosa, Julio Gallego.

En el año 2013 en el que documentamos esta fiesta campera, esa tarea la desarrollaban otros como Miguel Ángel Olivera, Cacho Márquez, Gustavo Capote, Gustavo Guichón.

Fiesta de tradición, culto a la raza
 Indomable, valiente, heroica y buena
 Donde en cita de honor la paisanada
 Viene a lucir su varonil destreza.
 Fiesta de tradición donde el rebenque
 Cuelga como badajo en la muñeca
 Y enardecido se alza y se estremece
 Cuando siente llorar las **nazarenas**.

(De “80 años de criolla”, 2005:9)

Para este evento los payadores son contratados por una suma fija, desde la Comisión Organizadora del espectáculo. Por lo general, se reiteran durante años, los nombres de los payadores elegidos en base al éxito registrado durante el año anterior.

Fuerte es la emoción que se vive durante esta semana entre los payadores y este público tan conocedor. Para éste el placer es doble, pues al hecho de poder escucharlos en un contexto muy acorde se suma el de poder tener un contacto personal con ellos durante esos días, y compartir alguna bebida o alguna charla informal. En la última noche de este evento siempre se oyen décimas de despedida que se refieren a ese clima emotivo (Arch. EMC):

Se va el jinete a su pago
 se van gauchos, se van potros
 pero quedamos nosotros
 sobre de un cansancio aciago.
 Y en la décima que hago
 esta noche en La Rural
 por el público cordial
 queda el verso improvisado
 y queda esperando El Prado
 que vuelva el campo oriental.

(Gustavo Guichón)

Se terminó la semana
 y el cariño de la gente
 ha de golpear en mi mente
 cual si fuera una campana.
 Fiesta noble, fiesta ufana
 de nativas tradiciones
 y digo en mis emociones
 en este cantar que enredo:
 Ya me voy!... pero me quedo
 metido en los corazones.

(Raúl Cano)

–Campana **pa'** los troveros
 que han cumplido su faena
 –y en el campo de verbenas
 canto de mil teru teru.
 –Hay en mi frente un enero
 tal vez con tallos dorados.
 –y en el ritmo acompasado
 de alguna expresión bizarra
 –un adiós hecho guitarra
 queda flotando en El Prado.

(Abel Soria - Carlos Rodríguez)

• *La fiesta de la Patria Gaucha*

Esta fiesta sería el único indicio de la participación del payador en el ámbito religioso que llega vigente hasta nuestros días, la que a juzgar por los antecedentes disponibles hasta ahora habría sido muy escasa, contrariamente a lo que sucede en otros países del subcontinente

Recordemos sobre el punto, que existe una mención expresa de 1821 que se refiere a las “coplas a lo divino de los payadores” (Fernández Latour de Botas, 2014:19) y también un Reglamento de concurso de

payadores en 1954, preparado por Ismael Moya (1959:208-209) (Cfr. II. 4. A y IV. 2).

La “Fiesta de la Patria Gaucha” tiene lugar anualmente desde 1987 en Tacuarembó, ciudad cabecera del departamento homónimo, en la región centro-norte del Uruguay.

Tal como su nombre lo sugiere, esta fiesta única está dedicada a reforzar y afianzar las tradiciones gauchas de la población rural de este país, convocando también a una nutrida concurrencia que proviene de Argentina, Brasil y Paraguay. En suma, se trata de una multitudinaria celebración de un modo de vida y la reafirmación de sus valores, en la que toman especial protagonismo las numerosas asociaciones tradicionalistas que acuden. Participan en una doble competencia: la de campo y la de recreación de época.

La primera comprende actividades diversas como carreras de distinto tipo, concursos de doma y de rienda, tiro de lazo, etc. La segunda comprende distintas escenificaciones de situaciones rurales, concursos de comida criolla, de indumentaria típica, etc.

Estas sociedades tradicionalistas –también llamadas **aparcerías**, por extensión del vocablo **aparcero**, que significa amigo o compañero–, se trasladan desde sus lugares de procedencia con su vestimenta típica, animales, mobiliario, carruajes y enseres domésticos, y se instalan en ramadas, tolderías o ranchos que allí construyen para la ocasión. Ellas convocan en torno al fogón de sus instalaciones a numeroso público que se entretiene en charla amena, en preguntas ilustrativas sobre tal o cual herramienta antigua, o bien escuchando música o cuentos, a la usanza tradicional.

Este evento se desarrolla a lo largo de cinco días de miércoles a domingo, en fecha variable entre febrero y marzo de cada año, en las afueras de la ciudad en el Parque 25 de agosto, que rodea a la denominada Laguna de las Lavanderas. Son diversos los ámbitos sobre los que se desarrolla la actividad: un predio en el que las diferentes sociedades tradicionalistas que acuden arman sus edificaciones que recrean viviendas, almacenes, corrales de animales, de los siglos XVIII y XIX; el ruedo de jineteada, en el que tienen lugar durante el día las actividades de competencia ecuestre; una feria artesanal; un predio en el que el pú-

blico se instala en carpas para pernoctar; dos escenarios en los que los músicos uruguayos y argentinos contratados dan recitales nocturnos y los locales de expendio de comida y bebida.

Presenciamos esta fiesta en el año 1999, y concurrieron entonces 36 aparcerías, de las cuales 14 compitieron durante la fiesta sobre dos ejes: el rigor histórico de sus edificaciones (que debía responder al medio rural uruguayo de mediados del siglo pasado) y la destreza de sus jinetes en el ruedo.

El domingo, último día de esta fiesta, siempre se ha celebrado lo que se denomina la Misa Criolla, que durante este evento tiene como particularidad el protagonismo que cobran las sociedades tradicionalistas durante el momento del ofertorio, también llamado “de las ofrendas”, una sección intermedia del oficio religioso católico.

En 1999 fueron catorce las aparcerías que hicieron su ofrenda, todas – salvo la última– con una temática inherente al mundo rural criollo al que pertenecen y representan. Ellas consistieron en un facón, un mechero, una **manea**, un **sobeo**, un mate y una pava, un conjunto de lazo, rienda y boleadoras, una cuna, una carda, una bandera, un vaso de asta y un par de espuelas, un par de botas de potro, un bolso que se usa en el recado, y un poncho. La última ofrenda consistió en pan y vino, en analogía con la que se efectúa durante la propia Misa.

Las aparcerías van siendo llamadas de a una por quien hace las veces de maestro de ceremonias y una pequeña delegación de dos o tres de sus miembros ataviados con trajes típicos, se acerca al altar –una enorme tarima techada instalada al aire libre– donde el sacerdote muestra la correspondiente ofrenda a la feligresía con sus brazos en alto, para luego devolverla a la delegación.

Cada una de estas ofrendas fue acompañada de una décima improvisada por alguno de los cinco payadores invitados a participar, los que iban siendo convocados al momento por el conductor ya mencionado, que permanece en el altar junto al micrófono. Ese discurso poético, enmarca así el acto de la ofrenda misma, jerarquizándolo y relacionando al objeto mismo de la ofrenda con dos mundos, el del gaucho y el sagrado o religioso. En algunos casos se establece una sola de estas relaciones, y en otros el payador logra establecer las dos.

La siguiente décima fue improvisada con la ofrenda de una **carda** con lana.

¿Dónde estás esquilador
 que en el tiempo de la esquila
 se te nublan las pupilas
 y te resbala el sudor?
 Una ofrenda con amor
 yo sé que vale y alcanza
 hay que luchar con confianza
 junto a la gente paisana
 para encontrar en la lana
 el calor de la esperanza.

(Marta Suint, 1999. Moreno Chá 2001:252-3)

La siguiente mantiene el carácter evocador que es característico de la poesía del payador y fue improvisada cuando entró una sociedad tradicionalista procedente del departamento de Cerro Largo con su bandera. Se mencionan aquí a la poetisa Juana de Ibarburou y al payador Carlos Molina.

La trajeron sin apuro
 con infinito cariño
 la transportaron tres niños,
 son las manos del futuro.
 Como el símbolo más puro
 hoy bandera aquí estás tú,
 tan criolla como el ombú
 tierra agauchada, genuina,
 que es la tierra de Molina
 y Juana de Ibarbourou.

(José Curbelo, 1999. Moreno Chá 2001:254)

Otro ejemplo de presencia de referentes simbólicos, lo tenemos en la evocación de los hechos o los héroes de la patria, tan frecuente en el mundo del payador rioplatense. La siguiente décima se improvisó cuando se ofrendó una maleta, nombre que se le da en el Uruguay a un bolso pequeño que se lleva atado al apero de montar.

¡Ay!... quién pudiera lograr
llevar en una maleta
los sueños de los poetas
que nunca tienen lugar,
los tiempos del verbo “amar”,
todas las voces amigas,
y que la Patria consiga
mantener los ideales
de los criollos orientales
y José Gervasio Artigas.

(Marta Suint, 1999. Moreno Chá: 2001:254)

Pero contrastando con la permanencia de estos rasgos de contenido que venimos señalando, aparece en esta ocasión un carácter absolutamente nuevo en su mensaje, y es el de la plegaria, la súplica para conseguir algo determinado. Este rasgo se percibe claramente en la siguiente décima, que acompañó la ofrenda de un facón, cuchilla de uso habitual en la población rural cuya actividad se relaciona con la tierra o el ganado, y que a veces suele también usarse para otros fines que no son laborales.

Un facón, el compañero
de los hombres campesinos
que pelean su destino
desde que brilla el lucero.
El facón, un compañero
de este paisano y aquel,
haz Señor que el gaucho fiel
siempre a su lado lo vea,

nó como arma de pelea,
para trabajar con él.

(Gabino Sosa, 1999. Moreno Chá 2001:255)

Es justamente cuando el discurso del payador adquiere carácter de plegaria, donde más claramente se manifiesta la calidad de mediador que ha adquirido dentro de este ritual católico.

Los payadores se encuentran al costado del altar y cada uno de ellos se adelanta hasta el micrófono en el momento en que es invitado a improvisar, para luego volver a unirse a los demás payadores, que permanecerán de pie durante el oficio, junto al altar. Es durante el lapso de su intervención que toma la representación de la aparcería que le es asignada en el mismo momento en que ella es convocada para hacer su ofrenda.

En ese preciso momento el payador ha dejado de ser un artista para adquirir este nuevo rol donde su poesía inspirada, ahora sacralizada, interpreta el sentido de cada ofrenda y la resignifica, llegando en algunos casos a darle un sentido preciso de petición que adquiere el carácter de plegaria colectiva (Mauss 1970). Este carácter de mediador entre las aparcerías y el mundo sagrado surge de la competencia y la autoridad que ellas, la Iglesia Católica y el resto de la audiencia reconocen en el mensaje del payador, que ha retenido forma, léxico y sintaxis propios para interceder, sin adoptar las características de una oración católica.

En esta incursión en el terreno de lo sagrado, el payador no se desprende del discurso que le es habitual en sus actuaciones. Tal como hemos visto precedentemente, desarrolla su mensaje en la estrofa poética que ha preferido durante todo el siglo XX –la décima espinela– haciendo uso de vocablos de uso rural, busca las evocaciones que pertenecen a su propio mundo y también hace gala de recursos poéticos que le son habituales como las metáforas y las alegorías, dando muestra de su rasgo más específico: el de poeta improvisador.

Es claro que durante esta Misa, bien podría requerirse el concurso de recitadores con texto escrito, que cumplieran la misma misión que el payador respecto de cada ofrenda, pero es su facultad de improvisar la

que lo califica para esta tarea y también su gran valor simbólico como arquetipo del gaucho cantor. Sin embargo, en esta ocasión, su doble discurso construido tradicionalmente sobre la poesía y el canto, se ve privado del elemento musical, tal como sucede en otras intervenciones suyas en actos patrióticos, ceremonias fúnebres, etc. en que se considera inapropiado su canto, pero no su poesía improvisada.

En este caso, el acompañamiento musical que se le efectúa a la intervención de cada payador es el de un tipo de milonga que es el característico acompañamiento del recitado criollo, ejecutada por un miembro del conjunto musical que acompaña la totalidad de la ceremonia. En suma, el tratamiento que se le da es el de un recitador, pero su intervención es requerida por su carácter de payador, y por la construcción simbólica que la literatura gauchesca de nuestra región elaboró sobre su figura.

A su vez, desde el punto de vista poético, su quehacer en este ritual es análogo al que viven los payadores durante un espectáculo, cuando piden al público que sugiera los temas para mostrar su oficio improvisando al momento.

Otra analogía con la práctica habitual del payador, se nos presenta en la última de las ofrendas, que es siempre improvisada del mismo modo que en la actualidad se cierra una payada de contrapunto: cantando cada payador dos líneas de versos en forma alterna.

Su actividad se inserta en una ceremonia ritual donde su intervención es un episodio dentro de un evento mayor y el payador se encuentra frente a una audiencia accidental que presencia su actuación como parte de otro evento que es el verdadero elemento convocante (Finnegan 1992).

Su audiencia ha dejado de ser aquí un público más o menos homogéneo, para pasar a ser un grupo conformado por una feligresía heterogénea, el grupo oficiante de la Misa con sus acólitos, y los músicos que acompañaron toda la Misa, haciendo oír –justamente– la “Misa Criolla” del compositor argentino Ariel Ramírez, de amplia difusión mundial.

Tenemos aquí al payador sacado de su contexto habitual contemporáneo –jineteadas, bares, teatros, clubes, guitarreadas, etc. –y ubicado

en un nuevo escenario en carácter de mediador, inmerso en un ritual religioso católico que responde a normas propias. Su incorporación en esta Misa es uno de los elementos que confluyen para hacerla más “gaucha”, pero no es el único, ya que a ella se suma la presencia de las aparcerías y también otros elementos –como son por ejemplo– algunas partes del guión que el conductor va leyendo durante el oficio que está en lenguaje gauchesco, o el trozo de Evangelio según San Juan que se leyó ese día, escrito en sextinas y octavas de igual tenor, y fuera dado a leer a dos payadores.

Esta imbricación de elementos significantes dentro del oficio religioso se potencia junto al clima de tradicionalismo que impera durante los cinco días de fiesta y consideramos que la figura del payador, con toda la carga simbólica que surge de su actuación y su mensaje, refuerza la presencia de “lo gaucha” en esta misa de gran reivindicación identitaria celebrada anualmente en la Fiesta de la Patria Gaucha.

Debemos recalcar que el payador tuvo fuerte presencia en esta fiesta desde su primera celebración, y ya en su segunda fecha es convocada la argentina Marta Suint para sumarse a los payadores locales y de Montevideo. En 1992 se realiza un concurso de payadores que cuenta con importantes presencias: Gabino Sosa, Juan Carlos López, Aramís Arellano, Cacho Márquez, Abel Soria, Miguel Angel Olivera, Carlos Molina y Washington Montañés. Y en la 13ra. celebración, en 1999, las actividades culminaron el último día con la “Noche de homenajes a los Payadores” (Arezo Posada 2011).

- *El Día del Payador*

El festejo del Día del Payador adquiere especial carácter evocativo. Como cada país festeja este día en fecha diferente, se da la ocasión para que puedan hacerse varias celebraciones con representantes de las dos orillas.

En la Argentina para el mes de julio, la que contaba con mayor número de payadores tuvo lugar durante 15 años consecutivos en el Teatro Presidente Alvear, el Centro Cultural General San Martín y el Teatro Regio, todos ellos pertenecientes al ámbito de la Municipalidad de la

Ciudad de Buenos Aires. Y es al festejo en esta ciudad adonde acuden algunas personalidades del ambiente artístico o del mundo de las letras o del tradicionalismo, a rendir su homenaje al payador.

Vuelve el canto libertario
 a tener el privilegio
 de estar en el Teatro Regio
 y de pisar su escenario.
 Es el arte legendario
 el que avanza con donaire
 sin hacer ningún desaire¹⁶
 en su lírico derroche
 y le dice: “¡Buenas noches”!
 al público de Buenos Aires.

(Walter Mosegui, Buenos Aires, 2006. Arch. EMC)

A partir del año 2012 dicha actividad cambió de escenarios, siendo siempre en la misma ciudad. En el ámbito de la Provincia de Buenos Aires y durante ese mismo mes, Walter Mosegui se ocupaba de celebrar-la en Bahía Blanca, Marta Suint en Mar del Plata, Cristian Méndez en Balcarce, todos ellos aprovechando las bondades de importantes teatros en sus respectivas ciudades de residencia.

La organización de los primeros 13 años recayó sobre quienes lograron la consagración de esta fecha a raíz de su constancia y decisión: Curbelo y Di Santo. Muerto este último, Curbelo fue introduciendo a dos payadores jóvenes –Luis Genaro y David Tokar– en las tareas de organización y prensa del evento, mientras se reservaba la difícil tarea de conseguir algún subsidio que permitiera pagar algún viático para el viaje o alojamiento de los payadores que venían de más lejos, y algún magro honorario para el guitarrista solista o el locutor, quienes también algunas veces se desempeñaban *ad honorem*.

¹⁶ Séptimo verso reconstruido por Marta Suint.

Estos eventos contaron con una buena difusión previa realizada desde los programas radiales relacionados con el folklore y la actividad de las jineteadas, prensa filmada para TV, transmisiones radiales de emisoras del interior de la Provincia de Buenos Aires y –algunas veces– reportajes realizados entre bambalinas y notas escritas que aparecían en diarios de importancia de la ciudad capital.

El principal secreto del éxito de este espectáculo reside principalmente, en la resonancia que tengan las diferentes payadas que se realizan durante una hora y media de duración. De ahí que el verdadero secreto resida en el armado de las parejas que se efectúa minutos antes del evento, atendiendo a la relación personal que los une, al tipo de payada de contrapunto que brindarán y a la alternancia que dichas payadas tendrán con el canto solista de algunos o el recitado de otros.

Por lo general se coloca al principio a los más inexpertos y se dejan para el final a los que por su experiencia e historial tienen el éxito de público asegurado.

Gradualmente se ha ido imponiendo la costumbre de cantar una misma milonga para el cierre de función y ella es “La guitarra de Pancho Luna”, a la que ya nos hemos referido al hablar de Gabino Ezeiza. Es éste el momento en que todos los artistas aparecen simultáneamente en escena, en actitud descontracturada y buscando generar una conexión con el público que se genera a través del canto y el batido de palmas. Ambos elementos aparecen con mayor intensidad durante el estribillo, que es entonces cantado arriba y abajo del escenario.

Mientras te canten los payadores
Negro Gabino, no morirás,
y la guitarra de Pancho Luna
con su recuerdo vibrando está.

Este tipo de espectáculo fue alguna vez apoyado por proyección de diapositivas o fragmentos de películas, y por la presencia de banderas. Por lo general se trata de un enfoque poco dinámico que tiene en escena a uno o dos payadores con su correspondiente silla y dos micrófonos, un guitarrista solista que enriquece los preludios que anteceden al co-

mienzo de la payada o bien acompaña el recitado de principio a fin con punteo de milonga, estilo o vidalita. Las presencias más requeridas han sido las de Daniel Monroy y Osvaldo Lagos. Un locutor profesional hace las veces de presentador del espectáculo; durante muchos años Marcelo Simón fue quien condujo este espectáculo con idoneidad.

Las evaluaciones más directas del espectáculo, los payadores las reciben cuando se encuentran con familiares y amigos al final de la función en el hall del teatro, mientras algunos de ellos –seguramente los más jóvenes– aprovechan a vender sus CD.

• *El Carnaval*

Esta es una de las fiestas más populares y características del Uruguay que en la actualidad se encuentra extendida a todo su territorio. Su celebración consta de diversos aspectos en los que toman gran relevancia la participación de las agrupaciones carnavalescas de diferente tipo. Engalanadas con vistoso vestuario ellas se muestran en los desfiles callejeros y harán su presentación dramático-musical en clubes sociales y deportivos designados a tal efecto. Existen también para ello los denominados “tablados”, que hacen las veces de escenarios. Se trata de tarimas de madera emplazadas en algunas esquinas estratégicas de las ciudades, que normalmente poseen iluminación y amplificación de sonido.

Nos contaba Héctor Umpiérrez (Comunicación personal: 1999) que c. 1940 el payador tenía concursos especiales junto a las presentaciones de los grupos carnavalescos que actuaban en los tablados de Montevideo. Recuerda que él se trasladaba a caballo y que era obligación presentarse con una poesía escrita y luego improvisar solo frente a un jurado:

[...] En todos los tablados íbamos a concursar. Subía uno y cantaba, entonces el jurado... la comisión le ponía puntaje. Después venía el puntaje a otro, ... y después al final le daban a todos.

¡Salí en el diario! Premio, segundo premio: fulano... un peso, dos pesos... y yo andaba ahí de a caballo, por todos los tablados! [...].

Y recuerda su estrategia, llena de picardía:

*“[...] Y casi siempre yo tenía mucho éxito porque siempre era objetivo: a las señoras, a la que tenía el hijito le cantaba al hijito, a la viejita que venía con sus nietos... Y seguro!, ganaba más mi caballo que yo... porque siempre improvisaba **pa'** mi caballo también! Digo: pobre...! Está soñando con maizales, en estas noches largas, en horas de descanso **p'al** animal también... sin embargo yo lo tengo en duros trajines... Bajaban las viejitas y: 'Ay! tome **pa'l** maíz del caballito'. Me daban plata **pa'l** caballo...!”* (risas).

Poco tiempo después los payadores integraban conjuntos gauchescos, que desarrollaban sus cuadros escénicos tratando de mejorar la imagen de un gaucho alicaído en los ambientes citadinos por entonces. En ellos se desarrollaban danzas tradicionales, payadas y canciones criollas.

Otra referencia al carnaval nos llevará al extremo norte de Argentina, a la provincia de Jujuy, más precisamente a la localidad de Humahuaca (Acebal 2013:3-4). Las celebraciones carnavalescas en esta zona poseen un rígido calendario pautado por la tradición andina, al que en febrero de 2004, se sumó un hecho pionero. Una de las manifestaciones musicales más características la constituye la aparición de las comparsas o grupos de copleras, que recorren las calles y también se aglutinan en algunos lugares predeterminados para cantar su repertorio de coplas que no suelen ser totalmente improvisadas, sino adaptadas a las circunstancias a partir de una fórmula tradicional (Cfr. II. 1).

En esa ocasión, la novedad fue el encuentro de las copleras en canto de contrapunto con dos payadores, artista casi desconocido en la región. Pero en este contexto de fiesta popular de suma alegría se unieron las voces femeninas con acompañamiento de caja y erquencho, y las masculinas con guitarras. No faltaron el entusiasmo y la alegría del encuentro –ya que concurren cantoras de diversas comarcas–, y la picardía que suele ser característica de la copla de ese tiempo de carnaval. Extraemos un fragmento de lo que cantó el reconocido grupo “Las copleras del 800” con los payadores José Curbelo y Wilson Saliwonczyk:

(...)

–Carnaval carnavalero
carnaval tan majadero
‘1 año pasado cayó en marzo
y ahora caes en febrero.

Cuando llega el carnaval
no almuerzo ni ceno nada
me mantengo con las coplas
me duermo con las tonadas.

Los payadores rubios
ricos como el caramelo
como yo soy tan negrita
por los rubitos me muero.

(Las copleras del 800)

–Yo no soy rubio señora
en eso se equivocó
pero tengo canas yo
le voy a explicar ahora.
Con mi guitarra sonora
beba usted mi dulcedumbre
se lo digo por costumbre
y aquí a la verdad no falto
porque los cerros más altos
tienen más nieve en las cumbres.

(José Curbelo)

–Si me permite señora
como el palo era **pa’** mí
quiero recoger aquí
esa voz que era cantora.
Dijo que es saboreadora
del caramelo, señor
y le pido por favor
para sentir gusto a miel
venga y sáqueme el papel,
que va a encontrarme el sabor.

(Wilson Salyweczyk)

De este modo, y con encendido seguimiento del público presente, se encontraron dos vertientes poéticas diferentes, que dejaron sentada su destreza ya desde el primer momento y marcaron un hito para el futuro.

III.4 Los medios de comunicación masiva

Un cambio sustancial se produjo en la relación del payador con las nuevas audiencias, a partir del momento en que la actuación dejó de ser cara a cara, para pasar a ser mediada, incorporando tecnologías que permitieron su reproducción por diversos medios desde comienzos del siglo XX.

Los primeros registros sonoros que efectuaron los payadores de esta región se realizaron en Buenos Aires, junto a monologuistas y músicos. Las efectuaron primeramente en cilindros para fonógrafos con una duración de 2" (1902) y luego de 4" (1908), para el sello Phrynnis.

Y a partir de 1904 se incorporaron a los primeros discos de repertorio criollo que se grababan en Buenos Aires y eran matrizados en Alemania. Pertenecían al sello Zono-phone y llegaron a tener una duración de 2". Tanto los cilindros como los discos se usaron en la región hasta 1929. Toda esta información se le debe a Héctor Lorenzo Lucci (1997), uno de los mayores coleccionistas de tango de Buenos Aires, quien declaraba en una entrevista que le fuera realizada en 1998, poseer 25 cilindros y 300 grabaciones de payadores en discos (Nudler 1998).

El surgimiento de la radio, que fuera el medio preferido de los payadores y se desarrolla en Buenos Aires y Montevideo en los primeros años de la década del 20 lo sigue colocando frente a un público que está invisibilizado, situación que continuaría más tarde con las otras formas de registro sonoro que fueron surgiendo. Al respecto hay consenso entre los payadores, sobre la diferencia que esta situación diferente plantea para el hecho mismo de la improvisación, y vale la posición tanto para la radio como para la TV.

Ambos medios más que otros, obligaron al payador a ajustarse a tiempos de duración impuestos y en algunos casos, también a la prohibición o a la imposición de determinada temática en sus versos, lo que dependía de la situación política de cada país.

La relación establecida entre el payador y la radio fue siempre muy fuerte. Diferentes épocas tuvieron al payador en programas propios que incluso llegaban a contar con la presencia de otros colegas en vivo que formaban parte de un elenco fijo, con actuaciones breves dentro de

programas dedicados a la música de raíz folklórica, o simplemente con “micros” que se transmitían en programas ligados al tradicionalismo.

La forma en que el payador penetró en este ámbito es diversa, primeramente comenzó a entrar en los programas de lo que se llamaba “música nativa”, en los que además se trataban asuntos camperos y cuyos conductores eran conocedores de ese ambiente, y en muchos casos animadores de jineteada. Una segunda etapa sería aquella en la que los mismos payadores fueron creadores y dueños de sus propios programas, en los que se alternaban actuaciones en vivo con escuchas de grabaciones discográficas, entrevistas a payadores, noticias sobre jineteadas, etc. Ambas modalidades se han mantenido hasta la actualidad, con el agregado de los denominados “micros” radiales, que permiten una intervención concisa y puntual sobre algún tema.

La importancia de la radio uruguaya como escuela de payadores amerita una mención especial. Todo ese gran resurgimiento que se provoca con la Cruzada Gaucha a mediados del siglo pasado se ve reflejado también en las radios de Montevideo y de ciudades del interior. Hubo payadores que pusieron en esta tarea muchísimo esfuerzo e hicieron de sus programas verdaderos puntos de encuentro de los mejores colegas del momento. Alrededor de unos 40 años estuvieron Carlos Rodríguez desde su San José de Mayo natal, Héctor Umpiérrez desde Montevideo o Waldemar Lagos –primero en Uruguay y luego en la Argentina– con sus respectivos programas. Una sorprendente noticia recibimos no hace mucho de boca de Gabriel Luceno, quien nos contó de su sorpresa al verificar personalmente en Puerto Montt (Chile) que los grandes payadores del pasado eran recordados todavía allí por efecto de las radios uruguayas. Es lo que el mismo denominó “la escuela de la radio” (Comunicación personal, 2014).

Idéntica consecuencia se vivió en la zona pampeana argentina por entonces, donde escuchar a los payadores uruguayos que tenían su espacio generalmente durante la madrugada, era casi el ritual que acompañaba los primeros mates de la mañana.

Es tarea imposible la de registrar y fechar con exactitud los numerosos programas radiales en los que el payador tuvo actuación destacada en ambos países. Para mayor dificultad, debemos recordar que hubo

numerosos programas que mantuvieron su título trasladándose de emisora —como es el caso de algunos de Jorge Alberto Soccodato—, y muchas veces encontrando repeticiones en otros países como es el caso del “Rincón de los Payadores” del uruguayo Waldemar Lagos, considerado el primer programa dedicado a los payadores en Argentina.

No obstante la reducida data existente sobre estos programas, la sola mención de sus nombres junto a quien lo ideó aportará información valiosa, casi inhallable en nuestros días, o mejor dicho accesible gracias a unos pocos memoriosos que aún los recuerdan. Se brinda un listado seguramente incompleto.

En Argentina, con una gran mayoría en la provincia de Buenos Aires: “Un alto en la huella”, “Las alegres fiestas gauchas” y “Grandes fiestas gauchas” (Miguel Franco); “Ases de la rima” (Angel Colovini); “La hora del payador” (Juan Pedro Carrizo); “La Estancia de Ña Ruperta”; “La peña del transportista” (Luques Darío); “Raíz y canto” y “Amanecer Argentino” (Antonio Carrizo); “Fogón Criollo”, “Sábados de mate y canto” y “Domingos de mate y canto” (Luis Barrriónuevo); “La hora del payador” y “Chispas de tradición” (Jorge Alberto Soccodato), “Las alegres fiestas gauchas de Yerba La Hoja” (Miguel Franco); “Canta el país” (Adolfo Cosso); “Parando rodeo” (“Coco” Ayala); “Encuentro de Payadores” (José Curbelo y otros); “Canto en azul y blanco” (Oscar Lanusse); “El fogón de Walter Mosegui” y “La chispa del fogón” (Walter Mosegui); “La Voz del Payador” (Susana Repepetto); “Sembrando conciencia” (Roberto Rimoldi Fraga); “Los que anduvieron antes” y “Entre milonga y payadas” (José Curbelo); “Tierra gaucha” (Marta Suint); “El rancho del payador” (Carlos Sferra); “Al sur del Salado” (Pablo Díaz-Marcelo Pellejero); “La voz del pueblo” (Emanuel Gabotto-Susana Repetto); “Tu voz, payador”, “Payadores en el aire” y “Al sonar del payador” (Juan Lalanne); “Tu canto payador” (David Tokar); “Por lo nuestro” (Cristian Méndez).

De todos ellos destácase por su larga trayectoria y el fervor que concitaban “Amanecer argentino” de Julio Mario Loruso, “El rincón de los payadores” de Waldemar Lagos y “Un alto en la huella” de Miguel Franco.

Es particularmente destacable la tarea que en la radio ha realizado José Curbelo. Suponemos fue el primer payador profesional en hacer una publicidad, se trataba de un herbicida perteneciente a un importante laboratorio químico denominado “Cyanamid Argentina” (Moreno Chá 1997a).

En la actualidad, y desde hace unos seis años, se encuentra efectuando cuatro salidas diarias matutinas por Radio Nacional Folklórica de Buenos Aires, improvisando décimas alusivas a los más importantes titulares de los periódicos. En cada salida al aire canta una décima con diferente temática: política argentina, sociedad argentina, efemérides y noticias del mundo. Esta tarea la efectúa durante la madrugada o a primeras horas de la mañana durante los días laborales, lo que le significa una conexión estrecha con la radioemisora, independientemente del lugar en que se halle cada mañana. Y más allá de esta consideración, la de sentir que con esa tarea el payador ha vuelto a la tarea de cronista que le conocíamos en el siglo XIX.

En televisión, entre otros, han prodigado espacio al payador los siguientes programas: “Sonrisas 11” (Quique Da Piagi); “Argentinísima” (Julio Márbiz); “La pampa jinetea y canta” (Carlos Gómez); “Rastros nativos” (Abel Zabala); “La hora del payador” (Soccodato-Suint); “Sin estribos” (Oscar Gómez Castañón), “Una pulpería en el aire” y “Folklorísimo” (Carlos Giachetti).

“Tu mejor domingo”, emitido por Canal 9 con conducción de Zaira Nara y Diego Pérez está contando con la presencia de dos payadores jóvenes en todas sus emisiones del invierno de 2015, hecho que no deja de ser llamativo. Ellos son Nicolás Membriani y Santiago Vaquero.

En numerosas ocasiones, aunque no se tratara de espacios dedicados al ambiente campero, la simpatía y admiración de algunos conductores radiales de notable peso, invitaban a los payadores abriéndoles así el camino hacia nuevos públicos. Fue el caso de Héctor Coire, Elsa Satragno (“Pinky”), Eduardo Bergara Leumann, Juan Carlos Mareco, José Nicolás Mancera (“Pipo”), Silvio Soldán, Antonio Carrizo y otros.

A su vez en Uruguay los programas de radio que podemos mencionar son “Reminiscencias” (Juan Francisco Vallejo); “Nohecitas de fogón” y “Bajo el alero” (Héctor Umpiérrez); “Bajo el alero” (Car-

los Rodríguez); “El Fogón oriental” (Luis Alberto Martínez); “Hora gaucha” (Nicolás Fernández); “Resplandores nativos” (Clodomiro Pérez); “Canto nacional” (Wenceslao Varela); “Nueva senda” (Aramís Arellano), “Junto al fogón y Los nativos” Pedro Medina); “Brisas camperas” (Conrado Gallego); “Payadores en Rural” (Gustavo Capote); “Con un pie en el estribo” (Gustavo Guichón); “Guitarra, gente y camino” y “Tierra libre” (Carlos Molina); “Hora de la tradición” (Pelegrino Torres), “Parando rodeo” (Juan Carlos Bares-Héctor Guillén); “Troveros del camino” (Nepomuceno Fernández-Élido Cuadro Delgado); “Mañanitas de campo” (Agustín Pucciano); “Sendas tradicionales” (Gaudilio y Gaudencio Lorenzo); “El fogón oriental” (Pelegrino Torres y Juan Carlos Bares) “Los payadores” (Gabino Sosa); “El rincón de los payadores” (Waldemar Lagos-Santiago Clares); “El rancho ‘e los Montañeses” (Raúl y Washington Montañés); “La peña del ‘Gurí Rodríguez” (“Gurí” Rodríguez); “Payadores sin olvido” (Rodolfo Sosa-Gustavo Núñez), “El despertador” (Víctor Gascón).

La televisión uruguaya dio escasas oportunidades al payador, generalmente desde canales de Montevideo. Una fue durante la década del ‘60 con “El fogón de Horacio Guaraní” y las otras se deben a los excepcionales casos de conductores como Teresita Minetti –que le ha dado cabida de forma esporádica en su programa “La peña de Teresita”– y Juan Carlos López, que los ha incluido en su “Americando”.

Durante el invierno del 2015 en el programa “Consentidas”, que se emite por Canal 10 y está conducido por Emilia Díaz, María Gimensoro y Sara Perrone ha hecho algunas apariciones el payador Juan Carlos López.

Pocos fueron los payadores que accedieron al disco de larga duración: Antonio Caggiano, Roberto Ayrala, Waldemar Lagos y las parejas integradas por Juan Carlos Bares-Jorge Alberto Soccodato, Roberto Ayrala-José Curbelo, Marta Suint-Jorge Alberto Soccodato se contaron entre ellos. Es destacable también una serie ya mencionada, coordinada por Waldemar Lagos, en la que reunía unos 10 payadores por disco.

Entre los sellos que tempranamente brindaron espacio al payador en Argentina se encuentran Magenta, Crystal Music, Odeón, Cabal y más contemporáneamente se sumó Kravins. A su vez en Uruguay los nombres son Sondor, Clave y Contrapunto, entre otros.

En cambio el casete y los discos compactos fueron soportes de mayor utilidad para la difusión de su canto. En la actualidad estos últimos han proliferado notablemente, al bajar los costos y también encontrar laboratorios aptos cercanos a sus lugares de residencia. Es frecuente la formación de parejas para efectuar la grabación, facilitar la circulación y permitir el canto de contrapunto que es infaltable. Es ésta la ocasión de presentar canciones propias en texto y música, y también algunos recitados.

El caso del pampeano Saúl Huenchul es único: puestero, domador y esquilador además de payador. El ámbito de su preferencia es el patagónico, que ha recorrido en toda su extensión en su propio vehículo por años. Adaptado a las comodidades que necesita todo artista para moverse en geografía tan inhóspita, en él se trasladaba y también pernoctaba durante sus largas giras. Su obra se encuentra registrada actualmente en unos 50 casetes y discos compactos que son de producción propia.

El uso de Internet, que por otros lares ha sido sumamente intenso y beneficioso (Moreno Chá 2012), no ha encontrado en nuestros payadores una vía ideal de comunicación en blogs específicos como –por ejemplo– el denominado “Improvisadores del mundo. Poetas del mundo” organizado por el cubano Alexis Díaz Pimienta, donde poetas repentistas de otras partes del mundo improvisan con colegas que les son conocidos o desconocidos que se hallan a grandes distancias.

Tampoco hemos notado una marcada necesidad de participar de blogs de payadores – o decimistas, trovadores, etc.– tal como lo hemos registrado entre repentistas de otras latitudes, que hasta improvisan en forma sucesiva a lo largo de varios envíos con poco intervalo de tiempo entre sí (Moreno Chá 2012).

En cambio sí son numerosos los que participan de “Facebook”, haciendo de este recurso una plataforma de lanzamiento de sus actividades artísticas pasadas, presentes y futuras y también un medio de comunicación a modo de correo electrónico, conciso y breve.

De este modo el joven payador pampeano Juan Cruz Olié, hacía pública su admiración por el bonaerense David Tokar, colocándole la siguiente décima en su página de “Facebook” (26/11/2014).

“Tal vez algún día sea
tan grande como el poeta
que sonríe en tu faceta
y se despierta en tu idea.
Cuando el mundo así me vea
voy a decirle al respecto
que mi sueño fue directo
a golpear puerta al futuro
y ahora me siento seguro
que admiré al hombre correcto”.

Muchos son los payadores que tienen su propio portal. Los blogs o portales de uso más generalizado abarcan a los dos países, y son:

www.diversarima.cult.cu
www.elrincondel payador.blogspot.com.ar
www.eltangoylospayadores.es.tl
www.folkloretradiciones.com.ar/payadores
www.lacasadelpayador.blogspot.com
www.lanzadera.com/payadores
www.payadas.com
www.payadoresdelmundo.blogspot.com
www.payadoresuruguayos.com.uy

III.5 El payador y el mundo del tango

Sabido es que el payador y el mundo del tango se encuentran por primera vez en los suburbios de las grandes ciudades hacia fines del siglo XIX. Esto significa que comparten escenarios tales como las denominadas plazas de abarrotos en las que las carretas tenían su última parada, mataderos, saladeros y depósitos de cueros, burdeles y cafés en los que –cual fiel anticipo de lo que sucedería en la sociedad de entonces– comienzan a mezclarse los criollos de procedencia rural ya

instalados, los provincianos arrieros con el ganado en pie, los carreros con su carga de “productos del país” y los inmigrantes recién llegados.

El payador que deja el campo y se acerca al suburbio no puede menos que sentir la influencia del género novedoso, que a su vez es elemento aglutinante de esta nueva arena. Es entonces que tanto payadores como tangueros comparten escenarios, géneros musicales, emociones y estéticas; como no podía ser de otro modo los payadores conocen allí numerosos vocablos del medio, que fueron comunes en la poesía tanguera y en algunos payadores que los incorporaron a su poesía escrita. Sin embargo, en la actualidad son numerosos los payadores que usan el lunfardo a nivel cotidiano pero se abstienen de incorporarlo en sus actuaciones, seguramente por el carácter marginal que todavía reviste.

Así como existen numerosos testimonios de tangueros haciendo repertorio debido a la inspiración de algunos payadores, también éstos reconocen ese contacto estableciendo vínculos que quedaron plasmados desde esos primeros momentos en adelante, por varias décadas. Un decisivo estudio sobre los numerosos ejes de ensamble producidos entre ambos ambientes es un tema pendiente, aunque sí hay importantes autores como Eduardo Romano (1983) que expresamente señalan la conexión existente a nivel poético entre la gauchesca, el tradicionalismo y el tango.

Valgan como ejemplos la payadora Aída Reyna actuando como tal en Barcelona en el año 1900 en la compañía de dramas criollos de los Hnos. Petray que incluía también a un joven Alfredo E. Gobbi que luego haría su camino artístico con el tango. Justamente unos de los primeros tangos por el grabados posee letra del payador Silverio Manco, prolífico autor de folletos y también periodista: se llamó “El taita” (1907).

La figura de Higinio Cazón incorporando a su repertorio también los novísimos tangos criollos en el circo, y en la industria discográfica. La de Arturo Nava (1876-1932), que se iniciara como payador y excelente bailarín de tango en el circo de los Podestá, y se consagrara como máximo exponente del canto criollo de su época.

O la de Francisco Nicolás Bianco (“Pancho Cueva”), de notable actividad discográfica y a quien Gardel le grabara tempranamente uno de sus valsos y la orquesta de Roberto Firpo uno de sus estilos; o la pre-

sencia de Celedonio Casquero y Aldo Crubellier durante los años '60, trabajando en el Canal 9 de Buenos Aires en el programa "Los jueves, doble", junto a la voz joven y tanguera de Guillermito Fernández, la guitarra de Oscar Alemán y la emblemática pareja de baile formada por Virulazo y Elvira.

El famoso payador Juan Pedro López (1885-1945) –en realidad llamado Eusebio Pérez– también fue figura de amalgama entre ambos mundos, el del payador y el del tango gracias a su inspiración musical y poética. Fue el uruguayo más grabado de su tiempo: amigo de Carlos Gardel, éste registra el vals "Quemá esas cartas", los tangos "Flor campera" y "China hereje", e Ignacio Corsini le graba la milonga "El rebenque fatal" que también años más tarde sería retomada por Edmundo Rivero.

Carlos Gardel (1890-1935), voz de gran repercusión internacional y máxima figura del tango cantado del Río de la Plata por entonces, incluye en su repertorio numerosos versos de payadores amigos como José Betinotti, Federico Curlando, Gabino Ezeiza, Pedro Garay, Ambrosio Río, entre otros. También se le registra la actuación en una revista denominada "De Gabino a Gardel" en el teatro Nacional de Buenos Aires, en 1933 (Seibel 2002:503).

Una búsqueda realizada por José Curbelo y Marta Suint en SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música) sobre temas de payadores que grabara Gardel entre 1912 y 1933 arrojó un total de 30 ejemplos, mencionados en su "Agenda del payador rioplatense".

La canción "El carretero" de Arturo Nava (1876-1932) –hijo de Juan Nava, a quien ya mencionáramos por sus contrapuntos con Gabino Ezeiza– logró dos grabaciones de Carlos Gardel, que consideraba a Navas como su ídolo y un modelo a seguir. Comenzó en el circo de los Podestá como payador y excelente bailarín de tangos, fue el máximo exponente del canto criollo de esa época e influyó sobre el canto del joven Gardel.

Otros famosos cantantes de tango asimilaron a su repertorio algunas obras de payadores como Luis Acosta García y Arturo Navas, entre otros.

El tango "Mocosita", grabado por Carlos Gardel para el sello Odeón con letra de Víctor Soliño y música de Gerardo Matos Rodríguez se

transforma en una síntesis de este mundo compartido, pues se refiere a un payador urbano, que vive en un conventillo y se suicida por el abandono de su amada.

Asimismo, entre los payadores argentinos también se destacaron nombres que dejaron la huella de tangos que lograron la grabación de voces y orquestas de las mejores del género: Angel Villoldo, autor de “La morocha” y “El choclo”, entre otros, y Francisco Bianco, autor de “Ausencia”, “Tu diagnóstico”, “Santos Vega” y “Me dejaste solo”.

Otros payadores de gran reconocimiento y trayectoria durante la segunda mitad del siglo XX como los uruguayos Aramis Arellano, Walter Montañés y Walter Apesetche y los argentinos Alvaro Celedonio Casquero y Roberto Ayrala comenzaron su trayectoria artística como cantores de tangos, lo que era muy evidente –sobretudo– en el fraseo melódico del último de ellos.

Nelly Omar (1911-2013), pampeana que fuera notable cancionista criolla y de tango, celebró tres encuentros en grandes salas de Buenos Aires, acompañada de payadores en 2005, 2009 y 2011. Ella pareciera resumir como nadie –a sus 100 años cumplidos en el día de su última presentación en el Luna Park de Buenos Aires en 2011– esta línea que conduce bastante directamente de un género a otro, dentro de un mismo ámbito.

En la persona de Marta Suint encontramos el mismo entrelazamiento: habiendo participado a los 17 años de edad en un espectáculo con Osvaldo Pugliese al que ya nos referimos, y en 1986 participando en un exitoso ciclo de TV dirigido por Silvio Soldán, denominado “Grandes valores del tango”, en el que también participaron otros payadores.

Marta Suint rindió homenaje a esta cercanía entre su arte y el tango preparando unos micros para emisión radial en 1992, que tituló *Los payadores y el tango*. Se incorporaron en este trabajo algunos tangos con poesía de payadores o de tangueros famosos que vivieron en el ambiente de los payadores, intercalados con muy valiosos comentarios. Es de este mismo año su publicación *Soy de Barracas al sur* en la cual, además de tres payadas y varias poesías suyas se presenta un acápite justamente dedicado a este tema.

Héctor José Lucci –uno de los más grandes coleccionistas de tango que tuvo la Argentina, desaparecido en el año 2015– rindió también su tributo de tanguero conocedor a los payadores del pasado. Un pequeño folleto y dos casetes con antiguas e inaccesibles grabaciones que poseía, dan cuenta de la incursión de los payadores en el nuevo género (1997, 1998).

El uruguayo Gabriel Luceno, incursiona en el tango desde 1993 y ello lo ha llevado a actuar como cantante tanto en Montevideo como Buenos Aires. En esta última ciudad, ganó una beca como compositor en la Academia Nacional del Tango en 2011 y a editó un CD (2010-11) con temas de su autoría: *Esquina, Tango y Milonga*.

Un dúo formado por este mismo artista y el payador argentino Wilson Saliwonczyk, presentaron: *El tango y los payadores. Dúo de tangos criollos*. Se trataba de un concierto comentado que fue presentado a partir de 2006 en algunas ciudades de ambos países y también en algunas de Europa durante giras realizadas por el argentino. El desarrollo del espectáculo conducía desde los tangos criollos al repertorio típico de los payadores como cifras, valeses, milongas y payadas.

Para terminar, agregaremos que la tradición oral nos indica que Antonio Caggiano no sólo es recordado como payador sino también como eximio bailarín de tango, y el uruguayo conocido como “El Pampa” Barrientos acostumbraba improvisar sobre la melodía del célebre tango “La cumparsita”.

En la actualidad en Buenos Aires, el Festival de Tango de la República de la Boca, que en 2014 va por su quinta versión, incluye también a los payadores.

Parte IV: La payada

IV.1 Su estructura

Ismael Moya es quien ha dejado en su obra (1959) el análisis de algunas payadas de la Época de Oro, que nos sirven para conocer el arquetipo que estaba en uso para entonces, lo que actualmente se conoce como “payada clásica”. Este estudioso determina tres momentos de su desarrollo: 1º) el saludo al público, 2º) el contrapunto propiamente dicho y 3º) el canto del vencedor y despedida.

- 1º) El saludo al público tenía a su vez tres momentos: a) el saludo a la ciudad que visita, al público y en particular a las mujeres presentes b) el saludo de cortesía hacia el adversario señalando sus méritos y c) un canto de presentación autobiográfico en que se solían exaltar los méritos propios.
- 2º) El contrapunto propiamente dicho, que finalizaría al cumplirse el tiempo otorgado previamente, o al producirse la derrota de alguno de los payadores.
- 3º) El canto del vencedor producía el verdadero cierre del evento, luego del cual se producía la despedida de los payadores.

Esta estructura formal que acabamos de reseñar se ha mantenido hasta nuestros días, aunque con ciertas modificaciones. Comentaremos cada una de sus partes.

• *Parte Inicial: El saludo*

El saludo o presentación es la única parte que puede omitirse en la actualidad, de modo tal que la payada comienza sin prolegómeno alguno y va de lleno al contrapunto propiamente dicho. Pero cuando el payador actual hace esta parte inicial suelen darse ejemplos magníficos en los que logra reunir en una sola décima los tres momentos que Ismael

Moya señalaba para la payada clásica: el saludo a la ciudad en que está actuando, la mención del contrincante y una presentación autobiográfica que mantiene el mismo espíritu jactancioso de las antiguas payadas. De este modo inició su payada Juan Carlos Bares con Jorge Alberto Soccodato en un encuentro de payadores realizado en la ciudad de Necochea (Argentina), en 1988:

–Buenas noches Necochea
 buenas noches linda gente
 vá un saludo reverente
 al conjuro de la idea.
 Comenzamos la tarea
 y aquí le vá mi lección
 en una improvisación,
 Soccodato le diré:
 anoche lo **jinetié**
 y hoy lo tengo **redomón**.

(Arch. MTM. Moreno Chá 2000:188)

• *Parte Intermedia: contrapunto propiamente dicho.*

Se produce en esta sección el contrapunto, que puede ser de tema libre o impuesto. Cuando el payador tiene libertad para elegir su propio tema, acude a lo que mejor conoce, y también a la problemática del momento, para así poner en evidencia la destreza de su arte repentista.

La fijación del tema para improvisar puede seguir siendo un derecho del público, o bien del ente organizador del espectáculo o del jurado, si éste existiese.

Se siguen actualmente practicando las dos modalidades que se daban en la payada clásica: el discurrir sobre un tema sin enfrentamiento de opiniones y el de opinar desde situaciones contrapuestas. Ejemplos frecuentes del último caso son: el payador del pasado y el payador de hoy, el campo y la ciudad, la vida y la muerte, la luna y el sol, la tristeza y la alegría, etc.

El tratamiento que se puede dar al tema de los opuestos es variado, pues tanto se da que ambos transiten por los dos temas, como que cada payador tome una sola postura y la defienda. Es esta última modalidad la que gana mayor fervor popular y concita mayores expectativas, ya que es lo habitual que el público vea en la payada un enfrentamiento, una verdadera competencia de opiniones.

Es en este momento del contrapunto propiamente dicho que aparece la poesía más inspirada, la que dará lucimiento al poeta repentista y granjeará en el auditorio la más variada gama de sentimientos, según sea la certeza y velocidad de su respuesta, su capacidad para liderar el diálogo, su picardía para provocar hilaridad, su memoria para recordar información, su inventiva para retrucar opiniones y un sinfín de aspectos más que se ponen en juego durante el encuentro.

Gran parte de la tensión que produce cada una de las estrofas cantadas se resuelve en sus últimas dos líneas de versos, generalmente llamadas “remate”, que son señaladas por un cambio que se produce en el acompañamiento instrumental de la guitarra.

Este remate al cual conduce todo el desarrollo de la décima cual su epílogo, suele tener carácter sentencioso y hacer uso de diversos refranes, proverbios, aforismos y máximas que pueden ser improvisadas al momento, o bien extraídas de la tradición popular o de poemas como el Martín Fierro, por ejemplo. Cualquiera de estas dos modalidades de introducción del saber paremiológico al final de la décima –la improvisada o la memorizada– denotan el mantenimiento de un rasgo típico del habla rural criolla que se ha mantenido hasta nuestros días.

El decir sentencioso brota fácilmente y es contundente para finalizar la estrofa. Recordamos algunos de estos remates, que le recogíamos a algunos payadores:

“[...] para defender la vida/ hay que luchar con la muerte”. (Juan Carlos Bares)

“[...] si no es canto una verdad/será siempre una mentira”. (Jorge Alberto Soccodato)

“[...] quien no defiende una herencia/su propia sangre traiciona”
(José Curbelo).

La modalidad de “contrapuntear” haciendo preguntas y respuestas que era muy frecuente en la payada clásica y dejaba a más de un payador sin respuesta, ha caído en desuso. Hoy, este recurso aparece muy esporádicamente y planteando preguntas de respuestas muy obvias o fáciles.

Observemos un ejemplo en el que –estando en un encuentro de Necochea– luego de cantar doce décimas sobre el tema “la luna y el sol”, el payador Lázaro Moreno pregunta a Horacio Otero cuánto demora la luna en cumplir su rotación. Y éste le responde:

–Le digo con alegría
ya que el público lo aguarda
que tan sólo pienso tarda
unos veintiocho días.
Tiene ahí la fisonomía
de este mi verso sencillo
y como lo sé caudillo
también mi pregunta aparto:
¿en qué menguante o qué cuarto
debe castrarse un potrillo?

(Arch. MTM. Moreno Chá 2000:189-90)

• *Parte Final:*

El canto del vencedor ha desaparecido totalmente, justamente a partir del carácter menos agresivo que la payada ha ido tomando durante el transcurrir del siglo XX. Asimismo han caído en desuso modalidades dramáticas como entregar la guitarra al vencedor o romper el instrumento en señal de derrota.

La despedida se ha transformado invariablemente, en el canto de una, dos o tres décimas en la forma denominada “a media letra”, por la que cada estrofa es cantada de a pares de versos por cada participante. Esta modalidad, que en la payada clásica podía ser usada pero no sola-

mente en el final sino en cualquier momento del evento, puede actualmente ser pedida a los payadores por el conductor de un espectáculo o bien ser introducida por ellos cuando lo consideren conveniente. El canto a “media letra” se constituye así en un símbolo de la unidad que en la actualidad alienta estos encuentros.

Es de rigor que los nombres de ambos payadores aparezcan en los dos últimos versos de la décima espinela que cierra la payada, a modo de rúbrica, lo que no sucede en el canto de desafío de otros países del mundo hispánico.

El mayor esfuerzo de construcción de esta décima de despedida “a media letra” lo tiene el payador que la comienza, que interviene con tres pares de versos. En su segunda intervención, precisamente al cantar el sexto verso, deberá necesariamente dar entrada a la rima que permitirá la mención de uno de los dos nombres de quienes payan.

Es común –aunque no siempre se da– que en estas estrofas de despedida, los contrincantes mencionen el o los temas por lo que han payado, a modo de resumen.

Así por ejemplo, veremos de qué modo los payadores Gerardo Escobar (GE) y Carlos Rodríguez (CR), estando en el mismo encuentro de Necochea al que ya nos referimos, terminaron una payada cuyo tema fue “la verdad y la mentira”. Llevaban improvisadas catorce décimas cuando el conductor del espectáculo les pidió que terminaran, y lo hicieron de este modo.

GE – Es la verdad quien inspira
 la mentira quien desune
 CR – y acá que mi canto acune
 no sé si el canto se estira.
 GE – Yo quiero poner la lira
 a ver si el pueblo la sigue
 CR – para que el canto se espigue
 en argentino solar:
 GE – porque así piensa Escobar
 porque así siente Rodríguez.

(Arch. MTM, 1988)

Como la mayoría de las payadas de contrapunto de la actualidad se hace en décimas y por milonga, durante los encuentros de payadores se tiene especial cuidado en que siempre exista alguna ocasión que demuestre la posibilidad de otras medidas y otros géneros en una decidida actitud docente: las sextillas cantadas por estilo o por vals, las cuartetas cantadas por milonga, la octavilla cantada por vals, la décima cantada por cifra o por estilo.

Existen otras características distintivas de la payada actual respecto de la payada arquetípica de principios del siglo del XX. Nos referiremos a algunas de ellas.

En primer lugar diremos que los variados géneros musicales ya mencionados han sido reemplazados fuertemente por la milonga, y que la cuarteta y la sextilla son desplazadas por la adopción de la décima espinela que produce una lenta penetración en el repertorio del payador desde fines del siglo XX. En efecto, durante la primera mitad del siglo XX esta estrofa alternaba con otros tipos y recibía un tratamiento sumamente descuidado de su rima. Hacia mediados del Siglo XX la encontramos ya en ambos países en forma hegemónica y con una construcción más pulida. Sin duda, debemos decir que hay en la actualidad una mayor sujeción a la preceptiva poética.

Otra de las características que señalaremos reside en su carácter, que ha dejado de ser agresivo, filoso, punzante, para transformarse, la mayoría de las veces en lo que se ha dado en llamar “payada amistosa”. Sin embargo, suelen darse a veces situaciones en las que el carácter jactancioso de un payador o alguna situación personal previa entre los oponentes promueve aquel carácter litigante y se recrean situaciones similares a las de las viejas payadas. Otras veces, ese carácter de duelo es recordado expresamente, como en el siguiente ejemplo recogido en 1988, en el que el payador López Terra menciona uno de los recursos que empleará para vencer a su compañero –Carlos Marquesini– no sin explicitar lo conflictivo de la situación que se le plantea.

–Apreciable amigo Carlos
la vida hoy nos pone juntos
y hay que hacer un contrapunto

sin quererlo y sin buscarlo.
 Debo descalificarlo
 y este disgusto me brota
 y en la cara se me nota
 al cantar con este amigo:
 si una victoria consigo
 tendrá sabor a derrota.

(Arch. MTM. Moreno Chá 2013:369)

Queda claro en este ejemplo uno de los recursos comunes para imponerse al compañero, cual es el de la descalificación. Este y no otro, es el verbo usado.

Otros rasgos diferenciales de la payada contemporánea son consecuencia directa de la inserción de estos artistas populares dentro del sistema actual de espectáculos. Este hecho los ha llevado a actuar de a dos, con lo que se han ido consolidando parejas que se han mantenido juntas por años. Ello implica un intenso convivir con el compañero con el que hacen giras y se comparte la actividad, ya no se está frente a un payador desconocido que obligaba a un mayor sigilo. Se recuerdan así, parejas conformadas por años, como las de Luis Alberto Martínez y Aramis Arellano, Juan Carlos Bares y Jorge Alberto Soccodato, Aldo Crubellier y Víctor Di Santo, Roberto Ayrala y José Curbelo,

Asimismo, la actuación en los medios masivos de comunicación ha obligado a una mayor restricción en los tiempos y también a dirigirse a un público no visible, lo que obviamente incide también sobre el estilo o el carácter del fenómeno a que nos estamos refiriendo.

Actualmente la hegemonía de la décima en toda payada es total, y su asociación con la milonga es tan fuerte, que no se concibe improvisar en décimas si no es por dicho género musical. En dicho ensamble, la unidad morfológica textual está constituida por cada décima y la unidad morfológica musical por cada período, que será repetido tantas veces como décimas se improvisen.

Recordemos que la décima es concebida por pares de versos, correspondiendo a cada verso una frase musical, produciéndose así una línea

melódica cantable que es continua, sin interludios instrumentales, y que es improvisada y recreada juntamente con la poesía en una suerte de doble e inseparable discurso, uno musical y otro poético.

Difícil es su encuadre en calidad de canción y más atinado el de duelo poético cantado. No existe el concepto de autoría, ni el de la presencia de un compositor de música y un poeta, que trabajan mancomunadamente sobre un producto que luego obtendrá numerosas repeticiones, recreaciones, grabaciones, etc. La obra es concebida entre dos autores que arman su texto poético sobre la marcha, mientras cada uno va concibiendo la melodía que le pertenece, también sobre la marcha. Es pues entonces, una obra de autor múltiple que será única e irrepetible, justamente por su calidad de ser concebida en el aquí y ahora del momento de la actuación, contando con una producción y una recepción de idénticas características.

En su modo de producción y recepción, la payada coincide con otros duelos poéticos cantados que se dan en tierras latinoamericanas y algunas zonas de la Península Ibérica y difiere de otras modalidades que se dan en Europa, Asia y África, donde son diferentes los conceptos de improvisación, memorización y desafío. Al respecto, recordemos que tan sólo en España tenemos modalidades tan diferentes como las que se dan entre los bertolaris del País Vasco, los glosadores de las Baleares, los troveros de La Alpujarra, los verseadores de las Canarias o los trovadores de Murcia.

En la payada de contrapunto, su carácter de desafío queda marcado por el léxico en uso, los sustantivos que se refieren a ella son “justa”, “contienda”, “batalla”, “duelo”, “controversia”, entre otros. Existen además expresiones que hablan de “tocar al compañero” o efectuarle “algunos tiros”, que también tienen reminiscencias relativas al duelo.

El ámbito rural predominantemente pampeano y la copiosa literatura gauchesca surgida en la región del Plata durante el siglo XIX erigieron al payador como símbolo del gaucho. Es indudable que la gauchesca marcó el canto improvisado de estos países no sólo con su preceptiva poética o con su léxico particular, sino también con su problemática y su concepción de la vida. Ciertamente es que la mayoría de los payadores urbanos del siglo XX se desprendieron parcialmente de esta influencia

y dedicaron también su canto a hechos de actualidad, a los temas históricos y patrióticos, a problemas sociales, a las ideologías políticas o a las temáticas universales, pero otros no abandonaron jamás ese mundo netamente rural, ni dejaron de vestir el atuendo que los identifica con el gaucho, con todo el contenido simbólico que ello implica.

Primera mitad S. XX

Versos libres y estrofas varias
 Alternancia estrófica no obligada
 Carácter agresivo y jactancioso
 Diálogo en acuerdo o desacuerdo
 Estructura de 3 partes
 Frecuente uso de la media letra
 Saludo a la ciudad, al público,
 al compañero
 Canto del vencedor
 Elección anticipada del tema o asunto

Comienzos S. XXI

Predominancia de la décima espinela
 Alternancia estrófica rigurosa
 Carácter jactancioso y amistoso
Ídem
 Estructura de 2 partes
 Uso sólo al final
Ídem
 Inexistente
 Elección más espontánea o acordada
 al momento

Resumiendo diremos que hasta el siglo XIX la payada poseía mayor diversidad en sus dos discursos –el poético y el musical–, y disponía de un variado número de géneros musicales y sistemas estróficos. A comienzos del siglo XX comienza a adquirir una matriz más o menos estricta que mantiene hasta nuestros días.

A lo largo del siglo XX este fenómeno ha sufrido pérdidas y transformaciones, ha buscado nuevos espacios y se ha ido adecuando a los nuevos contextos, pero en su esencia ha mantenido la característica que lo distinguió, la de la repentización poética cantada, destinada a un público que la comparte, la califica y la disfruta como fenómeno propio y de gran cohesión identitaria.

IV.2 Los concursos de payadores y sus reglamentos

Tenemos conocimiento de diversos concursos organizados en Argentina y Uruguay por asociaciones tradicionalistas, programas radiales, importantes diarios, instituciones oficiales y otros.

Lamentablemente es imposible presentar un listado organizado de dichas actividades puesto que no existen suficientes antecedentes escritos como para lograrlo.

Sí en cambio tenemos la certeza, brindada por la información de los propios payadores, que dichos certámenes han sido ocasiones útiles de consagración de algunos de ellos que iniciaron o reafirmaron de este modo una carrera artística profesional, así por ejemplo le sucedió a Horacio Otero, ganador del Certamen de Payadores noveles en Ensenada (Buenos Aires) en 1985 y a muchos otros.

Toda payada entre contrincantes de prestigio durante la denominada "Época de Oro" era precedida por tres etapas: el desafío que generalmente era por escrito, la designación de los representantes o padrinos de quienes intervendrían, y la redacción de un reglamento que estipulaba las condiciones que regularían ese encuentro específico. Por lo general, los reglamentos eran específicos para cada ocasión.

Disponemos de seis ejemplos, procedentes de distintas épocas y lugares para poder hacer un análisis comparativo aproximado de estos documentos. Cinco de los eventos se desarrollaron en ciudades de la Provincia de Buenos Aires y uno en Montevideo. Se presentan en orden cronológico.

El siguiente es el Reglamento usado por los payadores Gabino Ezeiza y Pablo J. Vázquez para los encuentros que habrían de mantener a partir de octubre de 1894. Fue consignado por Ismael Moya (1959:194-195) y posee mucho valor por ser el más antiguo de los conocidos hasta el momento y estar expresado con mucho detalle. Enmarca el evento cual ceremonia de gran formalidad.

"En la ciudad de Pergamino, a los dos días del mes de octubre de mil ochocientos noventa y cuatro; reunidos los señores Abraham Guarú, y José Inchausti como representantes del payador señor Pablo J. Vázquez y los señores Ricardo Fernández y Jacinto Palacios en representación

del payador señor Gabino Ezeiza, según lo acreditaron ambas partes exhibiendo sus respectivas cartas de autorización, han convenido las formas y condiciones en que tendrán lugar los cantos de contrapunto entre ambos cantores, bajo las estipulaciones siguientes:

- 1) La primera los días trece y catorce del actual de nueve a doce p.m., en el teatro Florida de esta ciudad, la segunda a los quince días de terminada esta primera, en el Rosario o Buenos Aires, quedando a la caballería del vencedor designar cualquiera de estas dos ciudades, y la tercera a los quince días de esta segunda en el lugar que quede libre de las dos últimas localidades.
- 2) El premio de este primer encuentro será discernido por un jurado compuesto por las siguientes personas: Dr. León Pereyra, D. Francisco Abaca, Dr. Felipe M. Massa, D. Macedonio M. Sánchez, D. Leonardo García y D. José J. Villanueva, el cual consistirá en un diploma de honor para el vencedor, firmado por sus miembros.
- 3) Las atribuciones del jurado son las siguientes: 1º Declarar abiertas las payadas. 2º Dar los temas para la improvisación. 3º Declarar cerradas las payadas. 4º Determinar sobre ellas.
- 4) Para dictaminar el jurado con abundancia de conocimientos de la versificación de cada cantor, se traerá de Buenos Aires, uno o dos taquígrafos cuyas versiones serán distribuidas a cada uno de los miembros.
- 5) Queda absolutamente prohibido dirigir palabras injuriosas entre los contrincantes durante las payadas y plagiar versos, debiendo ser declarado vencido por el jurado el que lo hiciera de un cuarteto.
- 6) Por sorteo celebrado le corresponde la derecha del escenario, por ser el primero en saludar al público y dar principio a desarrollar el tema que se le dé, al Sr. Pablo J Vázquez.
- 7) Los temas serán acordados por el jurado en presencia de los representantes de ambas partes, cinco minutos antes de levantar el telón, y serán entregados en el escenario a los payadores por sus respectivos padrinos.
- 8) Del producto final de las funciones se deducirán los gastos originados y el excedente será repartido en partes iguales entre los señores Ezeiza y Vázquez.

Hecho de conformidad en dos originales del mismo tenor que firmamos juntos y retiramos uno por cada parte, Ricardo Fernández, José Inchausti, Jacinto I. Palacios, A. Guarú”.

El siguiente reglamento data de 1897, y fue extraído de la biografía que Di Santo hiciera sobre Gabino Ezeiza (2005:177-178).

“En el pueblo La Paz, partido de Lomas de Zamora, a los nueve días del mes de mayo del corriente año de mil ochocientos noventa y siete, reunidos los señores, doctor Santos Vivot, doctor Francisco Otero, señor Publio Ferro, doctor David F. Prando, doctor Sixto Fernández, y señor Filemón Naón, como jurados que contendrán la payada de contrapunto entre los señores Pablo J. Vázquez y Gabino Ezeiza y previo canje de los poderes respectivos entre los señores Manuel Castro, padrino del primero y Domingo Bertuzzi, del segundo, conveniéronse en celebrar entre ambos una velada que tendrá lugar en esta localidad en el teatro Progreso el 15 y 16 del corriente mes, bajo las condiciones siguientes:

- 1) Los temas serán acordados por el jurado en presencia de los representantes de ambas partes, diez minutos antes de levantarse el telón y serán entregados a los payadores por sus respectivos padrinos.
- 2) El premio que se acordará al vencedor consistirá en un diploma de honor firmado por todo el jurado y los padrinos y la mitad de producto que resulte de las entradas de las dos noches indicadas, la otra mitad será entregada a la comisión organizadora del Hospital de Lomas de Zamora.
- 3) Los payadores se subordinarán a las siguientes reglas: 1– Que sus versos deben ser improvisados. 2– No cantar producciones hechas, aunque sean del mismo autor. 3– No intercalar datos aprendidos en libros escritos por otros.
- 4) Las atribuciones del jurado serán las siguientes: a) Declarar abiertas las payadas. b) Dar los temas sobre su improvisación. c) Declarar cerradas las payadas. d) Dictaminar sobre ellas.
- 5) Queda entendido y aceptado por todos los firmantes del presente documento, que en caso de que el jurado no pudiese ponerse de acuerdo para discernir el premio a los señores payadores, este fallo

será resuelto por el Capitán de Navío D. Lázaro Iturrieta, cuyo fallo será inapelable.

- 6) Para poder dictaminar el jurado con abundancia de conocimientos de la versificación de cada canto, concurrirán uno o dos taquígrafos, cuyas versiones serán distribuidas entre los miembros del jurado.
- 7) Queda absolutamente prohibido a los payadores dirigirse mutuamente palabras injuriosas durante las payadas.

Antes de comenzar la payada se sorteará entre los payadores, cuál de ellos debe ocupar la derecha del escenario, el cual saludará al público y empezará a desarrollar el tema que indique el jurado.

- 8) Las payadas comenzarán a las 8 en punto p./m. y concluirán a las 11 del mismo, siempre siendo entendido que si cualquiera de esos payadores faltara a la cita, el jurado resolverá lo que con justicia le corresponda.
- 9) Terminadas definitivamente las payadas, el jurado pronunciará su fallo definitivo después de haberse efectuado el torneo que debe tener lugar en la ciudad de La Plata entre los mismos payadores.
- 10) Quedan comprometidos tanto los padrinos como los ahijados Ezeiza y Vázquez, a donar a la comisión organizadora del Hospital de Lomas de Zamora, la tercera parte del producto líquido que resulte de la continuación de las payadas en La Plata.

Estando en un todo conformes firmamos dos de un mismo tenor en esta fecha.— Francisco Otero, David F. Prando, Sixto Fernández, Santos Vivot, E. F. Naón y Publio Ferro”.

El siguiente data de 1954, y fue preparado por Ismael Moya a pedido de la Comisión de Vecinos de Morón, quien lo publica en su libro sobre el payador (1959:208-209). Es éste uno de los escasos antecedentes de la actividad de los payadores en el mundo religioso, dentro de nuestra región. Según Moya este reglamento establecía lo siguiente:

- “a) Saludo a la concurrencia. (Duración máxima: 10 minutos).
- b) Evocación de algún payador fallecido. (Diez minutos).

c) Canto a lo divino. (Duración máxima, diez minutos): Temas: (Preparados por el autor de esta obra juntamente con el jurado compuesto por el pintor J. Montero Lacasa, el Dr. Horacio Guillén y el escritor E. M. Suárez Danero):

- a) La creación.
- b) Adán y Eva. (Le correspondió a C. Echazarreta).
- c) El diluvio. (Le correspondió a J.J. García).
- d) La Grandeza de Cristo.
- e) La Virgen del Buen Viaje.
- f) La Virgen de Luján. (N. Maidana).
- g) Las Vírgenes Generales.
- h) Honrar padre y madre. (Delfín Amaya).
- i) El nacimiento del Señor. (Alfredo S. Bustamante).
- j) Los Reyes Magos.

d) Canto a lo humano.— Temas del costumbrismo argentino.

1. *La Yerra*. (Correspondió a J.J. García).
2. *La doma*.
3. *La esquila*. (Bustamante).
4. *La pialada*.
5. *El rodeo*.
6. *El fogón*. (Maidana).
7. La voleada de avestruces. (Echazarreta).
8. El juego de pato. (Amaya)
9. La sortija.
10. *El mate*.

e) Payada a copla entera entre dos payadores cuyos nombres se sortearán, y sobre el tema que el jurado guardará en sobre lacrado. Duración máxima de toda esta payada: 20 minutos. El payador que no responda correctamente a tres preguntas, será declarado perdedor. Si ambos respondiesen a satisfacción todas, quedará al jurado la misión de resolver cuál de los dos merecerá el triunfo en

cuanto a los siguientes factores: a) Concepto; b) Expresión literaria; c) Inspiración; d) Exactitud en el conocimiento”.

El siguiente reglamento, fue concebido para un concurso de payadores organizado por el de Motivos Argentinos “José Hernández”, en julio de 1988. Una copia llegó a nuestras manos por gentileza de Víctor Di Santo.

“El museo de Motivos Argentinos “José Hernández”, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, dentro de los actos especiales programados con motivo de la celebración del 50° aniversario de su creación y en cumplimiento de lo establecido por el Decreto No. 6256/86 (Día del payador), ha organizado una “Selección de nuevos payadores del arte payadoresco”, competencia que tendrá lugar el 26 de julio 1988, con ajuste a los términos del presente Reglamento:

Artículo 1°: Podrán participar en la Selección los aficionados no profesionales, que tengan una reciente iniciación o breve trayectoria en el arte de los payadores.

Artículo 2°: Cada aspirante deberá inscribirse previamente en el Museo de Motivos Argentinos “José Hernández”. Avda. del Libertador 2373, Capital Federal, de lunes a viernes en el horario de 13 a 20, desde el 15 hasta el 22 de julio de 1988, y el 26 del mismo mes de 10 a 13.

Artículo 3°: La preselección tendrá lugar el 26 de julio, a las 15, en Auditorio Patio Gaucho Cruz del Museo “José Hernández” y la competencia final, con la participación de los preseleccionados, el mismo día, a las 20, en la Sala AB del Centro Cultural Gral. San Martín, Sarmiento 1551, Capital Federal.

Artículo 4°: Para la actuación en la preselección, como para la competencia final, los participantes podrán usar ropa de civil o de paisano indistintamente.

Artículo 5°: Son requisitos indispensables:

- a) Utilizar métrica octosilábica, formas estróficas y especies musicales tradicionales (cuarteta, décima, milonga, cifra, etc.).

- b) Acompañarse personalmente con guitarra, sin otro apoyo instrumental.
- c) Payar de contrapunto, en parejas constituidas por sorteo, improvisando sobre temas y formas estróficas solicitadas por el Jurado.

d) No incluir versos previamente memorizados ni repetir conceptos.

Artículo 6º: El Jurado tendrá en cuenta, para el puntaje, lo siguiente:

- a) Creatividad
- b) Espontaneidad
- c) Vuelo poético
- d) Conocimiento del tema
- e) Métrica octosilábica
- f) Canto y ejecución instrumental

Asimismo, en la preselección y la selección final, la calificación será de 1 a 10, considerándose el puntaje en forma individual.

Artículo 7º: Dado el tema, cada participante podrá, en caso de duda, solicitar aclaraciones a los miembros del Jurado, dentro de un marco formal y adecuado.

Artículo 8º: De igual modo los miembros del Jurado podrán requerir mayores informaciones sobre aspectos que se relacionen con los participantes y los temas.

Artículo 9º: La duración de cada payada de contrapunto quedará a criterio del jurado en función del número de participantes y del tiempo disponible.

Artículo 10º: Para esta Selección de nuevos valores del arte payadresco se han instituido un primer y segundo premio, consistente en sendas medallas de plata y diplomas recordatorios, ofrecidos por la Asociación de Amigos del Museo de Motivos Argentinos "José Hernández", los que serán entregados oportunamente en acto público.

Artículo 11º: El Jurado estará integrado por el Sr. Secretario de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires Dr. Félix Luna, como Presidente, y los payadores Roberto Ayrala,

Aldo Crubellier, José Curbelo, Víctor Di Santo, Rodolfo Lemble y Carlos López Terra como vocales, quienes se desempeñarán con carácter ad-honorem.

Artículo 12º: El Jurado dará a conocer su veredicto al término de la preselección y de la selección final, respectivamente. Las decisiones tomadas por unanimidad o por simple mayoría de votos, serán inapelables.

Artículo 13º: Cualquier asunto no contemplado en el presente Reglamento será resuelto definitivamente por el Jurado.

Buenos Aires, 1º de julio de 1988.—”

El siguiente Reglamento fue usado para la celebración del Día de la Tradición en Montevideo, Uruguay. Está fechado el 20/4/91 y se lo debemos a la gentileza de José Curbelo.

“CONCURSO DE PAYADORES DÍA DE LA TRADICIÓN” JURADO

El jurado tendrá en cuenta para la adjudicación de puntaje:

- 1) Construcción del verso (rima, métrica y lenguaje)
- 2) Creatividad
- 3) Espontaneidad (ingenio, velocidad)
- 4) Tratamiento del tema (ajustarse al mismo)
- 5) Comportamiento durante la payada (evitar agravios personales)
- 6) Canto y acompañamiento

REGLAMENTO

- 1) Duración de las payadas a criterio del Jurado.
- 2) Las payadas deben comenzar en décimas y por milonga quedando a criterio de los concursantes el cambio de las medidas o ritmos, sin estar obligados a ello.
- 3) Los temas serán propuestos por el Jurado y anunciados por el animador en el momento de la payada.

- 4) La decisión del Jurado será inapelable.
- 5) De acuerdo a la acumulación de puntaje, el Jurado consagrará la mejor payada y el mejor payador.

CUERPO DE JURADOS:

Carlos Molina
Aramís Arellano
Carlos López Terra
Gabino Sosa
José Curbelo
Juan Carlos López
Gustavo Guichón “

El siguiente Reglamento nos fue remitido por Emanuel Gabotto, quien organizara un Desafío Nacional que convocó a numerosos payadores jóvenes en Cañuelas, provincia de Buenos Aires en el mes de septiembre de 2014.

“BASES Y PREMIOS DEL DESAFÍO NACIONAL DE PAYADORES

El Jurado estará compuesto por el investigador Abel Zabala, el payador uruguayo José Curbelo, la payadora argentina Marta Suint y el joven payador David Tokar.

Los Premios serán los siguientes:

- 1º Guitarra criolla profesional, Diploma, Copa y Contrato para La Noche de los Payadores de la Fiesta Nacional de la Guitarra 2015 en Dolores.
- 2º Poncho, Diploma y Contrato para el Encuentro Provincial Santosvegano de Payadores 2015 en San Clemente.
- 3º Mención Especial, Diploma y Contrato para el Encuentro Internacional de Payadores 2015, en Quilmes.

4º Mención Especial, Diploma y Contrato para el Encuentro Nacional de Payadores 2015, en San Miguel del Monte.

Todos los participantes recibirán colaboración para los viáticos y diplomas de participación.

Las bases del desafío son las siguientes:

- Los temas (alrededor de 50) y las parejas de payadores se sortearán sobre el escenario.
- La clasificación será por puntos, o sea, pueden resultar clasificados a la segunda ronda ambos protagonistas de la payada como pueden quedar afuera ambos.
- Todas las payadas comenzarán en décimas por milonga pero a partir de la tercera o cuarta décima se hará una muestra de la medida que previamente tocó sorteada.

Las medidas que entrarán en juego son:

Cuarteta (libre, cruzada o cerrada) en milonga

Sextilla hernandiana en milonga

Sextilla pareada en estilo gateado

Aleandrino en aire de habanera

Octavilla (libre, clásica, itálica) en vals criollo

- De la ronda clasificatoria inicial, pasarán seis a la segunda etapa (Cuartos de final).
- De los seis quedarán cuatro para la tercera etapa (Semifinal).
- De los cuatro quedarán dos, que pasarían a la Gran Final del Desafío.

Los participantes deberán llegar antes del mediodía del día estipulado, se compartirá un almuerzo, se volverán a leer las bases y se subirá al escenario.

El motivo de este Desafío-Certamen no es la competencia sino la participación, ya siendo importante para todos haber sido seleccionados para este histórico evento payadoril, por el cual se les abrirán más puertas a todos.

Los payadores nóveles participantes, más otro puñado importante que por cuestiones de espacios y organización no fue convocado, son la nueva generación de payadores del país¹⁷.

Un breve cotejo de los seis Reglamentos expuestos nos puede orientar acerca de los cambios sucedidos a la payada de contrapunto, a lo largo de los últimos 120 años.

Los dos más antiguos –1894 y 1897– fueron concebidos exclusivamente para encuentros de payadas de contrapunto entre los dos payadores más famosos de su tiempo. En ellos, así también como en el de 1954, la importancia fundamental reside en los temas del desafío.

En cambio, el de 1988 y el de 2014, apuntan respectiva y claramente a los “nuevos valores” y a los “payadores nóveles”, en una suerte de reafirmación para los que inician el camino.

Las prohibiciones que aparecen en 1894 demuestran la disposición de prevenir los problemas comunes de entonces: el insulto y el plagio. A su vez, suponemos que el prestigio y la experiencia de los dos contendores conduce a que no haya referencias a la temática y la métrica a usar: tienen libertad absoluta. Mientras que el de 1988 sí menciona las obligaciones sobre esos dos aspectos y prohíbe expresamente la memorización previa de poesía y la repetición de conceptos.

Las Bases del denominado “Desafío Nacional”, en 2004, muestran una elaboración en la que no hay prohibiciones pero abundan las obligaciones. La sola denominación implica una novedad que deja en claro la posición hegemónica que el canto de contrapunto tiene en la actualidad, y una selección que sorteará tres etapas. La referencia que se hace al empleo de determinados géneros musicales y sistemas estróficos es la más completa de los reglamentos expuestos y refleja claramente la versatilidad que en ambos campos deberá tener quien se presente, lo que desde luego impone ya una restricción.

¹⁷ Llamamos la atención sobre el uso del adjetivo “nóveles” denominación que en el ámbito de los payadores siempre se usó para designar a los que no poseen mucha experiencia. Es un vocablo caído en desuso fuera de este ámbito.

Los premios instituidos también nos hablan de una época distinta para el payador. Mientras que en 1894 y 1897 ellos consistían en dinero, en 2004 los cuatro que se mencionan disponen un contrato de trabajo en un encuentro de payadores reconocido y con historia. Sin duda, el trabajo y la actuación son sus mejores premios en la actualidad.

La comparación de nuestros Reglamentos con uno usado en Cuba en 1996, nos permite ponderar las enormes diferencias entre una y otra escuela: la rioplatense y la cubana. Díaz Pimienta (2014:465-66) presenta el cuadro de evaluaciones empleado para el II Concurso Nacional de Poetas Improvisadores “Pablo Luis Alvarez (Wicho)”, desarrollado en la provincia de Matanzas. Figuran en él la Calificación de Errores y su consiguiente penalidad restándole puntaje frente a las siguientes situaciones: carencia de figuras poéticas, pobreza de imágenes poéticas, pobreza de lenguaje, no ajustarse al tema, empleo del asonante pareado, verbo mal conjugado, rima plural con singular, asonante descendido, marcada lentitud, y otros. Se infiere de ello, la tremenda importancia dada al nivel poético de la improvisación en Cuba con exclusión de otros parámetros, aunque entendemos que para una generalización deberíamos disponer de una mayor cantidad de reglamentos de este país.

Mientras, en nuestra región aparecen como elementos de evaluación el uso de distintos tipos de estrofas y géneros musicales, el tratamiento de los temas, la construcción correcta del verso y su vuelo creativo, el desempeño correcto y la calidad musical. El factor de la espontaneidad, que en su doble aspecto de ingenio y velocidad en el Reglamento de 1991 aparece mencionado, deja clara referencia a uno de los valores más apreciados en esta región.

He aquí dos modos diferentes de evaluar que de algún modo insinúan dos perfiles distintos de poetas repentistas.

IV.3 El discurso musical

El payador conoció a lo largo de su historia un repertorio variado que tuvo relación con los distintos géneros que se iban instalando en la sociedad toda.

Se alcanzaron a documentar algunos contrapuntos sin acompañamiento instrumental, o con ritmos locales, diferentes a los que el tradicionalismo impondría desde Buenos Aires y Montevideo a partir de fines del siglo XIX. Rubén Pérez Bugallo (1995b) fue quien dejó el último testimonio hasta ahora conocido de contrapuntos *a capella*, en la antigua forma de preguntas y respuestas en cuartetos romanceados. Su hallazgo lo registró en 1973, en la provincia argentina de Santiago del Estero, famosa por la riqueza de sus manifestaciones tradicionales.

El canto del payador se ha desarrollado en estos dos países con el uso de distintos cordófonos del tipo de la guitarra. Las ha habido de cinco y seis cuerdas, de órdenes simples y dobles, bajo las variadas denominaciones de tiple, vihuela, lira, **changango**, charango y otras. Con clavijero de madera a presión y metálico de cremallera, con encordado de tripa y de nylon. En la actualidad los payadores más jóvenes han comenzado a usar amplificación eléctrica en sus instrumentos, lo que —obviamente— cambia absolutamente el timbre de la guitarra tradicional. No se ha conocido entre los payadores de esta región otra afinación que la universal, también denominada normal o “por derecha” (mi4– si3–sol3–re3–la2–mi2), lo que sí ha sucedido en el ámbito de la música tradicional hasta hace pocos años.

Si bien todavía existen unos pocos talleres de lutería local, las guitarras en uso son de fabricación industrial y han seguido el modelo conocido como clásica española.

Es aceptado en estos países, que quien hace de su arma el canto no le dedica demasiado esmero a su instrumento. Por eso señalaremos aquí las excepciones de los uruguayos Walter Apeseche (1938-2011), y los contemporáneos Carlos López Terra y Gabriel Luceno que han obtenido un desarrollo nada común como guitarristas. Los tres fueron reconocidos también como cantautores de música criolla.

Algunos de los géneros adoptados por el payador sobrevivieron hasta nuestros días con gran vigencia: la milonga con fuerza predominante, la cifra, el estilo y el vals con una presencia débil que se manifiesta en la cristalización de unas pocas melodías arquetípicas y los restantes géneros a los que nos referiremos, que han quedado en la práctica de

quienes los retienen con un objetivo didáctico, para retardar su olvido en el público más conocedor.

El cielito está considerado como uno de los géneros caídos en desuso, salvo el caso puntual del ya fallecido payador uruguayo Raúl Cano, y Marta Suint que cada tanto deja oír alguno en los escenarios.

Llegó al Río de la Plata en su carácter de contradanza europea durante la primera mitad del siglo XVIII junto a otras del mismo tipo. A comienzos del siglo siguiente, alrededor de 1810 se lo encuentra como danza en los salones de Buenos Aires y Montevideo. En el Uruguay se erige como especie netamente lírica que acompaña las luchas independentistas gracias a la pluma de poetas populares e ilustrados, conformando así un verdadero género patriótico que alcanza todas las franjas de la sociedad en el salón ciudadano y en la zona rural. Hasta 1850 el cielito acompaña con sus textos todos los avatares políticos del Uruguay; eran características sus cuartetos octosilábicos, con un estribillo que siempre incluía la palabra “cielo”: “cielo de Montevideo”, “cielo cielito”, “cielito que sí”.

Del lado argentino el cielito tuvo una vida menos intensa y también fue mencionado tanto como danza y como canción en su ciudad capital y en territorios del interior.

El vals europeo llegó en su doble carácter de danza y canción a partir de 1800 en diversas modalidades. Se ubicó con mayor o menor éxito en todos los estamentos sociales de ambos países. Dejó su prolífica huella tanto en el ambiente de los salones como en el del teatro, y en los ambientes más populares de los suburbios, donde convivió con el tango y la milonga, en sus variadas versiones instrumentales.

Pasó más tarde al ámbito rural, donde se expresaba de modo netamente instrumental con guitarra sola, con acordeón, o con la combinación de ambos. También se cantaba con acompañamiento de guitarra y ésta fue la modalidad escogida por el payador, que así probó con él una gran variedad de esquemas estróficos.

En la actualidad suele aparecer este género con clara intención didáctica y escasos son los payadores jóvenes que aún lo cantan. Sólo se escuchan dos o tres versiones de vals, en estrofas de sextinas u octavillas. Exponemos uno que cantaba Walter Mosegui.

Ej. No. 1 Vals. Versión de Walter Mosegui (1940-2015).
Rec. E. Moreno Chá

Vals

♩ = 150
Voz

The musical score is written for voice in a single melodic line. It is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 150. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line with a long slur over the first four measures of each staff. The notes are: Staff 1: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Staff 2: D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Staff 3: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Staff 4: D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Staff 5: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Staff 6: D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Staff 7: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Staff 8: D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The piece ends with a double bar line.

La vidalita es canción que –al igual que el cielito– también obtuvo mayor arraigo del lado uruguayo. Mientras que Ayestarán (1967) la alcanza a recoger de modo espontáneo en el campo, Aretz (1952) señala lo opuesto para la Argentina. La copiosa producción de las revistas tradicionalistas uruguayas también da cuenta de esta preferencia. Tuvo su mayor auge hacia fines del siglo XVIII y conoció textos heroicos y también de amor. Fue fina expresión lírica en voces femeninas, y el circo influyó fuertemente en su divulgación. Las voces de Aída Reina, María Albana y Delia Pereyra en dicho ámbito son señaladas especialmente por Víctor Di Santo (1987). La siguiente es la versión más difundida; posee cuartetas hexasilábicas con algunas variantes, que siempre incluyen en su texto, el vocablo “vidalita” en calidad de estribillo.

Ej. No. 2 Vidalita. Rec. de Carlos Vega (1965:237).

Vidalita

♩=60

The musical notation consists of two staves of music in 4/2 time. The tempo is marked as ♩=60. The first staff contains the first two lines of the melody, and the second staff contains the next two lines. The melody is written in a single voice line on a treble clef staff. The key signature has one flat (Bb). The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm with occasional quarter notes and rests.

La habanera, también conocida como danza, o como danza-habanera fue danza y canción que surgió en Cuba a comienzos del 1800, luego pasó a España donde fue reformulada, para regresar hacia mediados de siglo finalmente a América y dispersarse por su costa atlántica con notables influencias sobre el repertorio de danzas ya instaladas.

En Buenos Aires y Montevideo se la escuchó en salones y teatros bajo el nombre de danza, siendo acogida en el ámbito rural como danza y como canción con los mismos instrumentos que el vals.

Ha quedado vigente en el ambiente de los payadores de estos países una canción que denominan “habanera” y que cantan con cuartetos de versos alejandrinos, de 14 sílabas. La tradición de los payadores la atribuye al uruguayo Juan Pedro López (1885-1945).

Bien sabido es cuán resbaladizo se torna el criterio de los nombres, pues era frecuente el uso del mismo vocablo para denominar géneros diferentes. En nuestra opinión no se trata de una habanera sino de una canción: circula una misma versión y con idéntico acompañamiento instrumental que carece del característico ritmo puntillado de la habanera, que se impuso a otras especies de la época, como la milonga y que está ejemplificado en el 4to. compás del Ej. N° 4.

“Habanera”

Ej. No. 3 “Habanera”. Versión de Héctor Umpiérrez
(1915-2009). Rec. E. Moreno Chá

The musical score is written in a 2/4 time signature with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is indicated as quarter note = 40. The score is divided into two parts: 'Guitarra' (Guitar) and 'Voz' (Voice). The guitar part begins with a series of chords and rhythmic patterns, while the vocal line is a melodic line with a final note on a whole rest.

Estuvo en boca de payadores como Héctor Umpiérrez y Carlos López Terra hasta hace pocos años y en la actualidad la cantan los payadores jóvenes. En cambio sí se trata de este género, la exquisita versión que Roberto Ayrala hacía del *Saludo a Paysandú*, la canción que hiciera famosa su autor Gabino Ezeiza, grabada en 1913 y que fuera cantada por diversos ritmos por los payadores de su época y los que le siguieron hasta hoy, habiendo adquirido un notable valor simbólico que mueve al público al aplauso inmediato en cualquier circunstancia¹⁸.

Saludo a Paysandú

Heroico Paysandú, yo te saludo
hermano de la patria en que nací,
tus hechos y tus glorias esplendentes
se cantan en mi patria como aquí.

Los bardos que tenemos en el Plata,
que escalan al Olimpo en su canción,
dedican a este pueblo de valientes
su grande y más sublime inspiración.

Hermanos en las luchas y en las glorias
lo mismo que allá en Ituzaingó
y en hechos nacionales que la historia
en uno y otro pueblo mencionó.

¹⁸ Paysandú ha sido una ciudad de destacada actuación en la historia uruguaya, sitiada en tres oportunidades por brasileños y portugueses durante el siglo XIX. La batalla de Ituzaingó (1827) que se menciona fue decisiva en el armado geopolítico de la región, y en ella tropas de orientales y argentinos vencieron a las del Imperio de Brasil en tierras del actual Río Grande do Sul.

Bajo el apelativo de “Los Treinta y Tres” se recuerda a un grupo de patriotas que en 1825 acudieron desde Buenos Aires, sobre la banda oriental del Río de la Plata en un intento por liberarla del Brasil para unirla a las Provincias Unidas del Río de la Plata. Durante esos años de movimientos independentistas, el actual territorio uruguayo recibió diversas denominaciones, la más de las veces incluyendo el adjetivo “oriental”, en referencia al Río de la Plata, en cuya margen occidental se hallaba Buenos Aires, capital de la Provincias Unidas del Río de la Plata a las que se anexaría en 1825. En 1828 alcanza su independencia como nación. Su denominación actual es República Oriental del Uruguay, y los gentilicios “uruguayo” y “oriental” son usados por igual.

Heroico Paysandú yo te saludo,
 la Troya americana porque lo es;
 saludo a este pueblo de valientes,
 y cuna de los bravos Treinta y Tres.

Ej. No. 4 Saludo a Paysandú. Versión de Roberto Ayrala
 (1922-1997). Rec. E. Moreno Chá

Saludo a Paysandú

♩=44

Guitarra

Voz

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of five staves. The first staff is for the guitar, starting with a tempo marking of ♩=44. The second staff is for the voice, with the label 'Voz' at the end. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the voice part consists of a melodic line with some rests. The score concludes with a double bar line.

El estilo –también conocido como triste– fue canción preferentemente cantada en décimas con fuerte presencia hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, acompañando buena parte del surgimiento del tradicionalismo en la región. A partir de la aparición de los dramas gauchescos que ocuparon buena parte de la escena rioplatense, su presencia en boca de algún actor se volvió obligada por el éxito que su ejecución obtenía. Carlos Vega le adjudica un probable entronque con el Triste peruano (1965:281).

Tuvo su gran dispersión entre los artistas populares de principios de siglo que lo alcanzaron a difundir en la incipiente industria de la grabación musical. José Razzano, Ignacio Corsini y Carlos Gardel, figuras destacadas del tango de entonces, solían hacer gala del refinamiento que exigían la poesía y la música del estilo. No fue un dato menor el manejo sutil de la voz, que en este género se movía con destreza para entrar y salir del falsete, conformando una verdadera escuela de canto (Aharonían 2007), caracterizada por este *metier* de los estilistas o “estileros” como también se denominaron en Uruguay.

En el ámbito rural tuvo enorme arraigo en ambos países y sigue extinguiéndose hasta el presente de modo lento. El payador lo retuvo hasta nuestros días, en que registramos una sola versión en uso. Su forma tradicional de tres partes, en el ámbito del payador ha quedado reducida a dos y en algunos casos repite el primer verso del canto tal como sucede en la cifra. Característica de esta última, aparece también el canto con una gran libertad rítmica y algún fraseo tanguero, que se hacía muy evidente en algunas versiones de Waldemar Lagos, por ejemplo.

Ocasionalmente, algunos payadores evadían la versión payadoresca y solían usar una versión tradicional vigente en el ámbito rural de su época, durante la segunda mitad del siglo pasado en la que lo hemos escuchado. La siguiente es la melodía más entonada en la actualidad, que generalmente es cantada en sextillas.

Ej. No. 5 Estilo. Versión de Roberto Ayrala. Rec. E. Moreno Chá

Estilo

La tradición oral de los propios payadores coloca a la cifra como la especie musical que acompañó su canto primero y los estudios académicos existentes refuerzan esa idea: es por ello y por sus especiales características que le dedicaremos un espacio mayor. Está documentada su presencia en ambos países durante la primera sección del siglo XIX, tanto en canto solista como en el canto de contrapunto.

Su gran libertad rítmica permitía cantarla tanto por serie de versos sin medida, como adaptarla a diversas estrofas. Glosas, romances, dísticos, cuartetos, sextinas, octavillas y décimas usaron de su forma musical. En la actualidad es muy poco lo que se escucha y hace uso preferente de la décima espinela.

Cada estrofa comienza con una frase musical de contorno descendente, que se constituye en una fórmula inicial muy característica con la que se canta el primer verso. Esto se hace *a capella*, con una rítmica muy libre y una expresión enfática. Luego la décima aparece completa del primero al décimo verso, estructurada en cinco secciones de dos frases musicales cada una. La correspondencia es de un verso octosilábico por frase musical.

Por lo general estas secciones son diferentes entre sí y adquieren la forma abcde, pero pueden aparecer algunos casos de variantes, siendo

las más comunes *abb'cd* y *abcc'd*. Así entonces, la décima es cantada en once frases musicales, que resultan de la repetición del primer verso.

La guitarra hace su aparición en la introducción, los interludios, luego del primer verso y de todos los versos pares de la décima, en los que casi indefectiblemente aparece con rasgueos acórdicos y trémolos. Muy escasamente, y cada vez con menor frecuencia, puede puntear acompañando la voz al unísono o a un intervalo de 3ra. ascendente o descendente.

Las grabaciones más antiguas en cilindros y discos de pasta en 1902 y 1905 respectivamente, dan cuenta de que a principios de siglo XX había una mayor libertad rítmica en el acompañamiento instrumental que en la actualidad (Moreno Chá 1998b: 162).

La cifra se nos presenta como una canción en la que el canto tiene gran supremacía y goza de una notable libertad rítmica. La máxima prueba de esta libertad se expresa en el primer verso, que es siempre repetido, a una velocidad mayor que la de la emisión primera.

El canto aparece generalmente con carácter de *recitativo cantábile* y por momentos aparece como recitado. Este último recurso ha aparecido en algunos tangos y en algunas milongas cantadas con guitarra hasta la actualidad.

Cuando se canta de contrapunto cada payador se acompañará con su propia guitarra, y cantará la melodía que él mismo va concibiendo, ensamblando muy pocas veces la voz con su instrumento, lo que sí sucede en las demás especies del repertorio. Completada la estrofa dejará a su compañero que haga lo propio, y así se seguirán alternando, en una marcada expresión individualista que no tiene parangón en el repertorio tradicional de ninguno de los países en que esta especie se da.

Una modalidad del canto de la cifra fue conocida como “media cifra” o media letra, y ella consistía en alternar de a dos o de a uno, los versos de la estrofa elegida entre los payadores intervinientes. Como ya dijimos, ha quedado en uso hasta la actualidad la expresión “media letra” para la ejecución alternada de los versos al final de la payada de contrapunto.

Desde el punto de vista poético la cifra en el canto de contrapunto retiene su preferencia por los temas épicos que fueron los preferidos durante sus primeras épocas a comienzos del siglo XIX y más tarde

adquiere especial relevancia como especie narrativa donde la picardía, el humor, la socarronería y el ingenio son puestos a prueba.

"[...] resulta que la cifra a mí me enciende cuando canto...! No puedo cantar la cifra mirando al público indiferente, la canto porque me arranca el alma! Porque es un canto bravío que lo cantaba Pedro Medina, el "Indio" Toro, que lo cantaba Braulio César que arrancaba la pared cantando...! [...]"

(Aramís Arellano. Comunicación personal, 6/2/97)

Actualmente existen no más de unas cinco esquemas melódicos en uso entre los payadores, todos ellos de una misma factura.

Ej. No. 6. Cifra. Versión de Juan José García (1898-1975).
Rec. María Teresa Melfi.

Cifra

The musical score for 'Cifra' is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 73 and the instruction 'Voz'. The melody is characterized by rhythmic complexity, including triplets and sixteenth notes. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.

Gradualmente, la cifra fue cediendo paso a una nueva especie con la que convivió en famosas payadas como la de Arturo Nava y Gabino Ezeiza, sostenida en 1884 en Montevideo.

Interesa al respecto, la aseveración de Nemesio Trejo sobre el particular, quien había concretado una payada con Ezeiza en el barrio de La Boca, en Buenos Aires, en el mismo año de 1884. Importantes recuerdos de esa ocasión quedaron registrados en una entrevista que le concedió al diario “La Opinión” de Avellaneda.

“[...] Tiene que saber usted, mi amigo, que hasta entonces sólo se cantaba por Cifra, que era el canto del payador campesino, del gaucho propiamente dicho, y que consiste en largar los versos en seco y después meterle un ‘rasguido’ con primas y bordonas. Pero Gabino, se lo reconozco, fue el que introdujo la Milonga en la payada, cosa que resultaba más peliaguda. [...] [El contrapunto milongueado] es de Gabino, y es también un poco mío, sin vuelta de hoja. En la payada de la Boca lo iniciamos”. Es menester reconocer que pocas veces se encuentra una expresión tan contundente y precisa sobre circunstancia tan particular: fue rescatada por Ismael Moya (1959:174-175).

A partir del último tercio del siglo XIX, en ambos países del Plata y algo menos al sur del Brasil, estaba ya en uso el vocablo milonga con muy variadas acepciones hasta que finalmente comenzaron a surgir tres especies bajo el nombre genérico de milonga. Ellas fueron: una nueva danza de pareja que tendría luego una fuerte incidencia en la gestación del tango, una especie netamente instrumental en guitarra, y una canción con acompañamiento de guitarra. Esta última forma sería adoptada por los payadores de modo contundente y desplazaría a la vieja cifra.

Esta adopción efectuada por los payadores rurales y urbanos de entonces tuvo relación con su incorporación a los espectáculos circenses y teatrales, con la creciente actividad de los centros tradicionalistas, y también con la gravitante elección que de ella hiciera el payador más encumbrado de entonces, a lo que recién nos referimos.

La milonga fue evolucionando a lo largo del siglo XX, constituyéndose gradualmente en la canción criolla por excelencia de nuestros días, y la especie lírica más representativa de la región pampeana que abarca

partes de Argentina y de Uruguay. En Brasil, por influencia rioplatense, ella se ha ido instalando desde finales del siglo XX como acompañamiento de la payada, que allá es recitada. Actualmente se la escucha en todo el estado de Rio Grande do Sul (de Freitas Mendonça, 2009).

Surgieron infinidad de acompañamientos arpegiados y punteos, incorporó más destreza instrumental, enriqueció sus posibilidades melódicas y conquistó numerosas variantes rítmicas y formales adquiriendo durante este desarrollo algunos calificativos que denotan algo de su origen y señalan sus diferencias con otras variantes: criolla, porteña, oriental, corralera, pampeana, **achamarrada** son algunos de ellos.

Su poesía usó cuartetas, quintillas, sextinas y octavas; pero al igual que en la cifra, en la actualidad ella se encuentra fuertemente asociada a la décima espinela. Su temática pasó por los asuntos más variados: de crítica social, de política, de asuntos patrióticos, faenas rurales, etc. Su carácter es eminentemente narrativo pero cuando la improvisación poética enfrenta a dos payadores de opiniones dispares ella puede adquirir una expresión provocativa y jactanciosa.

La milonga que es hoy característica del payador, se desarrolla al igual que la cifra, a lo largo de cinco secciones que contienen dos versos poéticos cada una. En algunas ocasiones presenta repeticiones o variaciones de la primera de ellas.

La melodía tiene comienzo anacrúsico sobre la armonía de tónica en la gran mayoría de sus períodos, y se desarrolla claramente sobre el tetracordio más agudo de la escala menor melódica. Existen fórmulas de final con cadencias muy características, a las que nos referiremos más adelante.

Despliega un contorno de sentido descendente que rara vez excede el ámbito de la sexta y hace uso abundante del desplazamiento por grados conjuntos. Se desarrolla sobre el modo menor melódico europeo con las armonías de tónica y dominante salvo en las cadencias finales de cada estrofa, que incorpora las de sub-dominante. Siempre sobre un compás de 2/4, está caracterizada por el abundante uso del puntillo en el primer tiempo del compás, el uso de síncopas, abundancia de comienzos

de sección en anacrusis y finalización en tiempo débil. Sólo se exceptúan de este final el sonido con que se canta la última sílaba de cada décima, que invariablemente cae sobre el primer tiempo del compás.

Los elementos expresivos que aparecen no pasan demasiado por la emisión de voz que es más bien plana y uniforme, cuando no desafinada, sino por el modo de empleo de silencios, calderones, tresillos, apoyaturas largas y alteraciones del pulso.

El tresillo ha sido adoptado por algunos payadores como recurso expresivo que posibilita enfatizar diversos tramos del texto; en mucho menor medida aparecen algunos quintillos en los finales de sección. El calderón aparece sobre todo en los primeros versos, para crear tensión sobre el comienzo de la estrofa que normalmente introduce el tema.

Todos estos efectos expresivos señalan la necesidad de priorizar el texto, suspendiendo el sonido del instrumento durante el canto del primer verso para luego reforzar la conclusiva emisión de los dos últimos versos con la emisión acórdica, que enfatiza lo que la poesía expresa.

La expresión melódica de la milonga aparece frente a la cifra como mucho más tranquila, menos fogosa. Sin embargo, mantiene el carácter de canto *rubato* que también está presente en las otras modalidades de la milonga y en el tango.

La melodía puede aparecer adornada con apoyaturas: las breves aparecen al comienzo de alguna sección y las largas aparecen en el final de sección. También suelen ser usado el cromatismo y las bordaduras del 4to. y 7mo. grados.

La sucesión armónica del acompañamiento es siempre tónica dominante alternando cada dos compases, apareciendo recién en los últimos –que corresponden al 9no. y al 10mo. verso– la emisión acórdica, que enfatiza la expresión conclusiva de la estrofa.

Los payadores sienten que poseen cada uno una melodía característica que les es propia, y no son conscientes de que no es así, pues cada vez que comienzan una estrofa van plasmando una melodía diferente, que mantiene cierta unidad de estilo con las restantes emitidas en otras ocasiones. Es decir, que rara vez el payador canta con una misma melo-

día sino que en cada ocasión se lanza al armado de diferentes melodías dentro de un mismo contorno, a la par de la búsqueda del texto que va emitiendo. A su vez, hemos constatado diferentes actitudes durante el contrapunto: que ambos canten con la misma melodía con o sin variantes –con lo cual va fijando el rumbo melódico quien inicia cada estrofa– y también que ambos mantengan cada uno su propia melodía a lo largo del encuentro, con o sin sus respectivas variantes.

Exponemos dos ejemplos de distintos payadores contemporáneos en los que se puede apreciar el modo en que van moviéndose sobre un contorno melódico, variándolo con menor intensidad en el caso de Lalanne, y con mayor libertad en el caso de Soccodato.

Ej. No. 7 Milonga. Rec. E. Moreno Chá.
a) Jorge Alberto Soccodato

Milonga

♩=55
Voz

a)

The musical score for 'Milonga' by Jorge Alberto Soccodato is presented on four staves. It begins with a tempo marking of ♩=55 and the instrument 'Voz'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with slurs and triplets. The piece concludes with a double bar line.

b) Jorge Alberto Soccodato

♩=55
Voz

The musical score for Jorge Alberto Soccodato is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a tempo marking of ♩=55 and a vocal line labeled 'Voz'. The piece consists of four staves of music. The first staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B, with a triplet of eighth notes G-A-B. The second staff continues with a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note F, with a triplet of eighth notes G-A-B. The third staff features a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C, with a triplet of eighth notes D-E-F. The fourth staff concludes with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C, with a triplet of eighth notes D-E-F. The piece ends with a double bar line.

c) Juan Lalanne

Milonga

♩=58
Voz

The musical score for Juan Lalanne's Milonga is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a tempo marking of ♩=58 and a vocal line labeled 'Voz'. The piece consists of five staves of music. The first staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B, with a triplet of eighth notes G-A-B. The second staff continues with a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note F, with a triplet of eighth notes G-A-B. The third staff features a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C, with a triplet of eighth notes D-E-F. The fourth staff concludes with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C, with a triplet of eighth notes D-E-F. The fifth staff ends with a double bar line.

d) Juan Lalanne

Milonga

♩ = 58
Voz

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. Above the staff, the tempo is indicated as ♩ = 58 and the instrument is labeled 'Voz'. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues the melody with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third staff features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The fourth staff continues with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fifth staff concludes the piece with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, followed by a double bar line.

Hemos constatado que el contacto con payadores de otras regiones produce algunos cambios en cuanto a la melodía, por cuanto algunos cantan una que no frecuentan habitualmente en su región de procedencia.

También señalamos que en iguales situaciones, la presencia de instrumentos y géneros musicales de otras regiones conducen a una fusión de ritmos, melodías y timbres con la que nuestros payadores se han ido familiarizando progresivamente. Y así la guitarra criolla suena junto al tres cubano, al laúd, al rabel.

Los resultados son diversos, en ocasiones se ha llegado a improvisar con rabel y en cuartetas junto a un payador que lo hacía con su guitarra y en décimas, tal como sucedió al payador Gabotto con el español Miguel Cadavieco (En *Emanuel Gabotto Payador. Payando con todo el mundo*. Banda 3). En otros casos la fusión es mayor: se afinan todos los cordófonos a la misma altura y ellos van buscando una base rítmica común para acompañar el canto durante su desarrollo. Esto es lo que sucede más comúnmente con los troveros de la región del Caribe. En

otras ocasiones, el deseo de acercamiento alcanza como para que alguno de los improvisadores adopte la melódica y el ritmo de nuestra milonga criolla, es el caso del trovador puertorriqueño Isidro Fernández con Marta Suint en Villanueva de Tapia, España (En *Payadas "en vivo"*. *Marta Suint payadora argentina*. Banda 5).

La relación que se crea entre el texto improvisado y el contorno melódico sobre el que se desliza, se establece por pares de versos, cuidando que los acentos melódicos se vayan adecuando a los prosódicos. En ello reside gran parte de la buena formación de un payador, que va cuidando este detalle intuitivamente. En los casos en que ambos discursos no coincidan en su extensión el payador pone en uso dos recursos. Si el verso es más largo, se produce el fenómeno de encabalgamiento, por el que la finalización del mismo se produce sobre el verso siguiente. Pero si la extensión del verso fuera más breve que la de la melodía, acude al uso de interjecciones, rípios, etc. o también prolonga la última sílaba sobre el sonido siguiente.

Mientras que el acompañamiento instrumental –que era otrora rico y distintivo de muchos payadores– en la actualidad se ha vuelto monótono, y es compartido por todos ellos con muy leve o ninguna variante. En nuestros días es la melodía el elemento realmente distintivo de cada intérprete. Ella surge de un amplia disponibilidad que el payador posee dentro de su propio ámbito, formada por determinadas escalas, pies rítmicos, frases, sucesiones armónicas, fórmulas de inicio y final, recursos expresivos y otros elementos que confluyen para darle una aire de familiaridad y semejanza a todo el repertorio usado para pagar en la actualidad en esta región, lo que podríamos resumir diciendo que responde a un mismo estilo, a una misma escuela.

Son tantas las combinaciones posibles que van surgiendo al momento de cantar que el payador siente que improvisa una melodía propia y distinta cada vez. Pero no reside en esta búsqueda musical su preocupación, sino que radica en la improvisación del texto poético que –al igual que la música– construye con el concurso de breves fórmulas ya concebidas que va recreando. Con esto concluimos que ambos discursos, tanto el poético como el musical, son formularios. Esta aseveración no hace sino afirmar la calidad de oralidad que ese doble discurso posee, ya que a partir de los primeros estudios de Lord y Bates se conoció el uso de determinadas

fórmulas para la expresión de la poesía oral improvisada, y en el caso del aspecto musical sigue en uso todavía, entre algunas culturas de Asia y África, el sistema de centonización, que justamente consiste en el uso de ciertos tramos melódicos preexistentes que se van distribuyendo de diferente manera a lo largo del proceso de composición musical.

Por debajo de la melodía y con carácter de *ostinato* la guitarra ejecuta un acompañamiento arpegiado que es punteado en un ritmo de 2/4 y cuya fórmula básica va alternando las armonías de tónica y dominante cada dos compases. Este esquema armónico también aparece en la actualidad con leves variantes, pero entre los payadores de la primera mitad del siglo XX las diferencias eran mayores y era fácilmente reconocible cada uno por su particular toque. Algunos de ellos se ejemplifican a continuación, gracias a la recopilación efectuada por Walter Apeseche y José Covelli en Montevideo (*Un paladín en mi estrella*) y la memoria de José Curbelo, quienes han escuchado personalmente a todos ellos, en algunos casos también acompañándolos.

Ej. No. 8 Acompañamiento antiguo de milonga.
Luis Alberto Martínez (1905-1972).

Milonga

♩ = 200
Guitarra

The musical score is written for guitar in 2/4 time, with a tempo marking of ♩ = 200. It is in the key of D major (one sharp). The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is a rhythmic arpeggiated pattern. The second staff continues the pattern. The third staff continues the pattern and ends with a double bar line.

Ej. No. 9 Acompañamientos actuales de milonga:
a) Roberto Ayrala (1922-1997)

Milonga

♩=62
Guitarra

a)

The score for guitar accompaniment consists of three staves. The first staff begins with a tempo marking of ♩=62 and the instrument label 'Guitarra'. The music is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The first staff contains four measures of music. The second and third staves each contain four measures, with the third staff ending with a double bar line. The rhythm is characterized by eighth and sixteenth notes, often with accents and slurs.

b) Carlos Molina (1927-1998)

Milonga

♩=70
Guitarra

b)

The score for guitar accompaniment consists of two staves. The first staff begins with a tempo marking of ♩=70 and the instrument label 'Guitarra'. The music is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The first staff contains four measures of music. The second staff contains four measures, ending with a double bar line. The rhythm is characterized by eighth and sixteenth notes, often with accents and slurs.

c) Walter Apeseche (1938-2011)

Milonga

♩=64
Guitarra

c)

Según los datos recabados por nosotros a Roberto Ayrala (1996), a Walter Apeseche (1958) y a Gabriel Luceno (2002), y a su vez por Coriún Aharonián a Carlos Molina (1974), queda claro que los cuatro payadores distinguieron claramente entre una milonga uruguaya y otra pampeana. Los tres primeros coincidieron en señalar que la diferencia radicaba en el uso de la 6ta. cuerda en el acompañamiento arpegiado de los payadores argentinos, que los uruguayos no usaban. Por su parte Carlos Molina para marcar esa distinción se refirió al carácter: “vigorosa y viril” para la milonga uruguaya y “más suave y muy nostálgica” para la versión usada del lado argentino.

En la actualidad, se ha perdido esta riqueza y los payadores usan un acompañamiento uniforme tan característico y representativo de su arte que la sola emisión de los primeros compases invita al público a aplaudir: no existen grandes diferencias de acompañamiento entre los payadores de las dos orillas y todos hacen uso de la 6ta. cuerda.

Es sumamente característico en el toque de los payadores, el uso fuerte y pesado de su pulgar derecho, que va marcando los acentos sobre las bordonas. No está generalizado el empleo de plectros ni púas, pero sí el uso más largo de la uña de ese dedo que ayuda a acentuar. Este

rasgo característico se nota particularmente en la ejecución de Héctor Umpiérrez y la de Carlos Molina.

Cualquiera sea el tipo de acompañamiento que use puede suspenderse para cantar el primero o los dos primeros versos y siempre se interrumpe durante el canto de los dos últimos versos. Mientras que el 8vo. es cantado *a capella* por algunos payadores, el noveno y el décimo verso en la actualidad son cantados con el único acompañamiento de acordes que marcan todos o alguno de los dos tiempos de sus respectivos compases. Esta cadencia final se presenta siempre desde la armonía de dominante hacia la de tónica, en sentido descendente y generalmente por grado conjunto, introduciendo también a veces la armonía de subdominante.

Ej. No. 10) Cadencias finales. Rec. Ercilia Moreno Chá.

a) Carlos López Terra

b) Juan Carlos Bares

c) Liliana Salvat

Tres cadencias

a)

Voz

E7 Am B7 C Em

b)

Voz

Em Am B7 Em

c)

Voz

E7 Am B7 B7 Em

La cifra y la milonga del payador comparten algunas características que destacamos: la adopción de la décima, la emisión del primer verso *a capella*, la presencia de tresillos y calderones, la gran libertad rítmica con que se canta la melodía, el silenciamiento esporádico de la guitarra y la cadencia final descendente por grado conjunto.

La aparición de la cifra en una payada de contrapunto puede darse obedeciendo a la necesidad emocional de quien la introduce. La tradición hace que quien decide hacer este cambio durante una payada lo consulte previamente con su compañero o bien se lo anuncie cantando.

En la actualidad si no media una aclaración previa, se da por sentado que la payada será cantada en mi menor. Hasta comienzos de la década del '40 en estos países la guitarra tuvo encordado de tripa, con lo que la afinación no era demasiado exacta. Las cuerdas de nylon que comienzan a llegar del extranjero a partir de entonces, permitirían una afinación más ajustada, hasta que en la actualidad es cada vez más común verlos con el diapasón electrónico.

En los casos de espectáculos que garantizan una buena recaudación, los payadores suelen contar con la presencia de un guitarrista solista que tome a su cargo las introducciones y los interludios entre estrofas. Suelen ser comunes las convocatorias a los guitarristas conocedores del arte del payador como es el caso de Daniel Monroy, guitarrista de Dolores y el del joven Osvaldo Lagos, que se encuentra entre los más solicitados, justamente porque a su destreza como ejecutante une el hecho de haberse criado entre payadores por ser hijo de Waldemar Lagos. En Uruguay el elegido suele ser José Covelli.

Estas introducciones e interludios han venido siendo transmitidas por anteriores promociones de payadores que sí las usaban frecuentemente, haciendo gala de una mejor formación guitarrística que la de la actualidad, y eran compartidas y conocidas por todos. Para que ellas aparezcan es necesario que uno de los payadores sepa puntear bien, cosa no muy frecuente en la actualidad. Se exponen a continuación dos ejemplos antiguos que han llegado hasta nuestros días, que obligan a un punteo importante efectuado con el pulgar sobre las cuerdas más graves de la guitarra:

Ej. No. 11 Introducciones / interludios:

a) Clodomiro Pérez (1899-1985).

Milonga

♩=80

Guitarra

a)

b) Héctor Umpiérrez (1915-2009) - Abel Soria (1937-2015).

(*El arte del payador. Vol. 1.*)

Milonga

♩=72

Guitarra

Por todo lo dicho hasta aquí podemos finalizar diciendo que en materia musical la tradición del payador rioplatense muestra algunas características bien distintas de las señaladas en otras vertientes iberoamericanas por autores como Linares Savio, Siemens Hernández, Nava, Salazar y otros.

Más allá de la especificidad de los géneros musicales que usa, las principales diferencias podríamos resumirlas en que no usa melodías preexistentes, no manifiesta presencia de la antigua modalidad y la voz usada posee una emisión natural con una afinación no demasiado exacta.

La textura, que en nuestro canto se manifiesta muy sencilla y liviana, de carácter homofónico, aparece en el Caribe y México por ejemplo, con una estructura compleja y más densa, ya que a la sonoridad del canto se suman los cordófonos que despliegan excelentes punteos y distintos tipos de percusión que van interrumpiendo la melodía del canto en lugares pre-establecidos.

Los aspectos melódicos de tradiciones como la cubana muestran en el caso del género más usado denominado “punto”, infinidad de melodías (tonadas), muchas de las cuales se identifican con los nombres de quien las concibió. En el caso de Venezuela, dentro del mismo género denominado “galerón” se manifiestan dos actitudes diferentes según la región: el del oriente se atiene a un patrón melódico fijo, y el del occidente hace uso de líneas melódicas libres. Pero en el panorama del canto repentista iberoamericano, el de mayor riqueza sería el de los bertsolaris vascos que disponen de gran cantidad de melodías preservadas en archivos específicos, para su estudio y difusión. Es el caso, por ejemplo, de la base de datos denominada *Bertsolaritzen en Datu-Basea*.

Otra distinción importante respecto de la melódica de la tradición rioplatense radica en que, si bien hubo autores que sugirieron que la cifra y la milonga tenían un cierto espíritu modal, en la actualidad estas especies se dan dentro de la tonalidad menor o mayor europea —a diferencia de lo que sucede en Cuba y México— donde todavía se escuchan vestigios de modalidad.

IV.4 La payada como performance

En una historia sin prisa y sin pausa, el payador fue consolidándose como figura central de un fenómeno tradicional y cultor único de un género artístico diferenciado por su carácter improvisado.

Si bien el payador manejó y maneja diferentes géneros musicales, el que prefiere para improvisar con otro compañero es generalmente la milonga. Pero no se trata de una milonga elegida al azar, sino —como ya se dijo— se trata siempre del mismo acompañamiento arpegiado que todos comparten y una línea melódica característica de cada uno de ellos pero a su vez coincidente en muchos aspectos, lo que ya fue analizado detalladamente. Es tan distintivo ese acompañamiento, que es ampliamente reconocido como el de “la milonga del payador”, ya que rara vez aparece en el repertorio de otros músicos.

El desafío o duelo que se establece entre los payadores, conocido bajo la denominación de “payada” se ha constituido en el momento

cumbre de todo encuentro, en que el público espera como culminación de una actuación y el que el mismo payador asume como el momento en que pondrá en juego todo su prestigio.

Este tipo de evento se ha venido incrementando en los últimos veinte años y se nos presenta como un verdadero caso de lo que Milton Singer ha denominado “*performance* cultural” (1972); se trata de acontecimientos públicos que obtienen gran repercusión simbólica y están encuadrados por algunos vectores que analizaremos.

*Son preparadas con anticipación: generalmente integran un calendario no escrito de este tipo de Encuentros, cuyas fechas son por todos conocidas y cuentan con los anuncios anticipados que se realizan desde programas televisivos y audiciones radiales dedicadas a la jineteada o la música de raíz folklórica, o bien las realizadas por los payadores en sus mismas audiciones radiales o por “*Facebook*”.

Por cuestiones de montaje del espectáculo los Encuentros de payadores que se celebran en la actualidad en Argentina y Uruguay permiten a cada payador hacer uno o dos temas a solo que pueden ser de su autoría, y luego hacer una payada con otro colega. Por lo general se dejan para el final del encuentro, las payadas desarrolladas por los de mayor nivel artístico y/o éxito de público, o las que acreditan algún valor especial y coyuntural. Así por ejemplo, en un espectáculo que es mayoritariamente masculino, es común dejar como final una payada realizada entre dos mujeres o bien entre dos sexos. También si el evento se hace en homenaje a algún payador, éste queda para el final del espectáculo.

*Son limitadas en el tiempo con un comienzo y un final claramente delineados: dichos anuncios, hacen siempre constar fecha y horario del evento, que tiene una duración variable, pero es por todos conocida. Así por ejemplo, en la Semana Criolla de El Prado en Montevideo, es sabido que la jornada se celebra diariamente y que puede llegar a tener hasta unas 8 horas de duración, en fecha que se reitera anualmente. Los Encuentros que se realizaban bajo el auspicio del Museo de Motivos Populares “José Hernández” en Buenos Aires en torno al Día del Payador y tenían siempre un horario de teatro concedido, que orillaba las dos horas y media; del mismo modo sucede en la Sala Zitarrosa de Montevideo. La Noche de los Payadores, que se celebra anualmente en

la ciudad bonaerense de Dolores dentro del marco de La Semana de la Guitarra, posee también una fecha durante el mes de marzo y despliega una duración similar.

*Son espacialmente limitadas: se desarrollan en un recinto cubierto sea un galpón, un teatro, un quincho o bien a cielo abierto en plazas, parques, etc. Por lo general está bien delimitado el espacio de los payadores, que suele consistir en una tarima de mediana altura, y el de la audiencia, que en ocasiones puede incluir mesas para permitir la ingesta de comida y bebida. El de los payadores se encuentra siempre con la presencia de los implementos de iluminación y amplificación de sonido necesarios, y la ambientación que les es tradicional. Ella apela a las nacionalidades de los protagonistas a través de las banderas de sus países cuando es internacional, y a la tradición rural, que acompaña sus atuendos con fardos, ponchos, y cualquier otro elemento alusivo a ese mundo.

A ello sumamos que forman a su vez, parte de un ciclo de actividades que se constituyen en momentos de participación colectiva, y –finalmente– en la más preciada ocasión para reforzar la valoración del acto que se presenta ante el público congregado: en este caso, el encuentro de los payadores que miden los valores de su arte ante un público calificado, capacitado para hacer una evaluación de lo actuado. Al respecto es llamativo el poder de convocatoria de este tipo de eventos, que suele atraer a gente procedente de varios kilómetros de distancia que debe regresar tarde en la noche a sus lugares de residencia. De ahí que generalmente ellos se desarrollen preferentemente en viernes o sábado, como así también en vísperas de días feriados.

Deteniéndonos ahora en el acto puntual de la payada como un hecho de actuación entramos de lleno en otro de los sentidos que involucró el término *performance*, cual es el de la creación artística, lo que resulta ser “un modo artificioso de comunicación” (Bauman 1994).

De ello deviene que el artista es poseedor de una competencia o destreza comunicativa que desplegará frente a un público que está capacitado para evaluar su habilidad y eficiencia. Ello supone una cantidad de códigos artísticos y éticos compartidos que se manifiestan e interactúan en momentos de gran relacionamiento entre los elementos de forma, función y significado que se ponen en juego durante la payada.

Es entonces cuando se mide y evalúa la destreza para producir el hecho creador individual afirmado en las convenciones tradicionales y se logra la mayor o menor eficacia del efecto buscado con el arte que se domina. Se apela entonces a distintos recursos: ironía, humor, reflexión, crítica, consejo, admiración, amor, conocimiento, indignación, evaluación, observación, entre otros tantos.

Este tipo de *performance* que se refiere a la actuación o comunicación artística provoca diferentes tipos de recepción, dependiendo de la menor o mayor calificación que la audiencia tenga para la mejor captación del hecho.

Así por ejemplo, el público de una fiesta privada al que asiste un payador en calidad de artista contratado que está en completo desconocimiento de sus códigos artísticos, está en inferioridad de condiciones para apreciar el hecho que el público que está familiarizado con él, porque asiste asiduamente a las criollas, a los espectáculos de jineteada o a los Encuentros de Payadores. Seguramente, quien no está iniciado evaluará sólo parcialmente los valores de la forma del hecho artístico, y posiblemente no logre vivenciar el significado total de dicha *performance* y su profundo simbolismo. Del mismo modo, esa audiencia estará incapacitada para acompañar al payador en su aspecto evocativo, que necesariamente trae al presente a los colegas del pasado para homenajearlos con el recuerdo.

En la obra de Richard Schechner denominada “*Between Theater and Anthropology*” se vuelca la gran experiencia adquirida por este director teatral estadounidense dedicado a los estudios de *performance* en los más variados escenarios de Occidente y Oriente. Allí el presenta a las *performances* como constituidas por una secuencia de siete etapas (1994:16) que asimilamos a nuestro contexto occidental y cuya denominación traducimos al castellano del siguiente modo.

–Entrenamiento: se produce generalmente en la etapa de formación del payador, durante su juventud, y consiste en practicar la improvisación en momentos de esparcimiento o ante determinadas situaciones. Muchos lo hacen oralmente y en soledad, otros desde la escritura o con los mismos compañeros.

También forman parte de esta etapa la lectura de libros y la búsqueda de vocablos que les son desconocidos, en diccionarios de la lengua o de sinónimos. Esta última posibilidad se practica sin límites de edad ni de experiencia.

–Talleres. Mientras que el aprendizaje sistemático de la improvisación poética lleva años de experiencia en países como Cuba, Venezuela y Panamá, en los de la región del Plata es un fenómeno relativamente nuevo, que se produce por acción de payadores que encuentran ciertos lugares propicios para esta tarea. En Argentina es destacable la actividad que viene desarrollando Emanuel Gabotto en la Provincia de Buenos Aires “apadrinando” a sus mejores alumnos en diversos escenarios.

No existen talleres de formación dedicados al discurso musical.

–Ensayos. Esta actividad comprende la afinación de las dos guitarras, tanto como la inevitable prueba de sonido con un micrófono para la voz y otro para el instrumento que se produce previo a la actuación en el mismo lugar. También puede considerarse como ensayo, la escritura de algunos versos previamente a la actuación o las ejecuciones en ambientes familiares.

–Pre-Calentamiento. Se produce de manera muy personal en cada payador: algunos organizan ideas para el contrapunto, otros practican el rasgueo que emplearán, recuerdan la poesía de lo que cantarán cuando se presenten cantando solos, otros acuerdan con su compañero la temática a que se referirán en su poesía y el tipo de estrofa a usar, etc.

Hay ciertas prácticas que rozan las creencias supersticiosas, como darle un beso a la guitarra, que también se realizan –generalmente– en soledad y en momentos de gran concentración necesarios para comenzar.

–*Performance*. Comprende el propio acto de la actuación.

–Relajación. Abarca todas las actitudes que conducen al payador a regresar de su vida ficcional a su vida ordinaria, tratando de disminuir

la situación de estrés que la payada genera¹⁹. Puede consistir en quitarse el traje y el calzado, guardar la guitarra en su estuche, descansar, fumar, tomar mate, intercambiar comentarios sobre lo actuado. Es en este momento donde reciben el saludo de colegas y amigos más cercanos. En muchas oportunidades se participa de una comida que puede ser totalmente informal, como por ejemplo comer un trozo de carne asada junto a la parrilla, o bien acceder a un restaurant para participar de algo más formal, que por lo general es ofrecido por las autoridades del lugar o patrocinadores del evento. La venta de sus discos fuera del recinto de actuación y los saludos del público que se producen en ese momento, también forman parte de esta etapa.

—Consecuencias. Estas pueden ser a corto plazo y se producen no bien termina la actuación, como sería el caso de las entrevistas que suelen hacerse para algunos canales de TV o emisoras radiales que acudieron para transmitir el hecho a sus respectivas audiencias. A largo plazo están constituidas por ejemplo, por las críticas periodísticas que puedan aparecer o los trabajos académicos, entre otros. A su vez, como consecuencia de mediano plazo es de recordar la fuerte presencia que ha cobrado el *Facebook*, desde el cual preferentemente los lunes y martes los payadores vienen informando sobre la actividad desplegada durante el fin de semana recientemente pasado.

Richard Schechner distingue dos tipos de *performances*: las que provocan transformaciones, generalmente concebidas como “rituales” por un lado, y las que provocan transporte, denominadas “teatro”, por otro.

Las primeras son más comunes en los espectáculos de actuación asiáticos, en los que el actor llega a cambiar su estado —como es el caso de un ritual de pasaje por ejemplo— y las que provocan transporte, son las actuaciones características del teatro europeo y el americano. En este último tipo de *performance*, el actor es trasladado a otra situación de

¹⁹ Los payadores Santiago Morales (Chile) y Marta Suint (Argentina) se han ocupado de este tema en un interesante ensayo titulado “Neurofisiología del payador ante la condición de enfrentamiento lírico” en el que aúnan sus conocimientos de medicina y su experiencia como payadores (Suint 1995). Este tema fue también desarrollado en “El payador desde el punto de vista de la medicina”, ponencia presentada en el III Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima. Las Tunas, Cuba, 1995 [Inédita].

la cual luego regresa para instalarse en su realidad ordinaria: es el caso de los payadores, que responden al modelo de artista o actor occidental.

Ellos durante la actuación se representan a sí mismos como artistas, lo que significa que están jugando su propio rol. Esto frecuentemente sucede en un estado de conciencia alterada que hemos comprobado personalmente y en varias ocasiones, al verificar que no recuerdan la poesía que acaban de improvisar.

Una fuerte herencia del teatro griego pesa sobre el teatro euroamericano, y la payada se encuentra dentro de ese mundo y el de las artes del espectáculo, o mejor aún, dentro de lo que Beatriz Seibel ha denominado las “teatralidades” populares de nuestros países (Seibel 2002). Una de las características del teatro griego era la de brindar los espectáculos en competencia, con entrega de premios a los autores y actores ganadores, generando así el concepto de ganadores y perdedores, en función de una mayor o menor destreza en el manejo de sus recursos específicos para desplegar la belleza de su arte.

Este concepto de competencia se mantiene aún en numerosas obras del teatro contemporáneo occidental, pero lo que más nos interesa, es que ha sido retenido en el ámbito de la poesía, y de ello dan cuenta las competencias de poesía que se sostenían en países como España o Francia –donde era muy famoso el de Toulouse iniciado en 1324–, que se transplantaran posteriormente a América. Así por ej. en el Tercer Concilio Provincial Mexicano celebrado en 1575, se desarrolló una competencia de verso decimal en la que intervino como poeta Martín Cortés, hijo del conquistador Hernán Cortés (García de León 1999:55). Y ya en nuestras tierras se tiene registro de que en 1611, el sacerdote Diego Torres narra que en Tucumán se realizaban contrapuntos “para dar los premios de muchas y buenas poesías” (Vidart 1967:76).

Igual que en el teatro occidental, el payador va buscando en su audiencia la receptividad, una cierta empatía emocional que va logrando a través del despliegue de sus habilidades. Y debemos recordar además, que el mero planteamiento de cantar por temas opuestos –modalidad de tan antiguo reconocimiento en la juglaría medioeval– ya genera de por sí la oposición, o la toma de posición respecto de alguno de los dos temas: noche/día, calor/frío, alegría/ tristeza, entre otros.

Una suerte de dicotomía se entrevé en el complejo escenario de la payada: por un lado la tradición de igualar a los protagonistas en cuanto a lo que se cobra por la participación en un espectáculo, en que el monto total se divide por partes iguales, dejando de lado situaciones exógenas al acto performático mismo como podrían ser su procedencia geográfica, su edad, su situación social, etc. Por el otro, la distinción que surge de la misma historia del payador, los más destacados se colocan en lugar sobresaliente en los volantes de propaganda y afiches, en lugar privilegiado en los escenarios y se escuchan siempre al final del espectáculo. Es como si –pese a que todos los presentes sepan que se trata de una confrontación– el hecho artístico en sí permanece impoluto y no es afectado con elementos extraños a sí mismo.

Está claro que el fundamento de toda payada es el desafío, pero la modalidad de dicho desafío se ha ido modificando con las épocas.

En una primera etapa que llegaría hasta 1890, el desafío no pasaba de ser algo ocasional entre guitarreros que se encontraban al azar, cuando no tenía de protagonistas a algunos de gran fama que recorrían grandes distancias para consumarlo, hechos que fueron recordados precedentemente.

Pero en la Época de Oro, el duelo poético fue su verdadero motor, encarnado en las grandes figuras del momento con actuaciones anunciadas que tenían lugar frente a numeroso público que tomaba partido por su payador preferido, llegándose a veces a las apuestas de dinero y a la pelea con cuchillo.

En una última etapa, cuando a partir de 1915 comienzan a desaparecer las grandes figuras de este canto popular, el desafío toma otro carácter pues ya no se enfrentarán dos payadores, sino que se encuentran para representar un duelo a la vieja usanza. Más que imponer una idea sobre el auditorio o descalificar al compañero hoy importa sobresalir o distinguirse por la belleza de una construcción poética o el efecto de una respuesta eficaz, sutil, oportuna. Así entonces, ya no se trata de vencer sino de aunar esfuerzos para que un espectáculo llegue a su mejor nivel de excelencia, aunque tratando siempre de hacer gala del dominio de su arte.

Esta *performance* está enmarcada por la historia del mismo género que la soporta, y tanto los payadores como su público saben que se trata

de una representación llena de mensajes. Representación necesaria para mantener el carácter de duelo que fue el factor más fuerte de atracción de público, pero también porque el duelo entraña la determinación del mejor, el más diestro, el más apto, y este factor hace a la esencia de la competencia que —explícita o implícitamente— subyace en toda confrontación. Todos, audiencia y payadores, celebran así un acto de representación del pasado que los une y los identifica de algún modo en torno al tradicionalismo.

IV.5. Perfil personal y proceso creador. Normativa. Recursos y licencias. Temática poética. Formas estróficas

• *Perfil personal y proceso creador*

Los numerosos estudios que ha merecido durante el siglo pasado el tema de la poesía oral, permiten tener un panorama actual de las posibles caracterizaciones con que aparece nuestro poeta popular respecto del arte que practica y su mundo. Salvo los casos excepcionales de Gabino Ezeiza y Juan Pedro López, no abundan los trabajos biográficos que permitan un conocimiento más aproximado a sus perfiles personales, como sí existe con los repentistas de Brasil, por ejemplo.

Un estudio tan abarcativo como *Oral Poetry* debido a Ruth Finnegan (1992) que toma ejemplos de todos los continentes —aunque muy pocos de América— nos permite ver algunas caracterizaciones de las que surgen ciertos indicadores que son los que consideramos para arribar a un perfil del payador rioplatense.

Nuestro payador por lo general se desenvuelve en el mismo medio social en que vive, siendo considerado un miembro más, que posee cierta destreza verbal que lo distingue como poeta y despierta admiración. No pertenece a clase o casta alguna, como es el caso de los conocidos **griots** africanos en Senegambia. Así entonces han habido y hay payadores soldados, panaderos, boxeadores, artesanos, trabajadores rurales, obreros, periodistas, comerciantes, músicos, gremialistas, empleados administrativos, estibadores, artistas plásticos, agricultores, artistas circenses, empleados administrativos, entre otros.

A lo largo de su historia, ha ido expandiendo sus propios límites y penetrando en otros grupos, donde es distinguido como artista popular cuya especialidad requiere muchos años de aprendizaje y merece algún tipo de recompensa.

No pertenece al tipo de poetas conocido como especialista, que surge en tantas culturas de Asia y África en las que ellos requieren tener una gran entrenamiento específicamente orientado a las actividades que desarrollarán en el ámbito político o religioso, siendo en algunas ocasiones las propias organizaciones de esos mundos las que se encargan de su formación y luego ejercen un patronazgo sobre ellos y su actividad. Es éste el caso de los poetas en Ruanda y Etiopía, por ejemplo.

Por lo contrario, los payadores se enrolan en el tipo de poeta que ofrece su arte en libertad, con la posibilidad de elegir público y contexto en una suerte de nomadismo que practica constantemente.

La remuneración a su arte la recibe de modo voluntario y a través de los mecanismos instaurados para cualquier espectáculo o la comercialización de sus grabaciones. Hay quienes viven solamente de la práctica de su arte, pero son enorme mayoría quienes no pueden hacerlo y requieren de otra actividad rentada para su diario vivir. La remuneración monetaria no lo es todo, y el prestigio ganado es —para muchos— el mejor logro.

Cuando los payadores se hallan enmarcados en los grupos que concentran mayor interés y conocimiento de su arte, ellos encuentran el mayor lucimiento y se atienen exclusivamente a los géneros musicales que les son tradicionales. A su especificidad como músico y poeta se agrega la posibilidad de improvisar al momento de cantar, cualidad ésta que lo distingue de cualquier otro cantor popular de estos países.

La inspiración poética es considerada como un bien no demasiado común que es heredado o congénito y que hay que cultivar: pocas veces se atribuye a un ser sobrenatural.

Quien se inicia en el camino del payador, es tentado por su calidad de artista y llevado por la admiración que les genera su figura desde la niñez o la adolescencia, en que los han conocido generalmente en el entorno familiar o del vecindario. Sabe que su mayor esfuerzo consistirá

en poner a prueba su capacidad de improvisación, para lograr llegar a pagar de contrapunto con sus pares.

Se encontrará en el camino con géneros menores como son los saludos, las despedidas, las póstumas, los floreos, la animación de jine-teadas, etc., que generalmente no pasan de ser una estrofa y no requieren la destreza de una composición mayor.

Cuando el payador ya formado busca la composición escrita, a los géneros más usados de poesía se suman los “compuestos”. Trátase de poesía narrativa que muchas veces describe un hecho real y suelen aparecer durante una actuación en boca de su autor u otro colega, como recitado o recitado criollo. Es de señalar que el recitado siempre formó parte del arte del payador que puede recitar solo, o acompañado por un guitarrista que hará de fondo un aire de milonga o de vidalita. En la actualidad apelan con mucha asiduidad a este género, payadores como Jorge Alberto Soccodato o José Luis Ibargüengoitía.

El proceso de creación poética del payador se nos presenta como una actividad sumamente compleja, enmarcada por su propia personalidad, su talento poético, su formación, el compromiso que posee con su arte, la tradición del género que practica con su correspondiente normativa, el contexto que rodea su *performance* y el tipo de audiencia que lo acompaña y participa.

Imposible entender este proceso sin la contemplación de todos estos aspectos como vectores del análisis. Algunos han sido contemplados en capítulos anteriores, y los restantes serán considerados a continuación. Numerosas entrevistas a los payadores con los que hemos trabajado durante años nos permiten arribar a ciertas observaciones sobre el particular.

El compromiso que se adquiere con este quehacer tiene relación directa con su capacidad poética y con la formación que va logrando a lo largo de su vida. Vemos diferentes tipos posibles de compromiso que se pueden resumir en unos pocos que no son excluyentes: el que se siente por este arte –primero y principal motor de la actividad en muchos casos–, el que se siente por una ideología con la que nutre el mensaje que la difunde, el que persigue una reivindicación social de los grupos más desamparados de la sociedad, el que lo practica como mera forma de vida y sustento económico.

Los valores de superación y perfeccionamiento, de respeto por su profesión y por su público, la honestidad intelectual, el conocimiento y la prolijidad, la modestia de su conducta y la consistencia entre el pensamiento y la acción no son temas menores en su mundo, y son motivo de observación y reflexión permanente entre ellos. Si hay algo que todo payador sabe, es que a lo largo de su larga historia tuvo momentos de menosprecio y desvalorización, proveniente en algunos casos de ciertas conductas incorrectas de los mismos payadores. Pero en otros, de los ambientes “non sanctos” que ha frecuentado, en los que las situaciones violentas y la gran ingesta de alcohol eran habituales. A ello pueden sumarse su carácter contestatario, su actividad política, el desconocimiento de su arte desde el ámbito académico, etc.

Producto de ello es el sentido peyorativo que aún hasta nuestros días tienen algunas expresiones del habla cotidiana que nos fueron señaladas por un payador como Héctor Umpiérrez (1915-2009), que vivió la época en que esto se manifestaba más abiertamente. Específicamente se refirió a los términos “versear”, “hacer versos” y “guitarrear”, que suelen usarse como sinónimo de hablar engañosamente, falseando la realidad.

Sabido es por el payador que se inicia, que el género artístico elegido tiene una enorme tradición. Ella se alimenta de la existencia de los estudios escritos que puede llegar a conocer, y en mayor medida, de la propia memoria amasada por los payadores del pasado y recordada por los del presente, que a su vez transmiten a los jóvenes que se inician. Es una memoria compartida y colectiva, en la que resalta la presencia de un panteón de consagrados unidos por un anecdotario que es recreado en forma casi permanente, con sentimientos como el humor, la admiración, la nostalgia, el afecto, la simpatía, la empatía y otros. Así, es frecuente no sólo escuchar sus nombres sino también la mención de payadas famosas, los títulos de algunos de sus versos o de folletos de poesía. Esta situación es favorecida por el carácter evocativo que adquieren algunas payadas en eventos como los Encuentros donde se halla su público más conocedor.

La tradición de la payada indica que habrá un encuentro de dos protagonistas, cada uno pulsando su guitarra ininterrumpidamente sobre un ritmo común y en afinación universal o “por guitarra”, como también se denomina. En la actualidad el canto se expresará generalmente en

décimas en forma alterna en una tonalidad pre establecida que es la de mi menor. La última estrofa se comparte, cantándose alternadamente por pares de versos y mencionando los apellidos o lugares de procedencia, de ambos payadores, rasgo que también era frecuente en la poesía trovadoresca²⁰.

Esta tradición de un encuentro de dos ha ido modificándose en los últimos diez o quince años, a medida que los payadores han comenzado a ponerse en contacto con sus pares de otras regiones. Así por ejemplo, se ha intentado la personificación, común entre los bertsolaris vascos en la que cada poeta asume un rol protagónico durante la *performance*, y también la inversión de los versos de la décima que tiene piés forzados que se escucha entre los troveros cubanos. Este artificio consiste en exponer dos estrofas, la primera –que es la improvisada y la que lleva los piés forzados– en el orden lógico y la segunda en orden inverso. También se está introduciendo con cierto éxito la “redondilla”, la rueda de payadores que van improvisando sucesivamente de a una estrofa por vez, y el pedido al público de “piés forzados”, ambas modalidades muy usadas por los payadores de Chile. Este último artificio –sumamente usado también por los trovadores cubanos– consiste en el pedido al público de una línea de verso octosilábico, que el poeta deberá incluir textualmente en su poesía.

Sería el “banquillo” otra modalidad chilena que se comienza a adoptar por estas tierras. Ella consiste en que los payadores dispuestos en rueda reciben un tema desde el público y uno a uno deberán improvisar sobre él, hasta haber dado participación a todos.

El público permanecerá en silencio y recién se expresará en el interludio que aparece entre estrofas: aplausos, vocablos de aceptación o instigación, gritos y silbidos dan muestra de ello. En nuestra tradición rioplatense el payador incorpora al público por momentos, mediante vocablos que claramente le demuestra la direccionalidad de su canto.

²⁰ Numerosos son los cancioneros españoles que muestran éste y otros rasgos que también adoptó la poesía popular americana. Esta constatación fue realizada tempranamente en 1945 por Juan Alfonso Carrizo y se pueden consultar en su “Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina”. Son relevantes para esta temática el Cancionero de Baena (1445), el Cancionero de Palacio (1505-1520), el Cancionero General (1511), entre otros.

Como la confrontación adquiere carácter ficcional, siempre prefieren medirse entre iguales o semejantes, de ahí que la conformación de las parejas para los espectáculos sea un tema de envergadura a tratar con cierta anticipación. La presencia siempre minoritaria de mujeres o de personas ciegas suele traer algunas complicaciones porque podrían llegar a desnivelar la buscada simetría de la presentación, impidiendo que el público se incline hacia uno u otro en virtud de la excelencia de su arte, lo que obviamente es la situación ideal.

• *Normativa*

En uno de nuestros trabajos más tempranos sobre este campo de estudios (Moreno Chá 1997b) nos habíamos ocupado ya de estos temas, pero la experiencia acumulada hasta hoy nos permite reformularlo de este modo.

Desde el punto de vista del payador, las normas a cumplir son muy numerosas y conforman un verdadero código de conducta que rige su quehacer y al cual adscriben los payadores con la intensidad que su capacidad, formación y experiencia se lo permiten.

Dicho código descansa sobre la posesión de una capacidad innata e indispensable que se cultiva a lo largo de toda la vida: la de la improvisación poética. Las capacidades de guitarrero y cantor –que también son indispensables– empalidecen frente a la importancia que tiene la de ser poeta. Han llegado hasta nuestros días las discusiones sobre el innatismo o la adquisición de dicha capacidad, aunque cada vez más parecen afirmarse las posiciones que creen que se trata de una característica innata que se acrecienta y toma mayor envergadura cuanto más se la cultiva.

Esta cualidad esencial, debe ser enriquecida con las de ser andariego (“para pulsar diferentes públicos y situaciones”), buen observador de la realidad (“para aprender de la vida”), y memorioso (“para retener la experiencia”) (José Curbelo: comunicación personal, 2000).

La lectura se vuelve indispensable herramienta para conocer la preceptiva poética, ampliar el vocabulario, motivar la inspiración poética, conocer hechos del pasado y del presente y obtener la información que

nutre su cantar. Sin embargo, existen en la actualidad casos de payadores que no han finalizado el ciclo de instrucción primaria y que tampoco consideran a la lectura como recurso imprescindible, calificándose ellos mismos como “payadores naturales” (Jorge Alberto Soccodato: comunicación personal, 2014). Debemos recordar que la fuerte personalidad de Carlos Molina marcó un punto de inflexión sobre este punto, puesto que hizo de la lectura su mejor escuela y no se cansó jamás de inculcar a sus pares esa práctica.

Conscientes de que es el lenguaje su principal herramienta, éste es el eje central de preocupación. La gramática deberá ser siempre correcta, y los hechos reales deberán estar descriptos verazmente tanto como los proverbios y refranes ser citados con corrección. Asimismo, deben respetarse las frases de otros poetas o payadores con la correspondiente mención del autor, mientras que está muy mal visto presentarse con versos ya compuestos. Ya vimos precedentemente, como este punto está especialmente mencionado entre las prohibiciones del Reglamento de 1988.

El metro y la rima quedan determinados por el tipo de estrofa elegido para pagar, lo que se acuerda de antemano.

En la mayoría de los casos los payadores usan un tipo de décima denominada “espinela”, cuya rima no deja ningún verso libre. Su rigurosidad indica que el 1er. verso rimará con el 4to. y el 5to., el 2do. con el 3ro., el 6to. con el 9no. y el 10mo. y el 7mo. con el 8vo.

Se acude a estrofas diferentes de la décima en caso de querer hacer deliberadamente una demostración con fines de docencia o ilustración. Así por ejemplo también se entonan en ese caso cuartetos de diferente tipo mayormente octosilábicos, además de redondillas, quintillas, sextillas de diferente rima y octavillas. Suele aparecer cada tanto el metro alejandrino, de 14 sílabas, expresado en cuartetos.

Mientras que el metro de la estrofa con sus correspondientes licencias métricas va fuertemente apoyado en la melodía entonada, la rima asonante –por la que coinciden las vocales a partir de la última sílaba acentuada– va siendo cuidadosa y rigurosamente respetada, y es el principal motivo de preocupación formal en el momento de improvisar. No existen en nuestros payadores preocupaciones acerca de la rima conso-

nante, rimas plurales con singulares, o repetición de rimas en la misma estrofa, como sí las hay en otras tradiciones poéticas.

Las mayores restricciones respecto de la rima son la repetición de palabras en los finales de los distintos versos, el cambio de la pronunciación y el desplazamiento de los acentos gramaticales.

El castellano usado posee una modalidad coloquial, con algunas apariciones esporádicas de la lengua artística, sumamente pulida y enriquecida con cultismos como Serafín, Cupido, Nazareno, etc., que también aparecen en las antiguas poesías tradicionales que aún se recuerdan en nuestros países. Dependiendo de las circunstancias, hacen su aparición algunos vocablos, giros y refranes gauchescos: “sobre las **melgas** del alma/ quiero sembrar mi cariño”, o “no haga la **armada** tan grande/ porque se le va a enredar”.

Curiosamente, débese destacar que el payador hace frecuente uso del lunfardo en su vida cotidiana y sin embargo rara vez aparece durante sus actuaciones públicas; una clara distinción entre el lenguaje cotidiano y el del ritual-espectáculo, que usa numerosos giros, vocablos y sintaxis del lenguaje empleado por la población rural criolla en la región pampeana de Argentina y en el Uruguay a mediados del siglo XIX. Es ésta modalidad la que se denomina gauchesca, por extensión del tipo de literatura abocada a la vida del gaucho, que le dio difusión impresa.

Pero este “arte payadoril” –tal como ellos mismos lo denominan–, posee otro nivel de exigencia reservado a los payadores de mayor prestigio en el medio. Así por ejemplo, son considerados errores que atentan contra la calidad de su discurso, que acuda al uso de palabras de rima demasiado fácil (gerundios, adverbios) a las que se recuerda en el ambiente con un dicho de un viejo payador que decía: “para los días que uno anda mal, siempre hay que tener consonantes con asa”, en clara alusión a los vocablos con terminación de uso muy frecuente, a los que es fácil acudir. También está muy mal considerado que se apele al abuso de los clichés de verso entero, o que se abuse de conceptos preconcebidos, y mucho más si no son propios...

Dentro de este código al que nos estamos refiriendo, existen otras pautas directamente orientadas al respeto por el quehacer del payador. Así por ejemplo, está mal considerada una actuación con una indumen-

taria que no sea acorde al lugar y las circunstancias, así también como que el payador no asuma su compromiso profesional en la plenitud de sus facultades mentales y físicas contra las cuales atentan –por ejemplo– el alcohol o el cansancio mental y físico, provocado la mayoría de las veces por las malas condiciones de viaje y los largos traslados a los que se ven obligados o los horarios tardíos en que se les fijan las actuaciones. (V. Gr. En el Festival de Folklore de Cosquín, Argentina, en enero de 2014 su presentación se produjo a las 3.30 hs. de la madrugada).

La soberbia y la vanidad son consideradas por alguno de los payadores como el peor de los males para su arte, ya que condiciona y predispone mal para el encuentro. Y su contracara el servilismo, es también mencionado como una actitud que ha dañado mucho al payador, sobre todo en relación al campo de la política, que estuvo mucho más vivo entre los payadores del Uruguay que entre los argentinos.

La presencia femenina en la actividad payadoresca generaba grandes controversias entre los payadores unos 20 años atrás, y si bien entonces había quienes no aceptaban a las payadoras como pares porque requerían un trato más cuidadoso, en la actualidad ese concepto ha desaparecido. Existe unanimidad en cuanto al respeto que se le debe durante el contrapunto, en el que jamás ellas deberán sobrellevar un trato irrespetuoso.

Rigen ciertas normas de cortesía que son por todos conocidas: comienza quien tiene más prestigio o es muy mayor y se coloca siempre a la derecha del compañero, se evitan los temas demasiado sensibles que puedan herirlo en forma personal, si la payada “es bien llevada” se trata de no señalarle algún error cometido, etc.

Hasta aquí las normas más sobresalientes, unas exigen y otras restringen. Pero existen además ciertos recursos que analizaremos seguidamente –algunos aceptados y otros objetados– que son usados por este artista, según las necesidades de la ocasión. Del uso de su propio talento y la administración que de ellos haga surgirá la estrategia del payador para desarrollar con éxito su tarea de dialogar con o sin temas preestablecidos o enfrentarse en abierta oposición, poniendo de su lado al público presente.

• *Recursos y licencias*

Un recurso que es usado cuando actúan frente a una audiencia desconocedora de este fenómeno y que descrea de la habilidad repentista del payador, consiste en demostrar que se está improvisando, haciendo referencia a cualquier hecho inesperado que acaba de ocurrir en el lugar: un ruido, la aparición de una persona o animal, un fenómeno meteorológico, etc. Calificaremos a este recurso de “probatorio”, ya que su único objetivo es dar pruebas de esa capacidad.

Existen otros que están destinados a conquistar la simpatía del público y a demostrar superioridad respecto del contendiente. A éstos los llamaríamos “picarescos” ya que ponen en juego la picardía y habilidad del payador para sortear diversas situaciones con ventaja.

Pueden aparecer para:

- * Conquistar al público: recurriendo a gestos, o también a la adulación personal o a la ponderación de las bellezas del lugar.
- * Confundir al compañero con que se paya: recurriendo a palabras en desuso o sofisticadas cuyo significado pueda serle desconocido. O bien, cambiando la tonalidad del canto o el tipo de estrofa repentinamente y sin previo aviso.
- * Desconcertar o desestabilizar emocionalmente al compañero: imponiendo gran velocidad a la payada y dando a la voz una emisión enérgica y vigorosa, señalándole algún error recién cometido, llevándolo a temas que ignora, o comenzando a cantar sin respetar el interludio instrumental que hay entre estrofas, para así acallar los aplausos que su compañero ha merecido al finalizar su canto, cambiar el trato usual de usted por el tuteo, y –en casos muy extremos– acudir al trato grosero e hiriente.

Respecto de la velocidad que se le imprime al canto debemos decir que éste por lo general se expresa disponiendo de aproximadamente unos 30” por décima, siendo Marta Suint la improvisadora más veloz que hemos escuchado en esta región, y que ha llegado en ocasiones, a reducir ese promedio casi hasta la mitad.

Entramos así, con estos recursos picarescos, al terreno resbaladizo de las normas que no tienen una franca oposición y sobre las que las opiniones son divergentes.

Así por ejemplo, para algunos payadores son considerados “golpes bajos” las tretas que se ponen en juego para conquistar al público, o para llevar a su compañero hacia temas que ignora, o escribir previamente una payada que luego se expresará memorizada simulando que se improvisa, destacar en vez de disimular los errores del compañero, cambiar la medida poética o la tonalidad del canto sin previo aviso, entre otros.

Existen otros recursos que denominaremos “poéticos”, por ser atinentes exclusivamente a la poesía. En este aspecto destacamos la presencia de clichés de un verso –ripios– que los mismos payadores denominan “muletilla”. Entre las más frecuentes se cuentan las que se refieren a su guitarra: “al compás del instrumento”, “con mi guitarra campera”, “con mi guitarra argentina /oriental”, “al sonar de este madero”. Otras en cambio se refieren al momento: “en la noche de este día”, “en este mismo momento”, o al estado de ánimo: “con total sinceridad”. O buscan un juego de palabras: “al derecho y al revés”, “sin derecho y sin revés”.

La comparación es sumamente frecuente, sobre todo en las payadas de carácter jocoso o jactancioso. Así le contestó Francisco Bianco a Pacheco, en ocasión de un encuentro en una pulpería de Azul que tuvo lugar en 1934:

–Usted, que es inteligente
 como el pato **pa'** escarbar
 y que nadie hasta la fecha
 lo ha podido derrotar,
 que tiene más zambullidas
 y agachaditas que el pato,
 hoy aquí se va a encontrar
 con la horma de su zapato.

(Moya 1959:417)

Por otra parte, existe una marcada inclinación por el decir de carácter sentencioso que aparece como dístico que cierra una estrofa. Proviene de la tradición rural y se expresa siempre en dos versos, soy muy frecuentes los que se han extraído de *El gaucho Martín Fierro*: “al que nace barrigón/es al **ñudo** que lo fajen” o “yo soy toro en mi rodeo/y torazo en rodeo ajeno”. Esta influencia rural se manifiesta también en cierta terminología como “**acollarar**”, “**enlazar**”, que es de neta procedencia ganadera.

Los recursos de imagen más comúnmente usados son la metáfora y la alegoría (“y el ave de mi cerebro/ se me despluma en poesía”; “al compás de este madero/ toda el alma se me inflama”). Un buen ejemplo es el siguiente, expresado por Gabino Sosa, que payando con Rodolfo Lemble, culmina con una referencia al cuerpo de ambos:

(...)
 –No dudo de que lo sea
 pero es justo de que se entienda
 que galopando en las sendas
 se hace caballo la idea.
 Y esta realidad flamea
 por donde quiera que ande
 justo es que yo se la mande
 en los versos que improviso:
 es bravo para un petiso
 seguir a un caballo grande.

(Gabino Sosa, Chivilcoy, 1987. Arch. AZ)

Hay un trato fraternal que conserva las voces de “**aparcero**”, “hermano” o “compañero” para dirigirse a su oponente, a quien por la misma influencia gauchesca trata de usted y no tutea. Esta característica, que se mantiene a ultranza entre los payadores de edad más avanzada, persiste en nuestros campos aún en el trato entre familiares.

Dependiendo del contexto, la payada cubre un rango que puede ir desde un clima afable y cordial hasta un clima irónico y violento, siendo

esto último lo menos frecuente y duramente cuestionado por algunos payadores.

La historia personal de cada payador, la circunstancia del encuentro, el espacio físico, el estado anímico del momento, la personalidad de cada uno, el público que los acompaña y otros elementos –en fin, el contexto–, pueden variar el espíritu de la payada. Así entonces, no es dable suponer un mismo estilo de payada por parte de los mismos protagonistas en diferentes ocasiones. En ella se ponen a prueba el conocimiento, la sagacidad, la profundidad del pensamiento, el ingenio verbal, la memoria, la inspiración poética, la agilidad mental y la habilidad retórica, entre otros factores.

Todo ello se exhibe en cada actuación a través de un arte que tiene como destinatarios al público, al compañero payador, a los demás colegas y a sí mismo. Lo que más se defiende en cada ocasión y lo que está siempre expuesto, es el prestigio. Un prestigio que tiene historia y que se cuida a sabiendas de que él les permite ser continuadores orgullosos de un arte tradicional que actualmente poseen unos pocos.

La normativa, así también como los recursos y licencias a que nos hemos referido, marca claramente la atmósfera de control que rige el acto de la payada, supuestamente libre, imaginativo e ingenioso; todos ellos calificativos que acompañan al concepto de improvisación en su sentido más amplio en nuestro lenguaje cotidiano. Sin embargo, quienes podemos analizar este fenómeno sabemos que existen férreas normas de sintaxis, lingüística y dinámica interna que enmarcan la improvisación poética.

No podía estar ausente en un ámbito de tan clara comunidad normativa, la presencia de un reducido glosario que les pertenece. Algunos términos ya han sido presentados a lo largo de este trabajo, por lo que agregaremos unos pocos.

Los conceptos de **amasar** y **guiyar** son prácticamente sinónimos. Están en uso en la actualidad y se refieren al acto de introducir versos ya preparados y memorizados para una circunstancia determinada en la que se está improvisando. Es interesante señalar el uso frecuente del sustantivo **guiye** en la poética tanguera, adscripto siempre a una connotación de algo deshonesto o fraudulento, tal como lo menciona el *Nuevo*

Diccionario Lunfardo de José Gobello (1991). Se trata pues, del mismo sentido de expresión. Otro estudioso del lunfardo como Eduardo Pérsico en su ensayo *Lunfardo en el Tango y la Poética Popular* (2004), adhiere más a la idea que tiene entre payadores la palabra **guiye**: rebusque fácil y beneficioso. Es de señalar que en Cuba existe una típica expresión que tendría el mismo significado de **guiyar** y es “meter paquetes”.

Existen algunas formas verbales que se usan en torno a “tocar y “apretar”, que en el contrapunto se usan con doble sentido, como sinónimo de provocar o incitar al duelo poético.

Ha caído en desuso el verbo cantar para ser reemplazado por pagar. Así también se ha reemplazado el término “posturas” de la guitarra por el de acordes o tonos, y la expresiones “cruzar guitarras” o “cruzar versos” por el verbo pagar.

La humanización del instrumento –tan común entre numerosos instrumentos de cuerda latinoamericanos de uso tradicional (Moreno Chá 1992) –se ponía de manifiesto antiguamente con la expresión “la guitarra desmiente” con que se señalaba que el instrumento desafinaba.

Los recursos mencionados están destinados algunos al público, pero la mayoría al ocasional contrincante. Ellos forman parte de toda una gama de recursos mayor, en la que entran en juego tanto aspectos lingüísticos como paralingüísticos, y en los que el contenido de dicha poesía juega un papel infinitamente más importante que su aspecto formal.

Y recordaremos sobre este aspecto algunos pensamientos de Carlos Molina: “[...] *La payada tiene sorpresas que lo sorprenden al mismo que está improvisando, porque encuentra cosas...! Seguramente que eso depende de su sensibilidad. El hombre encuentra cosas porque encuentra resonancia en su alma, entonces eso se traduce en ideas, y eso no es solamente oficio. Porque el oficio es saber la estructura del verso, saber cómo rima... ¡Todo eso es muy importante, pero con ser importante no hace a la médula de la cosa...!*” (Comunicación personal, 1996).

Además de la normativa y los recursos detallados, existe un código ético que se instala progresivamente al interior de los payadores más comprometidos, y tiene como basamento el “respeto al arte”. Se habla entonces del respeto a las jerarquías, al sueldo y el área de trabajo del

compañero, a la opinión fundada en la reflexión, a la riqueza del lenguaje, a la sabiduría, a la información que se recaba para actuar con veracidad, del respeto por la creatividad del otro evitando el plagio, en fin: del profesionalismo.

Las licencias poéticas más comunes que encontramos en el canto del payador son compartidas con la poética de origen literario y se trata en su mayoría de licencias métricas. Ellas son la sinéresis, la diéresis, la supresión o el agregado de una vocal o sílaba y el desplazamiento del acento.

• *Temática poética*

El asunto o tema sobre el que se paga puede ser libre, o estar determinado por las circunstancias como por ej. un acto conmemorativo, o bien ser impuesto por un jurado o los organizadores de un encuentro. En este caso el tema es conocido recién en el momento de comenzar su actuación, generalmente con la lectura del contenido de un sobre cerrado. En ocasiones, el público también es invitado a solicitar tema y entre los más propuestos aparecen la libertad, el caballo, el payador, la mujer, la amistad, el rancho, la patria, los héroes de la independencia latinoamericana, etc.

La modalidad de los opuestos tan frecuente en la poesía tradicional de la Edad Media europea ha caído bastante en desuso. Tal vez el último gran certamen de payadores de ambos países realizado con esta modalidad haya sido el de Necochea (Buenos Aires) celebrado en 1988. En esa ocasión se recurrió a los tópicos de la vida y la muerte, el día y la noche, el campo y la ciudad, la amistad y la enemistad, el rancho y el chalet, el mensual campesino y el obrero ciudadano, el sol y la luna, el deporte y el trabajo, la lana y la cosecha, la virtud y el vicio, la carreta y el camión, el indio y el soldado, la alegría y la tristeza, entre otros. Los temas tuvieron diferentes tipos de abordaje: cada payador tomó una posición diferente, o ambos tomaron los dos opuestos.

La temática poética tratada por los payadores no ha diferido según su expresión fuera escrita u oral, y ha sido un muestrario de sus

intereses, que fueron variando con las épocas y las circunstancias. Ella –generosamente ejemplificada a lo largo de este trabajo– está determinada básicamente por la función que el payador ha cumplido hasta la actualidad, variando su tipo de audiencia, el contexto en el que se mueve y los objetivos que persigue, inclinándose hacia una u otra vertiente y conformando siempre un perfil de artista popular. Su tremenda ductilidad le permitió ocuparse tanto de la Patria como de las catástrofes naturales, de temas universales como de temas locales, regionales o personales.

Contrariamente a lo acontecido en países como Brasil, Puerto Rico, México o Venezuela, nuestro canto improvisado se ocupó muy reducidamente de la temática religiosa, también denominado “canto a lo divino”, y el único estudioso que consignó algunos ejemplos de este tópico fue Ismael Moya. A él también se debió el único concurso de payadores sobre esta temática del que se tiene noticia (1959), y del cual expusimos su Reglamento (Cfr. IV.2). Nosotros registramos por vez primera y única la actividad del payador en una misa católica en la localidad uruguaya de Tacuarembó (Moreno Chá 2001), tema al que ya nos hemos referido. Pero existe en El Carmen de las Flores un Encuentro de Payadores que se pliega a la celebración de la Virgen del Carmen, patrona de dicha ciudad bonaerense en la que habitan tres reconocidos payadores que son reforzados con la presencia de otros que concurren al Encuentro que se celebra anualmente para esta fecha.

Debemos a Abel Zabala (2007) la consignación de la mayor variedad de temas tratados por el payador en el “canto a lo humano”, remitimos a su trabajo y en líneas generales adherimos a su categorización, que fue realizada con un criterio funcional. Así entonces diremos que las funciones de poesía noticiosa, patriótica e ideológica fueron el germen de la actividad del payador y que la ideológica es la que se ha transmitido con más fuerza hasta el día de hoy, juntamente con la de los temas de actualidad. En Argentina a través de las ideas sostenidas en los partidos como la Unión Cívica Radical, el Partido Peronista, el Partido Socialista y otros. En Uruguay, con claras adhesiones a los centenarios partidos Blanco y Colorado y –en épocas más recientes– al Frente Amplio.

La función social se manifestó más fuertemente a partir de la llegada de las ideas libertarias de Europa; desde comienzos del siglo XX en el canto del payador se acrecienta un marcado reclamo de justicia, libertad e igualdad de derechos. Hasta el día de hoy, los payadores han ido registrando en su canto su adhesión o rechazo a las noticias relacionadas con movimientos y noticias de carácter popular (huelgas, piquetes, despidos laborales, salarios), así también como a los grandes cambios políticos. Un ejemplo de esta tendencia se presenta en la payada sostenida entre Carlos Marchesini y Saúl Huenchul (Cfr. Apéndices).

El carácter intimista y reflexivo de su poesía tuvo una vigencia constante, manifestándose más decididamente por el carácter conceptual que el narrativo o descriptivo. La función de recreación y la didáctica se han ampliado más notablemente a partir del siglo XX, señalándose la fuerte relación habida entre esta temática y la tradicionalista que figura en torno a la vida del hombre rural, cuya vida y costumbres el payador trata permanentemente.

La función intimista brota más comúnmente en el ámbito familiar o de las amistades, aunque nosotros también hemos presenciado cómo se asomaba al escenario la expresión del mundo íntimo de un payador que tuvo a su madre sumamente enferma y postrada durante años lamentándose de ello en público, o bien el caso de una payadora que cantaba a su audiencia la alegría del nacimiento de sus nietos.

La modalidad filosófica no fue demasiado transitada pero sí lo fue la payada de modalidad reflexiva. Un ejemplo de ella podrán ser algunos tramos de la payada entre Juan Carlos “Indio” Bares y José Curbelo, que se presenta en el apéndice de ejemplos que ilustran este trabajo (Cfr. Apéndices).

La modalidad recreativa se adopta en numerosas intervenciones de espectáculos de payadores, alcanza a veces situaciones de socarronería, jocosidad y humor. Hay payadores que han desarrollado una veta muy fuerte con el humor, como el caso de Abel Soria de quien siempre se esperaba la ironía fina y el humor fácil de captar, o el de Héctor Umpiérrez, plagado de picardía. Se ejemplifica en algunos tramos de la payada entre Emanuel Gabotto y David Tokar (Cfr. Apéndices).

La payada de características didácticas hace su aparición ilustrando conferencias o en recitales de payadores donde deliberadamente se busca llegar al público con demostraciones de géneros musicales y poéticos diversos que no son muy frecuentes. Se ejemplifica en algunos tramos de la payada de Aramís Arellano y Elido Cuadro Delgado (Cf. Apéndices).

Agregaremos por nuestra cuenta la payada autorreferencial, que recuerda y difunde la historia de esta actividad a través de sus grandes nombres, tanto de un lado como del otro del Río de la Plata. Se ejemplifica en algunos tramos de la payada de Aramís Arellano y Elido Cuadro Delgado, y en otros de la payada entre Emanuel Gabotto y David Tokar (Cf. Apéndices).

Dependiendo de la categoría que se trate, aparecerán las distintas modalidades: épica, irónica, festiva, humorística, burlesca, narrativa, etc.

• *Formas estróficas. Metro y rima*

La compulsión de la documentación de payadas que lograran recoger los investigadores Moya, López Osornio y Di Santo nos llevó a concluir que ya desde la publicación de la obra de Concolorcorvo en 1773 –en que se señalaba que se improvisaba en “coplas” (cuartetas)– y hasta el siglo XX, ha sido inmensa la variedad estrófica empleada, pues supimos de contrapuntos en versos libres, poliestróficos, en sextinas, en cuartetas, en sextillas, en octavas y finalmente en décimas.

De los registros más antiguos que se poseen extraemos un trozo del contrapunto publicado por Ventura Lynch en 1883 en su *Folklore Bonaerense* (p. 51). En él se ve la libertad del número de versos que emite cada cantor cuyos nombres son Esteban Ramos y Martín Santos, y también un recurso literario de antigua data, cual es el encadenamiento de los versos. En este caso, cada cantor va tomando una palabra del último verso cantado por su compañero. Esta fórmula fue conocida como “contrapunto con eco”.

[-]

(Esteban)

–Estos señores me piden
que les cante una milonga
ellos me habían de ver
si estuviera en noche buena...

(Martín)

–Buena... es la buena memoria
porque con ella se acuerda

(Esteban)

–Cuerda es la de San Francisco

(Martín)

–San Francisco no es Esteban

(Esteban)

–Esteban no es Martín Santos
a los santos se les reza

(Martín)

–Rezan... los padres maitines
Maitines no son completas

Por parte de los payadores, en este ejemplo se observa gran libertad en la emisión de los versos, pues emiten tanto uno solo, como dos o cuatro a la vez.

Una vez adoptadas las formas estróficas a comienzos del siglo XIX, la preferencia fue hacia el arte menor y el octosilabismo regular. Es excepcional el uso del arte mayor que aparece en las estrofas que usan el verso de más de ocho sílabas como el alejandrino, por ejemplo.

Destacamos el caso especial de la vidalita, género que muestra el único caso de presencia de estribillo en el repertorio payadoresco. Se trata de una cuarteta hexasilábica que tiene intercalado el estribillo que

dice “vidalita” o “vidalítá”. Lo vemos en este ejemplo que tuviera amplia difusión tanto en Argentina como en Uruguay:

Palomita blanca
 vidalítá
 pecho colorado
 llévale esta carta
 vidalítá
 a mi bien amado.

(Aharonián 2007:15)

Recordemos la preferencia que hubo por la cuarteta con distintos tipos de rima hasta principios de siglo XX, en que se impone la décima.

La aparición del *Martín Fierro* (1872) promueve un cambio en la rima de las sextillas y surge la denominada “hernandiana” con rima abbccb, diferente de la que era tradicional de la poética castellana:

[...]

—Aquí me pongo a cantar
 Al compás de la vigüela
 Que el hombre que lo desvela
 Una pena extraordinaria,
 Como la ave solitaria
 Con el cantar se consuela.

[...]

(de *El gaucho Martín Fierro*, 1872: p. 7)

Es clara la asociación que por razones de orden formal se ha producido entre algunas estructuras melódicas, el metro y la forma estrófica. Así por ejemplo, la sextilla ha sido usada por la cifra, el vals y el estilo,

la cifra y la décima se han cantado por estilo y por milonga y la cuarteta lo ha sido por milonga.

Es de recordar que los conceptos de estrofa, metro y rima le llegarían al payador por la doble vertiente de la tradición oral y la lectura.

En torno a alguno de estos aspectos, diremos que viven aún algunos payadores que nos han contado cómo descubrieron el concepto de estrofa al constatar las separaciones que cada tanto se producían entre los versos, y el del metro, visualizando el tamaño del margen que quedaba a la derecha de la poesía impresa en los viejos cuadernillos y folletos que circulaban por los campos de esta región.

Gran riqueza de metro ha tenido el canto del payador. Su clara preferencia la tuvo por el octosilábico y esto fue predominante en el canto de contrapunto, mientras que en el canto solista ha mantenido más libertad, usando también de cinco, seis, siete, diez, once, catorce y dieciséis sílabas. En la actualidad ya no se escucha semejante despliegue, que era común entre los payadores de mayor edad que han ido falleciendo y que llegamos a conocer: Roberto Ayrala, Héctor Umpiérrez, Aramis Arellano, Juan Carlos Bares, Juan J. García, Carlos Molina, entre otros.

De modo intuitivo el payador propende al respeto por el acento prosódico, a la regularidad de su lírica y conoce ciertas licencias métricas procedentes de la poesía culta, como la diéresis, la sinéresis, el hiato y el apócope, ésta última muy usada por la terminología del habla gauchesca. Numerosos ejemplos pueblan su poesía y se pueden constatar a lo largo de este trabajo: en vez de “para” leeremos **pa**, en vez de “adonde” leeremos **ande**.

Del mismo modo y también por oído, conoce algunas convenciones existentes en nuestra lengua para medir el uso de las sílabas y hace buen uso de los metaplasmos, agregando o suprimiendo sonidos a las palabras, para lograr el octosilabismo de sus versos.

La rima es la gran preocupación del payador y no es un detalle menor, ya que el buen manejo de ella tiene un efecto directo en el aspecto estético, rítmico y sonoro, y en la efectividad de su poesía. Su público es sumamente conocedor de dicha observancia y surgen algunas exclamaciones involuntarias cuando ella no se respeta y el error es inmedia-

tamente captado. Hay tres tipos de estrofas que han mantenido variedad en sus rimas, y ellos son las cuartetos, las sextillas y las octavillas.

Los payadores conocen la normativa de cada sistema estrófico que usan, y ponen su mayor atención en la rima final de cada verso, subordinando generalmente a ella la corrección de la métrica produciendo muchas veces encabalgamiento entre los versos.

Entre los payadores no es muy frecuente la palabra rima, sino el término “consonante”, en clara alusión al tipo de rima que ellos usan sin conocer el concepto académico en él involucrado, que es justamente el contrario. El tipo de rima respetado sólo hace hincapié en la última vocal acentuada, y no en la sílaba final de cada verso.

Otras restricciones se refieren a evitar repetir la rima final dentro de la misma estrofa, terminar el verso con palabras inacentuadas, usar parónimos y caer en la rima obvia y fácil a la que conducen el empleo de diminutivos o –por ejemplo– el uso de adverbios, que siempre finalizan en “mente”. Toda esta normativa forma parte de su saber, y ha sido adquirida en ocasiones mediante la lectura, otras mediante el apoyo de un payador más experimentado, y la más de las veces, por simple audición.

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, ella no conforma un marco restrictivo de su quehacer creativo, sino más bien una guía que ayuda a transitar el camino ya impuesto por la tradición a la que pertenece.

IV.6 La improvisación poética. Procedimientos. Estrategias. Mecanismos. Artificios.

Procedimientos

Tal como hemos visto, el proceso compositivo está determinado por la capacidad de improvisación poética del payador y su propia historia profesional, el contexto y la tradición del género poético-musical que denominamos payada. Conforme la aseveración de Bajtín (1997), cada campo del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados denominados por él, géneros discursivos. Ellos deben reunir determinadas características que ejemplificaremos en la payada:

- * Forma de estructuración: es dialógica.
- * Actitud del hablante: lo agonístico es su característica expresiva más notable. Correspondencia con temas típicos o característicos: fuerte aparición del mundo del tradicionalismo, la temática gauchesca, el mundo del payador y el cuestionamiento social.
- * Recursos léxico-gramaticales: aparición de parataxis (ausencia de conexión en el discurso), clichés (“*a lo largo de esta noche*”), refranes (“*no por mucho madrugar, se amanece más temprano*”), vulgarismos (“*dentrar*”, por entrar), arcaísmos (“*fierro*”, por hierro), contracciones (“*ande*”, por adonde), desplazamientos acentuales (“*dejémé*”, por déjeme) y la deixis, (uso del *usted* en lugar del vos).

Este tipo de expresión de poesía oral se instala en un polo opuesto al que se daban otras manifestaciones orales preferidas de los estudios de Folklore en sus comienzos a mediados del siglo XIX –como adivinanzas, cuentos, leyendas, refranes, canciones de cuna, etc.– que estaban basadas fundamentalmente en la memorización y la repetición. En este caso, si bien hay intervención de la memoria, no es ella el factor básico que interviene, sino el de la improvisación poética, término éste que tiene diversas concepciones según la cultura en que se halle. Débense a los estudiosos del este europeo como los de Chadwick, por ejemplo, que trabajaron sobre los poemas rusos denominados *byliny* en las décadas del ‘30 y el ‘40, las primeras advertencias sobre el papel creativo que tenían sus poetas, en los que pesaba más la improvisación que la memorización, a punto tal que señalan a ésta como la forma normal de la tradición oral, y a la estricta memorización como factor excepcional (Finnegan 1992:56). Trabajos de investigación posteriores extendidos a los continentes de Asia y África debidos a destacados académicos como Eugene Eoyang (1977), Michael Szwetler (1977), Isidore Okpewho (1979), John M. Foley (1981), Ruth Finnegan (1992), entre otros, han dado muestras de ello al documentar diferentes tradiciones poéticas en el mundo que emplean los mismos términos, pero con diferentes significados. Gracias a estos aportes hemos conocido diversas formas de concebir la oralidad, como así también de combinar los procesos de composición, memorización y actuación de un texto.

En los países del Plata la improvisación dentro del género de la payada es concebida como la expresión oral de “la poesía compuesta en la *performance*” [...] *poetry composed in oral performance* [...] (Lord 1965, en Finnegan 1992:73). Nuestro caso es idéntico –entre otros– al de los poetas Yugoslavos (*guslari*) tempranamente estudiados por Lord, en los que “cantar, actuar, componer son facetas del mismo acto” [...] *singing, performing, composing are facets of the same act* [...] (Lord 1968, en Finnegan 1992:83). Fueron sus estudios los que finalmente vinieron a suavizar la contraposición que desde siempre habían tenido los conceptos de tradición y originalidad, probando que el poeta oral hace uso de moldes tradicionales para expresar su mirada individual y original, lo que llevó a M. N. Nagler (1967) a concluir que... “todo es tradicional a nivel generativo, todo único a nivel de la *performance*” [...] *all is traditional on the generative level, all unique on the level of performance* [...]. (En Finnegan 1992:69). Ahora bien, en este acto compositivo en el que actualmente se entiende que ya la repetición, la memorización y la idea de “la versión correcta (u original)” se han disipado como el único camino legítimo, juegan su papel otros sistemas que mezclan diversas formas de oralidad. Ellos son la composición improvisada y la composición formulaica que pueden aparecer en distintos niveles o formas de oralidad.

En el excelente trabajo efectuado por el repentista cubano Alexis Díaz Pimienta (1998), se despliega con fino análisis una tipología del repentismo cubano que es aplicable también por estas tierras. Distingue tres tipos de repentismo: el puro, en el que producción, transmisión y recepción del mensaje se dan durante la *performance*, el impuro –que se diferencia del anterior porque la producción es previa a la *performance*–, y finalmente, el caso de la poesía que es escrita para aparentar que es improvisada, lo que él denomina DEPAl. Es éste un tipo intermedio de repentismo, que dispone de cualquier tiempo previo para la composición de la poesía, que estará compuesta como para ser escuchada, y por lo tanto mantiene características de oralidad, estando más cerca de este campo que del de la escritura. Del tratamiento de esta tipología se desprende que –al igual que en otras escuelas del repentismo– como la improvisación es el verdadero corazón de ese arte, se cae en la simulación. Eso queda claro en los dos últimos tipos determinados, se “aparenta” improvisar.

Detectamos las siguientes razones principales para la aparición del repentismo impuro en los payadores de nuestros países:

- * La alfabetización masiva que permite el conocimiento de la literatura y su preceptiva. Y sobre este punto cabe resaltar la notable influencia que tuvieron ciertas formas de la literatura popular rioplatense como la gauchesca, el moreirismo, el criollismo, el nativismo y el tradicionalismo.
- * La aparición del factor tiempo en el uso de las nuevas tecnologías de sonido, restricciones para las grabaciones, las transmisiones radiales y televisivas, etc.
- * La imposición o prohibición de determinadas temáticas poéticas, debido generalmente a cuestiones políticas.
- * La temática obligada del ámbito de la jineteada: conocimiento del reglamento del espectáculo, del nombre y pelaje de los caballos, del nombre e historial profesional de los jinetes, etc.
- * Auditorio progresivamente más heterogéneo y de mayor nivel cultural.
- * El profesionalismo que van asumiendo, que los obliga a un rendimiento acorde a los mayores compromisos laborales con rentabilidad económica.

A su vez, el investigador cubano también plantea que el repentismo impuro aparece en tres modalidades determinadas según la función y el lugar en que la *performance* se dé, lo que también es aplicable a nuestra región. Tenemos entonces un Tipo A: Aparece en los medios de difusión masiva y generalmente abarca la totalidad de la *performance*. Sería el caso de las actuaciones radiales que desarrollaba Antonio Caggiano en la década del '30 ó en ciertos programas televisivos de la actualidad dedicados a la danza y el canto tradicionales, muchos de ellos transmitidos por Canal Argentinísima Satelital.

Tipo B: Se presenta en actividades públicas y aunque puede cubrir la totalidad de la *performance*, lo más común es que abarque una parte importante de ella. Este tipo de improvisación aparece fundamentalmente en ocasiones muy comprometidas, como podría ser el caso de los payadores que acompañaron a Nelly Omar en sus últimas presentaciones ante un público fervoroso de miles de personas en el estadio Luna Park de Buenos Aires.

TIPO C: No se trata de secuencias poéticas completas, sino de estrofas. Ellas pueden haber sido concebidas y escritas anteriormente (DEPAI), o estar en la memoria del payador: son de su autoría y las incluye según su necesidad del momento. Los casos más frecuentes son los versos de saludo, los de despedida y los del floreo.

El estudio de la composición formularia va sufriendo distintas etapas. La primera exploratoria, realizada por los estudios pioneros de Lija M. Murko y Milman Parry en los años '20 y '30 sobre la poesía oral de rusos y yugoeslavos. Una segunda tratando de dilucidar si *La Iliada* y *La Odisea* atribuidas al poeta griego Homero, eran producto de un solo poeta o de varios. Y una tercera etapa en la que se trabaja con los bardos de Yugoslavia con los que Albert Lord prueba y describe en *The Singer of Tales* (1968) la mecánica del proceso. Así, se llega a la conclusión de que los larguísimos poemas orales de estos pueblos estudiados de prolongada tradición habían podido llegar hasta la actualidad –y algunos hasta alcanzar la escritura– gracias a que se ponían en práctica no sólo la memorización sino también la improvisación, munida de diversos recursos formularios.

Esta postura, conocida como Teoría Parry-Lord revolucionó los estudios de oralidad y fue más tarde aplicada a textos del Viejo Testamento, la épica medioeval europea, la antigua poesía inglesa, etc.

De dos ejemplos analizados por Ruth Finnegan (1992:67-68) surgen los diversos recursos formularios posibles, consistentes en la repetición de grupos de palabras, frases semejantes o temas/episodios.

El recurso de la repetición en sus más variadas expresiones es considerado una de las características de la oralidad, y muy especialmente en el caso de la poesía. Entre los payadores rioplatenses, suele escucharse la repetición de temas, la de grupos de palabras –a veces con inversión de sus términos– y también la de palabras aisladas.

En este caso dicha repetición crea un entramado sutil que va hilvanando las diferentes estrofas. Ella es tomada alternativamente por los dos payadores a veces en la estrofa inmediatamente siguiente a la de su primera aparición, y en otras ocasiones ella es repetida en forma más distanciada.

Este mecanismo se hace más necesario en las payadas largas y requiere de una gran destreza en la improvisación. Así por ejemplo, fue

usado en 18 ocasiones en la última payada que sostuvieron José Curbelo y Juan Carlos Bares, que se desarrolló con un total de 43 décimas (Cfr. Apéndices).

Un estudio realizado por el Prof. Marcelo Zapana (2011) sobre el contrapunto de coplas que se produce en ciertas zonas de la provincia argentina de Jujuy, al límite con Bolivia, denota un cierto paralelismo con las estrategias de oralidad adoptadas por aquellos cantores de coplas y los payadores. Ambos tipos de poetas trabajan sobre mecanismos de conservación y también de recreación, que son considerados verdaderas estrategias. Mientras que Zapana destaca cinco fórmulas mnemotécnicas, nosotros encontramos cuatro coincidentes con la que ayudan al payador en su tarea y agregamos el tipo A), infaltable en el canto del payador. Son ellas: A) las fórmulas de apertura, en las que se suele dar la bienvenida al compañero visitante, al pueblo que se visita, pedir el auxilio de la inspiración, o presentarse con jactancia; B) las desiderativas, por las que los primeros versos enuncian un deseo y los últimos la finalidad conseguida; C) las metadiscursivas, que son autorreferenciales o bien se refieren al discurso del oponente; D) las espacializadoras, que ubican al payador en su geografía de procedencia y –finalmente– E) las fórmulas de remate.

A) Veremos ejemplos de fórmulas de apertura. Con esta bienvenida el uruguayo Juan Carlos López iniciaba una payada en Montevideo, con el argentino Roberto Ayrala (Acevedo 1997:101).

–La noche tendió sus alas
al eterno firmamento
y el payador como el viento
de la rima en las escalas
suelta una copla **baguala**
a la cual ya me amadrino
sin que yo pierda el tino
con un acento cordial:
¡saluda el pueblo oriental
a un payador argentino!

(Teatro Solís, Montevideo, Día del Payador, 1996)

Así recibía David Tokar a su amigo Luis Genaro. Llamamos la atención sobre el uso del tuteo, tan poco frecuente durante una payada. Ello puede adjudicársele a la gran amistad que los une, tanto como el trato casi diario que mantienen²¹.

–Vuelve el payador a escena
de nuevo se abre el telón
cuando es grande el corazón
con muy poco se lo llena.
Siento que en el alma suena
la música de la vida,
y está mi mano extendida
como buscando reparo
para darte Luis Genaro
una tierna bienvenida.

(Teatro Regio, Buenos Aires, Día del Payador, 2006. Arch. EMC)

Pidiendo auxilio a la inspiración iniciaba Juan José García una payada con Roberto Ayrala en el lugar que se menciona, actualmente convertido en Museo, en homenaje al autor del *Martín Fierro*:

–Ayúdame inspiración
voy a pedirte este esfuerzo
a ver si es que hilvano un verso
en la Chacra ‘e Pueyrredón.
Sólo me trae la intención
de poder complimentar
y así mi verso elevar

²¹ El uso del pronombre personal “usted” se ha ido perdiendo en las áreas urbanas y ha permanecido en uso en las áreas rurales de Argentina y Uruguay. Por esta razón no existe el tuteo entre los payadores, que se siguen aferrando a modos antiguos del habla. Es más, en ocasiones el uso del tuteo es señalado como una falta de respeto, lo que puede ser verificado en la estrofa No. 34 de la payada Curbelo-Bares (Cfr. Apéndice).

desde el Plata hasta los Andes,
pa' el más grande entre los grandes
 nuestro poeta genial.

(San Isidro, Buenos Aires, 1969. Arch. MTM)

Llevada por la tradición, rueda esta cuarteta jactanciosa desde fines del siglo XIX. Con ella el payador pampeano Maximiliano Santillán desafió a pagar a Gabino Ezeiza, el más famoso de entonces, quien se trasladara desde Buenos Aires para concretar el contrapunto en el que lo venció. Presentamos dos versiones, recogidas por distintos estudiosos:

—¿Dónde está el negro poeta
 que tanta fama le dan?
 Diganle que Santillán
 a ningún negro respeta.
 (Román 1957:203)

—A ese moreno tan sabio
 que tiene fama de poeta,
 díganle que Santillán
 a ningún negro respeta.
 (Di Santo 2005:209)

B) He aquí una fórmula desiderativa con la que comenzó Evaristo Barrios, cantando con Pelegrino Torres.

Avíseme cuando tenga
 bien **templado** el instrumento
pa'cantar en un momento
 lo que mejor le convenga
 y de este modo sostenga
 su habilidad **pa'** cantar.
 No acostumbro rechazar
 la ocasión que se me brinda
 ni habrá cantor que me rinda
 si me pongo a improvisar.

(Montevideo. Grabación discográfica de 1926. Arch. GS)

C) Ejemplificamos a continuación la fórmula metadiscursiva, con una décima cantada por Gustavo Guichón payando con José Somohano.

Yo ando solo por mi huella
 tengo mi canto y es mío
 es libre como los ríos
 y es tierno como una estrella.
 Es filo que no se mella
 y canté en muchas jornadas,
 festivales, jineteadas,
 voy a decir mientras tanto
 que siempre puse mi canto
 y a nadie le pedí nada.

(Chivilcoy, Buenos Aires, 1987. Arch. AZ)

D) Un ejemplo de fórmula espacializadora. En ella se menciona la procedencia geográfica de ambos payadores y el lugar (**pago**) en que se celebra el evento. Cantada por Raúl Montañés, durante un encuentro con Aramis Arellano.

Payadores del pasado
 va una estrofa campesina,
 acá hay un gaucho de Minas
 y un indio de Maldonado;
 pero hay cuatro encordados
 que están marcándome el **trillo**
 y un perfume de espartillo
 traigo a manera de halago
 que ha de quedar en el **pago**
 tan querido de Cerrillos.

(Cerrillos, Montevideo, 1956. Arch. RS)

E) Existen diversos tipos de fórmulas de remate, encontrándose entre las más comunes: a) las que utilizan refranes populares, b) las que acuden al intertexto y c) las que mencionan el nombre de los participantes o de sus lugares de procedencia, que tradicionalmente se colocan al final la payada y son cantadas por pares de versos.

a)

–Si a preguntar
le corresponde **aparcero**
hagaló, que al entrevero
siempre dentro bien **montao**;
y si es que se ha **equivocao**,
señor mío, no se asombre
“la confianza mata al hombre”.
cuando es muy **atropellao**.

(Gregorio Goroso. Moya 1959:)

b)

–Está **afilao** el trovero
y ya me tiene temblando
pero igual sigo cantando
y bien firme en el sendero.
Como nací guitarrero
tengo una frase aguerrida
pero le digo enseguida
gaucho como el camalote,
como dijo Betinotti:
“pobre mi madre querida”.

(Roberto Ayrala. Chivilcoy, Buenos Aires, 1987. Arch. AZ)

c)
 –Pero estamos compañeros,
 dos hermanos, dos amigos,
 y buenos como los trigos
 he **encontrao** en un sendero
 dos troveros guitarreros
 dos amigos, dos hermanos
 y el pueblo chivilcoyano
 está adornando esta sala:
 uno es Roberto Ayrala
 y otro Aramís Arellano.

(Aramís Arellano. Chivilcoy, Buenos Aires, 1987. Arch. AZ)

Todas estas fórmulas a que nos hemos referido son usadas a discreción durante la payada, pero las que seguramente tienen aparición más frecuente son las de remate, con las que se cierra la estrofa y se da paso a la voz del otro.

Otras tradiciones repentísticas resaltan también la importancia del cierre de la estrofa con denominaciones especiales para los dos últimos versos: “apeo” se denomina en Puerto Rico, “hachazo” en Murcia (España), “remate” en Argentina, Chile y Uruguay.

Estrategias

Además de los recursos formularios a que nos hemos referido, existen permanentemente en la payada, ciertas estrategias orales que son imprescindibles y que también operan como recursos mnemotécnicos: el ritmo intrínseco del verso octosilábico y la rima.

Cuando se acude a la antigua modalidad de los opuestos, entre nuestros payadores suele aparecer la estrategia de la actorización por la que se establece el espacio, el tiempo, la figura y los roles de los personajes. También se manifiesta cuando se oponen personajes arquetípicos que suelen pertenecer al ámbito de la política o los medios de comunicación masiva.

La estrategia retórica se adecua al contexto y a la habilidad del compañero con quien está payando, pero cierto es que aparece como más argumentativa que poética, siendo sus mejores recursos el ingenio, la réplica veloz, la evasión del tema, el sarcasmo y la ironía, entre otros. Estas estrategias pueden observarse en los Apéndices, en los que justamente hemos tratado de presentar una variedad representativa de payadas de contrapunto.

Mecanismos

Existe variedad de mecanismos en uso, los que se agudizan en el armado de la décima por su rigurosidad en la rima.

Presentamos las posibilidades más frecuentes en uso. Hay quienes acostumbran a no pensar la estrofa y largarse “a ciegas”, hay quienes la piensan muy velozmente y la ven entera, cual una radiografía, y hay también quienes piensan primeramente el 9no. y 10mo. versos, para luego completar la décima totalmente direccionada hacia ese remate que generalmente cierra conceptualmente toda la estrofa.

Una forma que también nos fue transmitida pero como mecanismo menos común, es la del payador que se ocupa mucho más de la respuesta que da al compañero en los primeros cuatro versos, que de hacer un buen remate. Esto obviamente, estará determinado por la personalidad del payador y el momento puntual que se vive en la payada.

Es frecuente que el payador alterne diferentes mecanismos y no transite toda su actuación con una sola modalidad.

Artificios

Examinaremos sólo los que están en uso generalizado en la actualidad, pues muchos –como la glosa, por ejemplo– han ido desapareciendo o se hacen como mera demostración de tipo didáctico.

a) El de mayor vigencia es el del canto a media letra, que ineludiblemente se adopta al cantar la última o dos últimas estrofas de una payada de contrapunto. Ya nos hemos referido a este punto al tratar la Parte Final de la payada.

Recordemos la importancia que reviste el manejo de la rima para poder dar entrada a los nombres de quienes cantaron, o de sus lugares de procedencia.

Se ha dado el caso de no encontrarse la rima adecuada y el cierre de la payada se ha prolongado más de lo habitual. También se han dado casos en que esto se ha realizado deliberadamente, para fastidio del contrario²².

b) La presencia de lo que se denomina pié forzado recuerda al antiguo artificio de la glosa, que consistía en parafrasear un cantar preexistente. Recordando que “pié” se denomina en nuestros países a la línea de verso, diremos que el uso del pié forzado consiste en repetir uno determinado, como parte de la estrofa que se está creando. Esta acción –denominada glosar– también se extiende a diversas formas de encadenamiento, como la que vimos precedentemente en un ejemplo recogido por Ventura Lynch a fines del siglo XIX. En ella la última palabra de un cantor es tomada por el siguiente para comenzar su improvisación. Esta modalidad tuvo también denominaciones como “de piés atados” o “redoble de versos”.

Entre las consecuencias que ha traído para nuestros payadores el contacto con otras escuelas repentísticas, se encuentra la de haber ampliado las posibilidades de uso del pié forzado²³.

Una vez conocido de cerca un artificio que actualmente es muy común entre los trovadores cubanos y que está logrando su expansión también en otros países americanos, nuestros payadores comenzaron a explorar diversas posibilidades del uso de más de un pié forzado por estrofa. Y éste fue el verdadero cambio, pues se introdujo en Cuba recién

²² Una anécdota que nos narrara Gustavo Núñez, nos informó que hacia fines de los 80 se vivió en El Prado de Montevideo una situación de gran tensión cuando Juan Carlos Bares, payando con Carlos Molina, le negó numerosas veces a su compañero la rima apropiada para poder finalizar la payada con la acostumbrada estrofa a media letra. Cansado Molina de esta irreverencia suspendió su actuación diciendo: “Así no se puede cantar!”, con lo que quedó en evidencia su negativa a romper con las reglas y la mala disposición de quien lo había provocado. (Comunicación personal. Montevideo, 2013).

²³ La modalidad más común de glosa en la región pampeana de Argentina y en Uruguay, consistía en el uso del pié forzado como décimo, o como noveno y décimo versos. Así por ejemplo un estilo tradicional cerraba sus estrofas en décima con dos piés forzados sentenciosos que recordaban: ... “aquí te digo que el harto/no se acuerda del hambriento”.

en el año 2010²⁴, y dos de nuestros payadores más jóvenes que actúan a nivel profesional –Emanuel Gabotto y David Tokar– ya lo han incorporado a sus presentaciones. He aquí un ejemplo de lo que sucedió en el 33ro. Festival Nacional de Folklore Surero, celebrado en Pehuajó, al sur de la provincia de Buenos Aires, el 10/1/16.

Ambos payadores fueron cantando una décima que debía incorporar progresivamente uno, dos y tres pies forzados a medida que el público los iba solicitando. David Tokar al cantar la tercera décima debió improvisar con tres piés forzados, que fueron los siguientes: “amar a la patria mía”; “Pehuajó pueblo hernandiano”; “y que viva José Hernández”. Y el resultado final fue:

Yo aprendí de mis paisanos
a amar a la patria mía
y como el criollo decía:
¡Pehuajó, pueblo hernandiano!
Aquí vivía el hermano
de aquel poeta tan grande
y hoy que la emoción se expande,
si es que molestias no causo
vamos a dar otro aplauso
y ¡que viva José Hernández!

A su vez Emanuel Gabotto debió agregar otro pié forzado que le fue solicitado para cantar la cuarta estrofa: “porque el sur también existe”:

Amar a la patria mía
cosa de niños, de grandes
y que viva José Hernández
maestro de la poesía.

²⁴ Alexis Díaz-Pimienta explica –en la última edición de su obra ya referida– cómo a partir de una oportunidad que se dio en la Feria Discográfica más importante de su país, el introdujo la competencia por piés forzados en lo que dio en llamarse el “Primer Campeonato Mundial de Piés Forzados Cubadisco-Oraltura”, en 2010 (2014:623). De aquí en más aparecieron diferentes modalidades de pié forzado.

Desde el vientre que el nacía
 del corazón, de la mano,
 de la cumbre, desde el llano:
 nunca hay que ponerse triste
 porque el sur también existe.
 ¡Pehuajó, pago hernandiano!

(“Piés Forzados entre Emanuel Gabotto y David Tokar en Pehuajó”. www.youtube.com/watch?v=6LOFfrN)

c) El encabalgamiento no es un artificio tan frecuente, pero suele sacar del paso al payador que necesita prolongar su idea sobre el verso siguiente. Sucede en este ejemplo, con el apellido de la investigadora Beatriz Seibel, que grabamos a Carlos Molina payando con Jorge Alberto Soccodato.

–Yo sé que ahí anda Beatriz
 Seibel, la gran escritora,
 tiene vocación de aurora
 en su lírico matiz,
 la substanciosa raíz
 y el corazón nazareno.
 Y otra que se da de pleno
 que hurga y también investiga
 con el alma como espiga,
 se llama Ercilia Moreno.

(Carlos Molina, Teatro Presidente. Alvear, Buenos Aires, 1998. Arch. EMC).

Estas dos secciones (IV.5 y IV.6) con que cerramos la Parte IV dedicada a la payada desarrollaron algunos puntos que son necesarios para una mejor comprensión de este género específico. No obstante, queremos señalar que –como es obvio– también le caben a él los procesos de la dinámica interna de toda improvisación poética. A saber, la selección

del mensaje a decir, su concepción en hexadecasílabos, su posterior octosilabización y su organización en versos y estrofas, su enunciación, etc. Toda esta secuencia ha sido detallada por Alexis Díaz Pimienta, quien por su condición de repentista está en inmejorables condiciones para explicar este proceso que transcurre en unos pocos segundos. Remitimos pues a su “Sobre la dinámica interna de la improvisación poética” (2004).

Parte V: Significación y resignificación del canto del payador

V.1 El compromiso de su canto y la memoria

El canto del payador acompaña la historia de los países del Plata cual caja de resonancia que vibra con los acontecimientos más variados. De la amplia gama de temas abarcados surgen dos constantes que han ido atravesando su producción hasta nuestros días, adecuándose al momento histórico y al diverso impacto de los hechos en la sociedad: dichos temas son los avatares políticos y el reclamo de justicia social.

En 1821, el poeta oriental Bartolomé Hidalgo daba a conocer en pliego suelto uno de sus famosos cielitos, titulado “Al triunfo de Lima y El Callao” (p. 50-55), con el que celebraba la entrada triunfal del ejército liberador del General San Martín en el Perú ocurrida el 10 de julio de ese año.

Descolgaré mi **changango**
para cantar sin reveses
el triunfo de los patriotas
en la Ciudad de los Reyes.
[...]

Con puros mozos de **garras**
San Martín entró triunfante,
con jefes y **escribanistas**
y todos los **comendantes**.

El ideal libertario, las guerras de la Independencia, las gestas militares y las luchas de la organización nacional fueron los primeros temas de que tenemos testimonio, lo que le valió al payador el mote de “gacetilla oral de los ejércitos” con que el musicólogo Carlos Vega los denominara. Así por ejemplo, se recuerda la presencia del payador Simón Méndez (“Guasquita”) en las Invasiones Inglesas de Buenos Aires y está documentada su presencia en los ejércitos de Belgrano y San Martín (Seibel 1991). Por otra parte, quedó constancia en la obra del Gral. Espejo, *El paso de los Andes*, del poema escrito sobre la batalla de Chacabuco por un soldado del Regimiento de Granaderos a Caballo que dirigiera el

Gral. San Martín en su paso a Chile, recordado sólo en forma anónima (Moya 1959:66). Exponemos aquí la copla que luego se glosa en cuatro décimas, y la primera de éstas.

Día doce de febrero
entre la una y las dos
se dio la primera voz:
“A la carga, granaderos!”

En Chacabuco empezó,
poco a poco el tiroteo,
hasta que con más aseo
vivo fuego se encendió.
el enemigo severo,
Un duro cuadro formó
haciéndonos muy ligero,
tal resistencia de modo
que quiso perderlo todo
día doce de febrero.
[...]

También se recuerdan dos nombres de payadores que militaran en las tropas del héroe oriental, José Gervasio Artigas (Seibel 1991). Fueron sus nombres Eusebio Montenegro y Joaquín Lenzina. Este último, más conocido como “Ansina”, acompañó a Artigas como fiel asistente hasta su muerte en el destierro paraguayo.

Justamente habla de ello en su **Cielito del destierro**:

Con Artigas los orientales
de la Patria hemos salido,
¡desafiaremos los males,
porque obraremos sin olvido!

¡Nuestro cielito oriental
limpio y luminoso
donde vuela el cardenal
arrogante y victorioso!

[...]

Durante la primera mitad del siglo XIX, la etapa de luchas entre las fuerzas de Buenos Aires y las de las provincias del interior del país fue acompañada fuertemente por el canto del payador, cuya expresión en cuanto a contenido, forma y vocabulario quedó plasmada en hojas sueltas y los numerosos periódicos que proliferaron a modo de novedosa prensa gauchesca, encabezados por las figuras del rosista Luis Pérez y las de Juan Gualberto Godoy e Hilario Ascasubi como antirrosistas.

Ya en las dos últimas décadas del siglo XIX, el canto del payador se compromete con los grandes sucesos que sacudían la política bonaerense como la Revolución de Carlos Tejedor en 1880, o la denominada Revolución del Parque en 1890. El surgimiento del Partido Conservador y el Partido Radical daría ocasión a una gran actividad proselitista que era rentada, y así, son recordadas las voces de Gabino Ezeiza, Pablo Vázquez, José Betinotti, Ambrosio Rio y Manuel Cientofante entre otros tantos (Di Santo 1990). En Argentina, es la figura de Gabino Ezeiza (1858-1916) la que encarna el mayor compromiso ideológico del canto del payador. Lo demostró no sólo con su voz escuchada en innumerables comités radicales sino también con una militancia practicada a lo largo de su vida, aún en hechos de armas. De ahí que el Dr. Hipólito Irigoyen, enterado de su muerte –acaecida el mismo día en que el accedía a la Presidencia de la República– dijera: “Pobre negro... él sirvió”.

Una manifestación (fragmento)

¡Viva Alem!, gritaba el pueblo
y... ¡Del Valle!, repetía,
un solo clamor se oía
se ve al tribuno avanzar.
Alta la gallarda frente
las coronas en un brazo,
y unida en estrecho lazo:
a la masa popular.
Detiéndose, mira el pueblo
cuyo mirar electriza,
le da al rostro una sonrisa
y una bondad de expresión.

Y entre las flores que lanza
 cual revuelto torbellino
 le dice al pueblo argentino:
 “Hay que salvar la nación”.
 [...]

(Di Santo 1990:34)

A medida que avanza el siglo XX y acompañando los grandes movimientos de organización obrera, el canto del payador se va desprendiendo de la política partidista para comprometerse cada vez más fuertemente con la temática de la justicia social, que fuera alentada primeramente por el socialismo y el anarquismo en ambos países del Plata y más tarde por el peronismo en la Argentina y por el Partido Colorado en el Uruguay. Entre otros, son los casos de Carlos Molina, Martín Castro, Luis Acosta García y Alvaro Celedonio Casquero, quien se hacía llamar “El payador proletario” y escribía de este modo sobre los hechos que afectaban al gremialismo de su época.

A los mártires del trabajo (fragmento)

(de *Juan sin casa*. 1966: pp. 14-16)

[...]

El demagógico instinto
 de la tiranía burguesa,
 en manos de su verdugo
 nuevas víctimas entrega,
 y en mil nueve veintinueve
 otra vez en Norteamérica
 a Sacco junto a Vanzetti
 indignamente condenan
 y pese al ruego mundial
 mueren en la silla eléctrica.

Las historias se repiten,
 se olvidan y se recuerdan,
 cae un mártir, surge otro,
 brilla y se apaga una tea.
 Aquí en nuestra amada patria,
 en nuestra cristiana tierra,
 al metalúrgico obrero
 Felipe Vallese enredan
 en una trampa de muerte
 para que en ella perezca.

[...]

La segunda mitad del siglo XX ve reflejada en el canto del payador algunas de las instancias más delicadas de la historia argentina contemporánea y los temas más preocupantes.

Un litigio fronterizo sostenido con Chile que se inicia en 1978 –recordado como Conflicto del Beagle– fue motivo de honda conmoción hasta que finalmente terminó con la intervención del Papa Juan Pablo II. Afloró de este modo en una payada entre Walter Mosegui y Jorge Alberto Soccodato, de la que citamos un fragmento:

(W.M.)

[...]

–La paz es un sueño real
 cuando hay buenas intenciones:
 que todo se solucione
 en el diferendo austral.
 Que la intervención papal
 logre un firme compromiso
 indisoluble, macizo,
 con la presencia humana
 de dos banderas hermanas
 sin problemas fronterizos.

(J.A.S.)

[...]

–Mire usted que cosa rara
pasó en aquella frontera
que San Martín la libera
y la ambición la separa.
Faltó la conciencia clara
de la justicia entre hermanos
porque más que soberanos
seamos justos en la tierra:
cuando se crea una guerra
dejamos de ser humanos.

[...]

(Chivilcoy, Buenos Aires, 1987. Arch. AZ)

Así como se cantó a la denominada Guerra de Malvinas; se cantó en torno a los gobiernos militares, las grandes huelgas, la situación de los jubilados, las crisis económicas, los dirigentes políticos, los ministros de economía, las problemáticas rurales, etc. (Cfr. Apéndices).

Y esta temática se traslada hasta nuestros días. Exponemos aquí algunos fragmentos de payadas que recogimos (Moreno Chá: 2002) durante la celebración del Día del Payador en el Teatro Regio de Buenos Aires en los años 2000 y 2001. Como ya es costumbre, el público pide a los payadores, gritando desde su propio asiento, la improvisación por los temas que son de su interés. De este modo, el interior del teatro se convierte en una caja de resonancia de los problemas que se viven fuera de él y afectan a todos por igual, payadores y audiencia. Como es habitual, intervienen payadores de ambos países.

Tema: la deuda externa.

–Eso más bien es pretexto
que utilizan los de arriba
mas no calman las diatribas
e imprevisto por supuesto.

La libertad es como un gesto
 hondamente necesario
 puede nutrir un ideario
 en las malas o en las buenas:
 ¡hay que romper las cadenas
 con el Fondo Monetario!

(José Curbelo)

–Cargó esas cadenas rotas
 y poniéndole confianza
 siempre existe la esperanza
 sin pensar en la derrota,
 y mientras que acá **borbota**
 el recuerdo más latente
 yo les diría de repente
 pidiendo a los que gobiernan:
 ¡no paguen la deuda externa
 con el hambre de la gente!

(Rodolfo Lemble)

Tema: los jubilados.

–Alguien gritó: “¡El jubilado!”.
 y el alma no se me fuga,
 quién prohíbe las arrugas,
 canas que se han emponchado.
 El corazón dilatado
 hoy tiene anchura de río
 con oriental atavío
 la noche se vuelve espejo,
 es triste llegar a viejo
 con el bolsillo vacío.

(Juan C. López)

–El jubilado en exceso,
 lo digo en manera erguida,

trabajó toda la vida
y gana unos magros pesos.
Quiero decirle con eso
siguiendo con este tren
le transmito este vaivén
de la patria capital:
el jubilado vive mal
pa' que otros vivan bien.
(Víctor Di Santo)

Tema: los patacones, Hugo Moyano²⁵.

—Quieren cambiar el dinero
y la gente no lo acepta
y este payador y poeta
que siempre fue pregonero
avanza sobre el sendero
con un sentimiento sano
y como un deber cristiano
lo aclaro en esta ocasión:
que prefiero el **patacón**
al dólar americano.
(Jorge A. Soccodato)

—Otro dijo: “¡Por Moyano!
Elevé el tema payando
y yo me quedé pensando
con la guitarra en la mano.
Con orgullo de paisano
le voy a decir consciente
la radio y el diario no mienten,
estaba pensando en eso:
el que gana cien mil pesos
a costillas de la gente.

²⁵Lider sindical argentino.

Tema: los piqueteros

–Hay un pedido que es actual,
 digo, en un rumbo campero,
 fue el de los piqueteros
 desde acá hasta Tartagal
 porque hay un tema social
 y yo me he puesto a pensar
 poniéndome a improvisar
 aunque ese tema sea duro,
 porque sé que en el futuro
 Juan Pueblo es el que va a ganar.

(Gustavo Guichón)

–Si el pueblo tiene razón
 serán justas las proclamas
 lo que el sentimiento declama
 y da sangre al corazón.
 Pero en esa discusión
 y atiéndamelo muy bien
 lo calculaba recién
 piquetero en su raigambre,
 algunos gritan por hambre
 y hay otros vagos también.

(Jorge A. Soccodato)

(Arch. EMC)

Este breve recorrido muestra de qué modo el canto del payador se comprometió con su tiempo y fue fino registro de la historia –de la oficial y la no oficial– porque hizo suya desde siempre la consigna que José Hernández adoptó para Martín Fierro en su momento, la de cantar opinando y cortar por lo duro. Esto le valió al payador de todas las épocas no pocos inconvenientes, como la privación de su libertad y la persecución política. Sin embargo –convencido de su misión y legitimado por su propia tradición y por su público– su canto sigue hasta nuestros días comprometido y opinante, en una marcha que parece no detenerse...

V.2 La construcción identitaria

Nada más importante para un artista popular que construir y acrecentar su identidad, máxime cuando a lo largo de su historia se moviera durante largos períodos en la marginalidad. Dicha situación –ya superada– fue provocada por muy diversos factores entre los que cuentan su adscripción a la bebida y al nomadismo, al ambiente “non sancto” que frecuentaba en su primera etapa urbana y suburbana, a su actividad política, a su discurso contestatario, al rechazo hacia los ambientes populares en los que se movía, a la creencia de que andar “verseando” o bolicheando es un acto descalificador, entre otros.

En la actualidad su producción no alcanza aún a penetrar en los circuitos comerciales de venta de discos, y recién comienza su personaje a ser estudiado en la década del ‘50 del siglo pasado. Para alcanzar identidad en nuestros días, el payador ha transitado caminos de todo tipo a partir del momento en que decide hacer de su arte su medio de vida, lo que sucedía hacia fines del siglo XIX en que se transforma en artista rentado.

Sabido es que fue progresivo el hecho de poder concretar su actividad en un escenario exclusivo, y que también la voz payador hubo de abrirse camino entre las de cantor, cantor nacional, cantor criollo, improvisador, recitador, floreador y otras. Esta búsqueda queda testimoniada en su propia historia, a lo largo de la cual se conoce una tremenda cantidad de poesías dedicadas a autodefinirse, casi tantas como payadores han habido...

Romance para el destino del Payador

(Carlos Molina. De *El hombre y la copla*, 1995: pp. 3)

Payador chorro de sol
y sangre en la cordillera;
un gallo contra otro gallo
que en lucha feroz se trenzan.
Como una flecha que parte
desde el carcaj de la tierra
voz que trepa por los siglos
como un potro en la tormenta.

Entonces era bien hombre
el hombre, la hembra bien hembra
como un árbol es más árbol
cuando crece entre dos piedras.
Sombra furtiva del llano
le habló en secreto la sierra
que el pezón de una guitarra
iba a amamantar su décima.
Fue entonces que un hilo tenue
le inundó de azul las cuencas
y la pila bautismal
del río lo ungió poeta.
Acostillao por Hidalgo
se hundió en la hirsuta tormenta
hasta encontrarse con Fierro
sobre la cruz de dos sendas.
Después la transmutación
siglos, más siglos de ciencia
y la libertad del hombre
ya fue una hojarasca muerta.
Se vio con ojos de asombro
la avalancha de la guerra
matando al hombre y al río
los pájaros y las bestias.
Y hasta los peces murieron
del océano en las tinieblas
y una racha genocida
borró la verde inocencia.
Y quemaron su guitarra
y una nube cenicienta
le fue apagando la voz
poniendo herrumbre en sus cuerdas.
La vida se volvió máquina
la guitarra se hizo eléctrica
y a las alas de su trova
le chamuscaron la esencia.

Pisoteamos la humildad
nos hinchamos de soberbia
y arrumbamos los abuelos
como quien tira una jerga.
Si es fiero “errar la **picada**”.
pior es “no pegar la **güelta**”.
y echarse a andar como un ciego
pechando muros de ausencia.
Igual que un gusano el gringo
se nos metió entre la médula
pa’ borrar el rastro
y el rumbo de la **querencia**.
Se nos apagó el orgullo
como una débil luciérnaga
y enterramos la memoria
en un túmulo de piedra.
¡Ah payador volverás!
gallo de fuego en las crestas
como el alba de una patria
justa, libertaria y nueva.
Y tu copla rugidora
hará estremecer las puertas
que estorban al sol que nace
para que el hombre amanezca.
Sabiedo cómo y quién soy
y adónde voy será cierta
la esperanza que persigo
pues otros siguen tras ella.
Y los mismos que murieron
me **cinchan**, me dan más fuerza
como manos invisibles
en las empinadas cuestas.
Y es que estamos orgullosos
de la gran Madre trigueña
nutridos con sangre y leche
de los pezones de América.

Prácticamente hasta fines del siglo XX el concepto de tradición era entendido como el de un legado cristalizado que se iba transmitiendo de generación en generación. Pero a partir del trabajo de Eric Hobsbawn y Terence Ranger (1989) este concepto pasó a entenderse como “un conjunto de prácticas regladas de manera tal de inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de la repetición, a través del establecimiento de una continuidad “artificial” con un pasado histórico “conveniente” (Hobsbawn en Crespo 2006). Así entendida, la tradición pasa a ser una construcción social y simbólica, cambiante, que es históricamente constituida pero también permanentemente modificada desde un presente. Estos conceptos nuevos sobre la tradición que la definen como una construcción que selecciona un pasado conveniente que es reinventado desde el presente, juega un rol de capital importancia en el proceso de adjudicar una identidad tanto a los sujetos como a un grupo.

De hecho, nosotros hemos comprobado personalmente como la historia “oficial” del payador contada por ellos mismos en los primeros años de nuestro trabajo de campo, omitía circunstancias o eventos desfavorables que una situación de mayor confianza con ellos fue permitiendo descubrir. Esta posibilidad de crear y perfilar una tradición hace posible también la manipulación de una identidad deseada, elegida y conveniente no sólo para definir la suya propia sino también la del grupo de pertenencia, cuya historia colectiva también está en permanente resignificación y evaluación tanto desde dentro como desde fuera del grupo. Y es en esta lucha en que están en juego el poder, la tradición, y la autenticidad de una determinada práctica cultural, que los payadores se han ido diferenciando de otros artistas populares, construyendo su propia tradición a partir de la especificidad de su arte, que los posiciona en un determinado lugar dentro del vasto campo de la cultura popular de su región.

Así, en un proceso a veces consciente y otras veces no tanto, se diferenciaron de cualquier otro artista ligado a la música folklórica, al movimiento tradicionalista o a los espectáculos de destreza ecuestre. Mantuvieron la figura del payador a lo largo de más de un siglo con un espectáculo de iguales características y basado en los mismos valores. Establecieron una férrea conducta a nivel personal y profesional, casti-

gando de distinto modo a quienes se apartaban del camino señalado por la propia tradición y la normativa, lo que significa que se transformaron en grupo de inclusión/exclusión. Impusieron su denominación en todo tipo de espectáculo en que intervinieron o intervienen. Persiguieron una medida legal para apoyar y promocionar su arte. Mantuvieron viva la memoria del payador con numerosas actividades que se desarrollan en julio en Argentina y en agosto en el Uruguay. Lograron un reconocimiento público de su arte, despegándolo de la construcción literaria inicial que les brindara la gauchesca de fines del siglo XIX. Fueron formando un público fiel y conocedor que contribuye a la valoración de su arte en sus espectáculos, y es a su vez, audiencia de sus programas radiales y comprador de su producción de discos compactos y folletos de poesía.

La construcción de su identidad, permitió al payador configurar su comunidad profesional. Ella aparece bastante sólida durante la segunda mitad del siglo XX, pero no lo suficiente como para poder lograr la unión de los payadores en ambos países, en torno a un cuerpo institucional que les permitiera moverse grupalmente en busca de ciertos derechos, y tener una sede propia que les sirviera de museo, espacio de encuentro, etc. Algo parecido, pero en mucho menor escala se ha logrado en la bonaerense ciudad de Tres Arroyos, con el esfuerzo personal de Luis Barrionuevo, que también esporádicamente lleva adelante un taller de improvisación en dicha localidad. Los intentos más decisivos en este sentido surgieron en 1996 en Montevideo, con la creación de la Agrupación "Bartolomé Hidalgo" bajo la conducción de Juan Carlos López. Su mayor logro consistió en presentar al payador por primera vez en el Teatro Solís de Montevideo. Un año más tarde en Mar del Plata, en ocasión de celebrarse el "Primer Congreso Sudamericano de Payadores" organizado por Marta Suint y otros colegas, se dejó constituida una comisión presidida por Jorge Alberto Soccodato, que bregaría para conseguir la tan deseada Casa del Payador en dicha ciudad, que no se concretó.

Finalmente, en San Vicente, tierra de payadores de la provincia de Buenos Aires viene creciendo el entusiasmo por este arte, en el año 2014 se constituyó una casa del payador que lleva el nombre del recordado Juan Carlos "Indio" Bares, payador nacido en el Uruguay que viviera sus años más gloriosos en la Argentina y tuviera su casa en una localidad vecina.

Por diferentes motivos estos esfuerzos no tuvieron resonancia como para perdurar.

A medida que los encuentros de poetas improvisadores se hacen más conocidos y abarcativos, que su actividad se conoce a través de los medios masivos y que los estudios académicos comienzan a surgir y a difundirse en los diferentes países, se ha tomado conciencia de las dimensiones de este fenómeno, así también como de sus similitudes y diferencias. En los últimos años ha comenzado a aparecer en la bibliografía específica de España y Cuba un término que da una buena imagen de lo que sienten respecto de este fenómeno sus protagonistas: se habla allí de la existencia de una “gran familia improvisadora”.

Reemplazando el concepto de familia por el de comunidad y poniéndolo desde una perspectiva antropológica, creemos plausible decir que estos poetas repentistas que se hallan en diversas regiones y se expresan en diferentes lenguas y géneros musicales, conforman una comunidad poética de identidad cultural imaginada (Kaliman, 2006).

El sentido de comunidad está dado por la horizontalidad del trato, la hermandad de objetivos y los lazos afectivos que los unen, aún sin conocerse personalmente y no existiendo la posibilidad de que ello suceda jamás, dada la cantidad de sujetos que la componen y las distancias que los separan.

Es tan fuerte este vínculo de hermandad que penetra la vida personal de quienes se tratan periódicamente, estableciendo en muchos casos amistades que involucran a todo el ámbito familiar, llegando a compartir la vida social de modo asiduo.

La identidad cultural en este caso es imaginada por cuanto no existe siempre el trato directo entre sus miembros. Ricardo Kaliman (2006) plantea la existencia de dos grandes factores por los que la identidad se adquiere en los seres humanos durante los procesos de socialización: la experiencia y el discurso. En la identidad imaginada el discurso identitario juega un rol predominante y se constituye en la expresión de la identidad consciente del grupo o comunidad, aquella de la que se puede hablar.

La condición de comunidad imaginada suele darse también en ciertas comunidades científicas, laborales o políticas, pero lo que es llamativo en este caso es el fuerte compromiso afectivo y de solidaridad con que esta comunidad vincula a quienes nunca se vieron personalmente. Sobre el particular, podemos recordar el emotivo homenaje que presenciamos cuando un trovador mexicano recordó al uruguayo Carlos Molina, a quien no conocía, en el VI Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado realizado en Las Palmas de Gran Canaria en noviembre de 1998. Enterado de su fallecimiento, acaecido tres meses antes en Montevideo, Velázquez lo recordó improvisándole una valona e incorporando su nombre en el pié forzado que fue coreado por todo el auditorio: presentamos dos décimas, de un total de seis que registramos entonces en un ambiente de gran emoción.

[...]

Carlos, no te conocí,
me quedó trunco ese anhelo
tendrá que ser en el cielo
que verse yo frente a ti.
Pero en Las Palmas, aquí,
tu memoria me ilumina,
y con la tinta más fina
que por México percibo
en el sol azteca escribo:
Payador Carlos Molina.

[...]

[...]

Tu patria que desbordara
en tu corazón de poeta
hoy te abraza con Violeta
Zitarrosa y Víctor Jara,
Yupanqui te unge la cara
con su milonga argentina,
toda América Latina
te enarbola ya señera
como orgullosa bandera:
Payador Carlos Molina.

[...]

(Guillermo Velázquez, 1998. Arch. EMC)

Este sentido de comunidad a que nos estamos refiriendo debemos entenderlo con un criterio global y comprensivo, constituido por todos los poetas improvisadores.

Pero a su vez, dentro de esa comunidad imaginada se articulan identidades concretas cuya vía de adquisición más común es la práctica, la

experiencia que surge del contacto directo. Es en este tipo de identidad en la que ha vivido el payador rioplatense, hasta que hacia fines del siglo XX variaron las condiciones de visibilidad del fenómeno en el que participa, y descubrió su pertenencia a ese marco mayor, imaginado y transnacional.

Asimismo, existen numerosos factores personales, laborales y hasta geográficos, que van provocando la creación de pequeños núcleos o polos de atracción que generan a su vez cierto aglutinamiento. Aparecen dentro de una misma región política, y se constituyen de forma más o menos estable, ocupando determinados espacios geográficos. Así por ejemplo, tenemos en Argentina el caso de Saúl Huenchul que reside en la provincia de La Pampa, que trabaja fuertemente en la Patagonia, o el de Jorge Alberto Soccodato, de larga trayectoria en las provincias de Buenos Aires y La Pampa.

Pero a su vez existe otro recorte que ya no aparece tan horizontal como el anterior, sino que tiene relación con los valores aquilatados profesionalmente, con lo que son otras las variables en juego. Claramente el criterio no reconoce franja etaria ni de género, pero sí tiene mayor presencia en este recorte el valor de la excelencia. Y es el payador que la ha logrado quien tiene mayor movilidad territorial, obtiene los honorarios más altos y conquista los escenarios de mayor prestigio.

Esta atomización no se aprecia en Uruguay por el reducido número de payadores que están allí en actividad en nuestros días, pero suponemos que en épocas pretéritas el panorama puede haber sido muy similar al que se presenta hoy en la Argentina, aunque considerando lo reducido de su territorio geográfico, no es posible pensar en una delimitación tan acentuada. Es claro que esta disposición también favorece la presencia de figuras con poder de convocatoria dentro del panorama total. La excelencia en el ejercicio del arte, las relaciones personales, el perfil personal y la capacidad de liderazgo, la capacidad de ir formando un público fiel, en fin, son varios los factores que confluyen para que el panorama actual se presente tal cual es hoy.

No podemos dejar de mencionar que la unidad de los payadores rioplatenses ha sido alterada en numerosas ocasiones por diversas situaciones

políticas, por búsqueda de liderazgo o presencia de personalidades conflictivas que atentaban y aún atentan contra la armonía y la unidad del grupo.

En el caso de esta comunidad que conforman los payadores, queda claro que ella se constituye en torno a un saber y a su *hábitus* específico. Hablar de un *hábitus* es hablar de una memoria, y en este caso especial de una memoria colectiva, del grupo.

Dice Candau (2002:109) al respecto que: “[...] Cada profesión ‘se hace una memoria’ destinada a ser transmitida y eventualmente enmendada o aumentada [...]. Todos los grupos profesionales otorgan valor a los comportamientos apropiados y reprimen los otros para producir una memoria adecuada para la reproducción de los saberes y de los modos de hacer las cosas [...]”.

Hay aquí dos conceptos clave estrechamente vinculados: el de memoria y el de transmisión. Y esta transmisión a su vez, fuertemente unida al concepto de producción por parte del receptor, ya que las generaciones siguientes a su vez operarán todo tipo de cambios sobre ese capital de memoria.

El concepto de memoria –definido como “esa operación colectiva de los acontecimientos y las interpretaciones del pasado que se quieren salvaguardar” (Pollack 1989:9, trad. propia)– está estrechamente vinculado al sentido de pertenencia, cohesión e identidad.

Autores franceses como Rousso (1985) y Pollack (1989) introducen el concepto de memoria direccionada, como más adecuado que el de memoria colectiva. Este direccionamiento es provocado por la preocupación de mantener y modificar las fronteras sociales, y reinterpreta permanentemente el pasado en función de los combates del presente y el futuro. Es frecuente ver este proceso dentro de los partidos políticos, por ejemplo (Bourdieu 1981).

Puesta en juego la memoria y también el sentido de la identidad individual y la colectiva, surge entonces la figura de la voz autorizada del grupo que oficia de verdadero vocero oficial.

En el caso de los payadores ese lugar suele ser ocupado por quien destaca con más intensidad los dos ejes sobre los que –a nuestro juicio– se asienta la valoración de un payador: el del prestigio y el de la experiencia.

Esta comunidad entonces, llega a constituirse a lo largo de un proceso en el que –además de las condiciones inherentes a ser payador– juegan importante papel el poder, las relaciones personales, la penetración en los medios de comunicación, la cohesión del grupo, y otros. Ella se relaciona con la sociedad mayor de diversas maneras: medios de comunicación masiva, internet, espectáculos, casetes y discos, impresos, etc. La llegada a las entidades gremiales de músicos y artistas le permiten la penetración en ámbitos institucionales y la recepción de algunos derechos de autor que son siempre de montos muy bajos.

En el campo de la historia y la sociología francesas y con relación a la memoria colectiva a que nos hemos estado refiriendo surge el concepto de “lugares de memoria”. Esta expresión refiere a los lugares donde se produce una gran condensación de memorias más o menos antiguas que son memorias múltiples, que pueden llegar a ser tanto convergentes como divergentes. En nuestra región son varios los lugares que podríamos enumerar: el Museo que AGADU (Asociación General de Autores del Uruguay) posee en Montevideo con numerosas guitarras de famosos payadores, fotos y alguna indumentaria, las estatuas o bustos dedicadas al payador (las hay en Colonia, Nueva Helvecia, San José, Tacuarembó y Paysandú en Uruguay, pero también en Dolores, Castelli, Chascomús, San Isidro, Tres Arroyos, Moreno, en territorio de la provincia de Buenos Aires), las numerosas calles que llevan nombres de payadores en Buenos Aires, La Casa del Payador existente en Tres Arroyos (de reducidas proporciones pero con valiosa memorabilia) que recientemente inauguró una subsele en la localidad bonaerense de Cascallares, el Café “Los Angelitos” sobre la Avda. Rivadavia en el corazón de Buenos Aires, entre otros.

De igual modo, se han convertido en lugares de memoria algunas casas donde los payadores tuvieron su hogar. Al colocarse una placa recordatoria en la casa donde viviera Higinio Cazón en Buenos Aires, dos colegas contemporáneos le cantaron lo siguiente, que fuera recogido por el periódico “La Gran Aldea”, de Villa Urquiza, pá. 7, noviembre de 2013:

[...]

–En una tarde nublada,
en esta hermosa región,
aquí a Higinio Cazón
se recuerda en sus payadas.
Se me antoja en la jornada,
a través del tiempo lerdo
palpita el del lado izquierdo
y digo que en esta tarde,
en esta pared hoy arde
todo el sol de los recuerdos.

(José Curbelo, 2003)

–Entonces en la ocasión
que el sentimiento se saca
allí, yo viendo esa placa,
se me escapa un lagrimón.
Ahí está Higinio Cazón,
nombre que guarda un historia
y en esta requisitoria
que lo dejo a su merced,
quedará en esta pared
perpetuada su memoria.

(Víctor Di Santo, 2003)

Una tarea de búsqueda realizada por Marta Suint sobre la presencia de la figura del payador en las artes plásticas de Argentina y Uruguay dio por resultado numerosas pinturas y esculturas que felizmente registró en una base de datos invalorable, aún inédita.

Parte VI: Epílogo

Hemos recorrido la trayectoria del payador desde sus primeras noticias escritas hacia finales del siglo XVIII hasta nuestros días, en que estamos promediando ya la segunda década del siglo XXI. Nos hemos apoyado fundamentalmente en un trabajo etnográfico continuo que fue el eje principal sobre el que avanzamos. Así, fueron los propios payadores y su público quienes fueron fijando el rumbo de la marcha, marcando las prioridades de la investigación, sugiriendo límites, despejando incógnitas y abriendo nuevos caminos para el entendimiento y la interpretación de los hechos. Sumamos alguna bibliografía, buceamos en la propia tradición payadoresca y vivimos junto a ellos nuestra búsqueda personal de datos y situaciones para lograr presentar su desarrollo histórico, encuadrado dentro de los diversos contextos en que se movió, la poesía que produjo y la que concibe en la actualidad. En suma, y en términos antropológicos, numerosas entrevistas, intensa observación participante y una nutrida recolección de fuentes tales como grabaciones musicales, fotografías, folletos, poesías inéditas, etc. enmarcaron este trabajo.

Muchos payadores apoyaron decididamente nuestra tarea, que se vio engalanada desde un principio con la palabra orientadora de Víctor Di Santo (1940-2005). Una revisión crítica final de este libro realizada por José Curbelo y Marta Suint –máximos referentes del género en la actualidad– se sumó a la colaboración y el tiempo que le dispensaron durante su preparación, debiendo aclarar que Di Santo y Curbelo fueron quienes más colaboraron con nosotros en las etapas iniciales, allá por 1996-97.

Felizmente, la marcha de este trabajo fue en paralelo con el conocimiento que del canto de la poesía oral improvisada se iba teniendo dentro del mundo académico occidental, asombrado de tanta expansión y diversidad del fenómeno. Ser parte de dicho proceso fue también beneficioso y enriquecedor pues pudimos ser testigos del surgimiento y desarrollo de ese conocimiento, del cual este libro forma parte. A los iniciales trabajos realizados en el centro de Europa, se sumaron luego los

desarrollados con esquimales de Canadá, en torno a numerosos pueblos del Mediterráneo europeo, de Lejano y Cercano Oriente y de África, y ya hacia fines de los '80 se intensificaron los estudios en el mundo Iberoamericano.

Por la índole del trabajo de que se trata, necesariamente hubo que recorrer otros terrenos además del de la poética oral, y es por ello que entramos en el ámbito de disciplinas como el folklore, la antropología, la historia, la literatura, la sociología, la lingüística y otras. En suma, se acudió a una mirada interdisciplinar.

El derrotero elegido nos permitió concluir que a lo largo de los últimos dos siglos y medio, nuestro artista popular fue siguiendo una misma línea que hoy comparte con poetas improvisadores de otras escuelas. Entre diferentes tradiciones pero con igual destreza, el aparece en este panorama con una bien ganada fama que lo distingue en el exterior, principalmente, por su habilidad para cantar con fundamento, argumentando y defendiendo una idea a gran velocidad y sin interrupciones en el canto de la estrofa. Su expresión adquiere muy diversos matices pero en general, se percibe más una tendencia retórico-argumentativa que una búsqueda netamente poética.

A lo largo de su camino, fue encontrando diversas denominaciones: cantor, coplero, trovero, verseador, cantor de contrapunto, trovador, bardo, payador nacional, payador de barrio, payador de salón y otras. Hoy, su figura ha logrado perfilarse de tal modo dentro y fuera de su región, que todas ellas se han resumido en un solo vocablo, que no tiene asimilación con ningún otro: payador.

Se ha afirmado como artista popular que accede a cualquier grupo de la sociedad, ha ido elaborando su propia normativa y educando a su público, conquistando nuevos escenarios y abriéndose camino solo, en el mundo de la música de raíz tradicional que a partir de la década del '50 incrementa su difusión masiva. Es éste un medio en el cual para un artista es casi imposible sobrevivir sin un representante que le maneje su calendario de actividades, que por cierto son mucho más amplias que la que despliega un payador y penetran permanentemente en el público a través de los medios de comunicación masiva.

Ha sufrido un proceso de cristalización en muchos aspectos, reteniendo un vocabulario y la temática rural aunque se halle fuera de ese entorno, dando vida a un sistema estrófico y a géneros musicales de poca vigencia fuera de su medio y a ciertas melodías específicas que se vienen transmitiendo de promoción en promoción, las que aquí se transcriben por vez primera. Estamos, pues, frente a una actividad cultural residual (Williams 1980), una práctica que se ha formado en el pasado pero que todavía se halla vigente dentro del proceso cultural general, y se instala “como un efectivo elemento del presente”.

Y creemos que es precisamente su carácter de fenómeno residual, y en algunas ocasiones hasta marginado y perseguido, lo que determina que el canto del payador sea autorreferencial y profundamente evocativo. Es autorreferencial pues constantemente hace mención de sus normas, su historia, sus personajes más representativos, etc. y acude en forma asidua a la evocación de los payadores ya fallecidos, que así son trasladados por la poesía desde un panteón del pasado a los escenarios del presente. Esta evocación se verifica a través de la mención de sus nombres, de tramos de su poesía o de títulos de los folletos que la publican durante sus actuaciones.

Párrafo aparte merece el uso del recurso formulaico para la construcción de su poesía y de sus melodías, con diferentes grados de adhesión. Ellos desarrollan una doble improvisación, que se realiza en parte por tramos libres y en parte sobre fórmulas tradicionales que van recreando al momento.

Es de hacer notar que otros estudios realizados sobre los aspectos musicales de improvisadores iberoamericanos, no señalan esta característica que implica la improvisación poética y musical en forma simultánea, sino más bien el uso de melodías fijas determinadas. Al respecto es sobresaliente el archivo de aproximadamente 3000 melodías que contiene el País Vasco, cuyos bertsolaris memorizan para ejercer su arte.

Ha quedado claro que el género más representativo de nuestro artista, es el de la payada de contrapunto. Difícil es su encuadre en calidad de canción y más acertado el de duelo poético cantado. No existe en ella el concepto de autoría, ni el de la presencia de un compositor de música y un poeta de los textos, que trabajan mancomunadamente sobre un

producto que luego obtendrá innumerable repeticiones, grabaciones, recreaciones, etc. La obra es concebida entre dos protagonistas que improvisan su texto poético sobre la marcha, mientras que cada uno va recreando su melodía, también sobre la marcha.

Es pues, entonces, una obra de autor múltiple que será única e irreplicable, justamente por su calidad de ser concebida en el aquí y ahora del momento de la actuación, contando con una producción y una recepción de idénticas características.

Coincide en su forma de producción y recepción con algunos duelos poéticos cantados que se dan en tierras latinoamericanas, y difiere de otras modalidades que se dan en Europa, Asia y África, donde los conceptos de poesía, improvisación poética, memoria y desafío poético son muy diversos. Suyo y privativo del payador, es entonces este fenómeno que bien podríamos considerar como un género discursivo. Por él entendemos a un tipo relativamente estable de enunciados que se utiliza en cada esfera del uso de la lengua (Bajtín 1992). En cada caso, estos géneros son entendidos como una construcción propia de determinado grupo cultural, que comparte códigos y convenciones entre el productor del mensaje y quienes lo escuchan y decodifican. Ya hemos visto que como obra, la payada no se asocia a ninguna otra situación de juego o ceremonia, como sucede en otras regiones en que el enfrentamiento poético cantado forma parte de ceremonias de casamiento como en Galicia o de juegos infantiles como en Nueva York, por ejemplo, y sólo se concibe como un hecho completo en sí mismo efectuado en pos del ejercicio de este arte y un reconocimiento o prestigio específicos. Consideramos a la payada de contrapunto como un acto ritual, con su desarrollo pautado, y sus propios códigos de conducta, lenguaje, indumentaria y *performance*.

Y es tal el proceso de consolidación y simbolismo que ha transitado este género, que en la actualidad, en el imaginario de los payadores con quienes hemos trabajado, sólo es considerado payador aquel que pueda emprender ese desafío poético.

Observando los diferentes roles que el payador fue ocupando a lo largo de su camino, debemos señalar algunos que atañen a su resignificación.

Su actividad en el circo lo colocó como el primer músico ambulante que se conoció al interior de Argentina y Uruguay. Su permanente desplazamiento lo llevó a ser un efectivo transmisor de géneros musicales entre diferentes regiones.

En momentos en que Argentina y Uruguay se hallaban conmovidos por la gran inmigración finisecular europea que se veía como un elemento peligroso para la conformación de un país joven, el payador se convirtió en un elemento articulador de los procesos de socialización e integración que eran necesarios.

Se sumó así al tango, otro elemento aglutinante que favoreció la socialización del poblador criollo que procedía del ambiente rural y se acercaba a las grandes ciudades, y la del inmigrante —que llegando directamente a las ciudades puerto— circulaba por los mismos ambientes de trabajo y esparcimiento.

Dicho acercamiento, no puede menos que producir ciertas influencias tanto en lo musical como en lo literario en ambas vertientes. En el aspecto musical hemos señalado la convivencia de Gardel con numerosos payadores de su tiempo, a los que grabó temas propios, así como la gran influencia que Betinotti y Corsini ejercieron sobre algunas modalidades del canto de los payadores. Y en el literario señala con innegable autoridad Eduardo Romano (1983:42) que “la poética del tango heredó los presupuestos básicos de la poética gauchesca”. Ambas expresiones, la gauchesca y la tanguera, fraguaron su lenguaje poético propio a partir de una lengua vulgar no escrita, y ambas fueron a su tiempo rechazadas por determinados grupos intelectuales que las marginaron durante años.

Esfumada la presencia real del gaucho en los campos casi simultáneamente con la aparición de las estancias **cimarronas**, su figura es prolongada en la gauchesca y llega hasta nuestros días representada por un gaucho y su guitarra. En el caso del tango en cambio, el simbolismo que conlleva, lo remite a la figura de Carlos Gardel y al bandoneón. Estos dos fenómenos juegan un rol trascendente en la constitución de la nacionalidad de ambos países y configuran importantes campos de adhesión que los hermana.

El payador fue un gran difusor de la gauchesca, de la que también a su vez se nutrió en una suerte de intercambio prolífico. Su constitución

como personaje de gran simbolismo, se fue forjando a medida que el mundo rural se iba fusionando con la llegada de la modernidad y se daba nacimiento a otro tipo de sociedad más globalizada, de economía de mercado. El cantor de tangos en cambio, prestó su voz a los nuevos horizontes y personajes que ofrecían los suburbios de las ciudades y las nacientes sociedades que se iban conformando, ya en busca de la modernidad. Ambas manifestaciones rioplatenses bifurcaron sus caminos a partir del siglo XX y los transitaron con desigual aceptación y nuevos modos de expresión en diversas geografías.

En el vasto panorama latinoamericano puede hablarse con propiedad, de una escuela de improvisación poética cantada encarnada en el payador de Argentina y Uruguay, única y distinta, con notables diferencias respecto de la modalidad que este fenómeno posee en el resto del subcontinente. Se trata de una escuela que —una vez terminada su gran “Época de Oro”— se replegó sobre sí misma y consolidó sus principales características distintivas.

Para llegar a esta conclusión tuvimos que sumar a los análisis de los textos poéticos que logramos reunir y el repertorio musical en uso, el conocimiento de los diferentes procesos de creación y recepción que los enmarcaban, los contextos variados en los que esta poesía se producía con diverso grado de improvisación, entender el marco en que este proceso se daba y asumir que se trataba de un fenómeno mucho más abarcativo que lo que había sido considerado hasta el momento en nuestros países. Nuestra presencia en algunos Encuentros realizados en el extranjero favoreció notablemente esta nueva mirada.

Entendimos que se trataba de un hecho comunicacional que se daba entre varios autores que desarrollaban su acción frente a una audiencia calificada, que comprendía y participaba de ese fenómeno porque él se daba dentro de un marco en el cual todos los recursos puestos en juego eran comprendidos, compartidos y celebrados.

Sobre esta escuela rioplatense débese señalar la fuerza gravitante de su propia historia y su desarrollo, que ha contado con la presencia de artistas que fueron jalonándolo con su ejemplo y personalidad. Del mismo modo en que han existido en otras regiones las figuras de repenistas lo suficientemente fuertes como para marcar la normativa a seguir

desde su propia actividad y destreza –es el caso del trovero español José María Marín de fecunda actuación en el “Campo de Cartagena”²⁶, o el de los cubanos Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (“Cucalambé”) y Jesús Orta Ruiz (“Indio Naborí”), ambos literatos y poetas repentistas²⁷– han dejado su huella también en el Río de la Plata, payadores como Gabino Ezeiza y Carlos Molina. El primero de ellos como verdadero nexo entre el trashumante payador rural y el profesional urbano en que finalmente se convierte, forjando un nuevo perfil y adaptando determinados géneros musicales y estilos poéticos a los públicos más ciudadanos. Carlos Molina, como imbatible payador de contrapunto, poeta creador de imágenes únicas, y asimilador de elementos que tomaba tanto de la literatura universal como de la gauchesca para ponerlos al servicio de su pensamiento ideológico. Fue un lector voraz que con su ejemplo obligó a muchos a acercarse a la lectura: Joseph Proudon, Emilio Zola, Lope de Vega así como Florencio Sánchez y José Ingenieros estaban entre sus autores preferidos.

Además de su capacidad argumentativa, en el exterior al payador rioplatense se le admira que él se acompañe con su propio instrumento sin ayuda alguna, y que cada estrofa sea expresada sin interrupción de ningún tipo, de principio a final. Ambas características no se dan en otros lugares, en que el poeta improvisa con el fondo musical que realizan instrumentistas profesionales –excelentes en su mayoría–, y la décima es interrumpida en dos o tres ocasiones para dejar lugar a los interludios instrumentales en los que el poeta dispone de tiempo para

²⁶ Por “Campo de Cartagena” se entiende una comarca ubicada en Murcia, al extremo sureste de España, en la que se conserva aún el trovo, como una de las formas de poesía repentizada de mayor vigencia en este país. El trovero José María Marín (1865-1936) dispuso de una formación excepcional como seminarista que luego, en su vida de minero y trovero le permitió deslumbrar con su léxico y conocimientos culturales que sumó a sus condiciones personales para la improvisación. Se le adjudica haber impuesto una nueva forma de cantar el trovo y una aspiración cultista que se conocen a través de las denominadas Leyes de Marín, jamás escritas pero siempre respetadas (Bonmartí Limorte 2000, del Campo Tejedor 2006).

²⁷ A Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (1829-1861) se le adjudica el proceso de reanimación y acriollamiento de la décima cubana de la primera mitad del siglo XIX a partir de una labor sistemática de estudio, y a Jesús Orta Ruiz (1922-2005), que durante el siglo siguiente se constituye en verdadero transformador de la espinela, llevándola a un plano de evocación y simbolismo. Su poesía bebió en el estudio de los clásicos españoles, así también como en la propia tradición cubana (Leyva 2000).

improvisar antes de continuar cantando. En cuanto al estilo y modalidad del canto se señala con extrañeza el carácter nostálgico de la milonga, la velocidad que se le imprime al verso y la fuerte contundencia con que se cierra cada estrofa.

Esta tradición rioplatense que nació en el ambiente de gauchos, una vez desaparecido éste como sujeto social –sin embargo–, siguió aferrada al mundo rural, a su atuendo, a su léxico, a sus refranes, a su comida, y –en algunos casos– también a su filosofía de vida. De este tipo humano tan afianzado en el mundo rural que es cada vez más reducido en número, hemos alcanzado a conocer personalmente unos pocos como Saúl Huenchul y Horacio Otero, por ejemplo.

Lejos estamos aún, y vaya aquí nuestra admiración hacia el bert-solarismo vasco, de poder historiar las modalidades de improvisación poética por las que el payador pasó y sólo pudimos evaluar algunas situaciones de las que hemos sido testigos directos o indirectos. No disponemos de un universo poético y musical que nos permita un enfoque diacrónico de estrategias, recursos y técnicas de improvisación poética, y mucho menos del conocimiento émico del fenómeno, como no sea el que nos brinda la misma poesía de los payadores que a veces permite avizorar lo que sucede en su mundo interior cuando intenta llegar a la emocionalidad de su audiencia. Sí percibimos, en una mirada retrospectiva, una fuerte tradición común a toda Iberoamérica y numerosas subtradiciones regionales que nos permiten imaginar diferentes escuelas de *repentismo* en las que es posible vislumbrar elementos muy antiguos venidos del mundo árabe llegados a través de España, y otros elementos más cercanos en el tiempo. Los primeros impactan fundamentalmente en la poesía y los segundos en el plano de lo musical. Baste como ejemplo recordar que el recurso de improvisar con un pie forzado hace su aparición reiteradamente en *Las Mil y Una Noches* en numerosas escenas, y que en terreno de lo musical, las escuelas iberoamericanas han adoptado todas ellas diversos géneros musicales regionales y tradicionales en cuanto a melódica, rítmica, armonía e instrumentación, que denotan una fuerte influencia europea.

Seguramente cuando se cuente con estudios más abarcativos de la realidad de nuestro subcontinente sobre este tema, se estará en condiciones de determinar cuánto y hasta dónde ha impactado la improvisación poética de los pueblos nativos del continente sobre estas escuelas de carácter criollo que ya se perciben claramente. Por de pronto estamos en condiciones de expresar que los rasgos de mayor presencia común son el uso del isosilabismo y la rima; el esquema de las tres etapas ya señalado de apertura, desarrollo y final del evento; la aparición de poesía de escarnio, jactancia y descalificación; el uso del formulismo en el campo poético, la presencia de preguntas y respuestas y el mecanismo de la glosa, entre los más destacables.

Un público seguidor, conocedor y absolutamente fiel al payador y su arte se suma al que es convocado por las actividades que en esta región ejerce el tradicionalismo, que se desarrolló de modo análogo en ambas márgenes del Plata e influyéndose mutuamente. El lo incorporó tempranamente a los centros que fueron surgiendo a fines del siglo XIX, cada uno de los cuales necesitaba de un payador o un guitarrero para animar sus veladas.

Luego de un largo período de escasa actividad, el tradicionalismo revive en nuevas agrupaciones o centros criollos a partir de las dos últimas décadas del siglo XX y va desplegándose en una geografía cada vez más amplia, con actividades como fiestas criollas de destreza ecuestre, peñas, desfiles, marchas, fogones y peregrinaciones.

A su vez, las jineteadas –que en el 2006 fueron declaradas deporte nacional del Uruguay por Ley No. 17.958– también han ido expandiéndose dentro del marco del tradicionalismo y fuera de él por la misma época, incorporando destrezas y juegos a la jineteada propiamente dicha, ha incorporado al payador desde fines de la década del ‘70 brindándole una nueva arena para su actividad. Este quehacer ha desatado opiniones encontradas sobre la conveniencia de que el payador se vea restringido en su capacidad de improvisar por las largas horas de trabajo continuado a que se ve obligado y haya entonces un detrimento de su imagen al ver resentida su capacidad más valiosa. Como contrapartida, diremos que ésta es en la actualidad su actividad mejor rentada. El tema ha provocado una escisión y –si bien hay payadores que no han entrado en

esta nueva modalidad y la cuestionan— hay otros que sí lo han hecho, ampliando así su campo de trabajo.

Como vemos, confluyen en nuestra época actual la propia historia del payador, el tradicionalismo y la jineteada, confirmando una vez más que estamos viviendo un intenso proceso de deconstrucción y construcción de identidades.

Un antiguo canto de resistencia se ha unido así a otras voces que permiten sentir la identidad y la necesidad de salvaguardar determinados aspectos culturales de los vientos de la globalización que día a día llegan con mayor fuerza. Por ello es que sobreviven determinados elementos residuales, que nos permiten imaginar cuán fuerte ha podido volar este arte poético cantado, cuando todavía en estos tiempos en los que prima la imagen por sobre la palabra, hay quienes lanzan su voz diciendo, tal como se hacía entre los juglares españoles del Medioevo y los payadores rioplatenses de ayer y de hoy:

“Aquí me pongo a cantar...”



Martín Fierro.
1872-1879
(EMC)

G. Ezeiza.
De la Revista "Fray Mocho".
20-10-16 (PC)



Trabaja

LOS VIEJOS PAYADORES DE LA PATRIA



Juan Pedro López (joven)



Ramón López



Evaristo Barrios



Florentino Callejas



Práxeres Gazo



Nicolás Basso (el Cieguito)



Clodomiro Pérez



Braulio César



Pelagrino Torres (joven)



Pedro Medina



Luis Alberto Martínez



Victoriano Núñez



Omar Vallejo



Pedro Leon



Angel Orestes Giacoy



Héctor Urupíderes



Conrado Gallego



Aramis Arellano



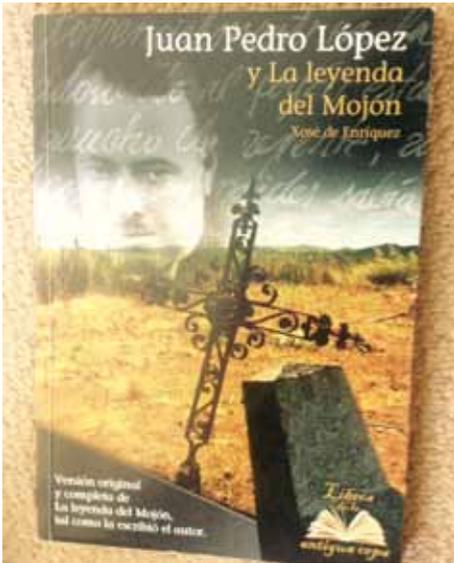
Raúl Montañes (joven)



Carlos Molina

— POESIAS Y CANTARES POPULARES —
SELECCION - OBRA Y PRESENCIA - 1ra. EPOCA 1760-1967

Carátula de "Los viejos Payadores de la Patria", de V. Cavallaro. (J.C.)

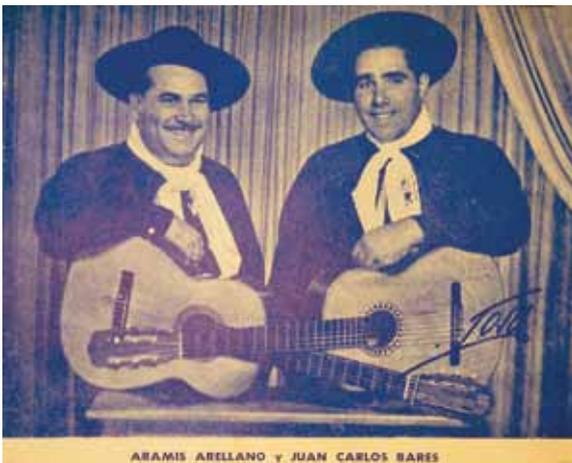


J. P. López. Carátula de su segunda biografía. (EMC)



H. Umpiérrez. (TP)

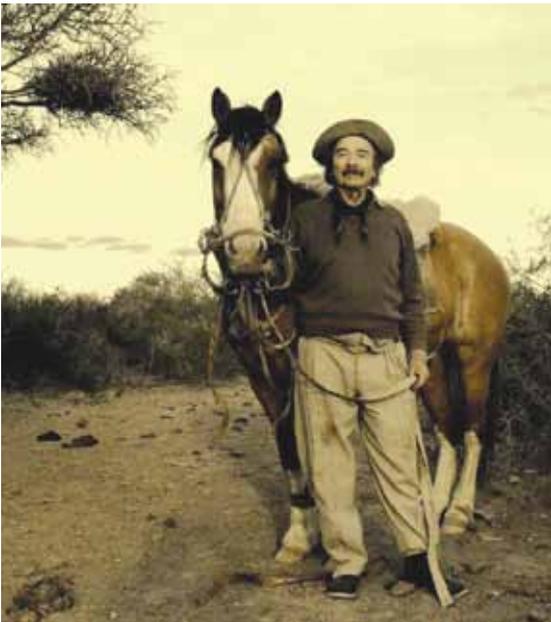
R. Ayrala en la
“Cruzada Gaucha”,
1955. (MS)



A. Arellano y J. C. Bares.
Archivo de Eduardo Moreno. (EG)



Lemble, Suint, Soccodato, Arellano, Sosa, Ayrala, Curbelo y López Terra. Festival de Cosquín, 1988. (MS)



Saúl Huenchul en su tierra, a orillas del Río Colorado. La Pampa, 2010. (PD)



J. J. García y Víctor Di Santo en “El Lazo”, S. Isidro. Conversando donde actualmente se encuentran las cenizas de ambos. Buenos Aires. c. 1960. Archivo Víctor Di Santo. (PC)



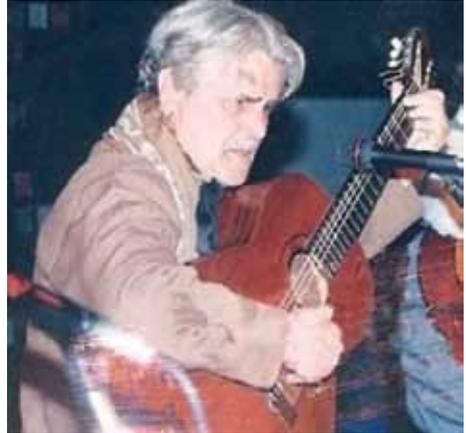
C. Marchesini y A. Crubellier.
Teatro Regio, Bs. Aires, 2004.
(MCP)



G. Guichón. Teatro Regio.
Bs. Aires, 2002.
(MCP)



J. A. Soccodato. San Miguel del Monte, Buenos Aires, 2011.
(EMC)



C. Molina. (MS)

Juan Carlos López
en la Fiesta Nacional
de la Guitarra.
Dolores, Bs. Aires,
2016. (EA)





José Curbelo en El Prado. Montevideo, 2013. (EMC)



Susana Repetto en la Rural de El Prado.
Montevideo, 2013. (EG)



Mariela Acevedo. Montevideo, 2016. (MA)



Marta Suint en El Prado. Montevideo, 2013. (EMC)



Liliana Salvat.
Chajarí,
Entre Ríos,
2016. (LS)



Pablo Díaz en su versión del
Martín Fierro para niños.
El Carmen de las Flores,
Bs. Aires, 2015.
(PD)



Gabriel Luceno.
Montevideo, 2016. (GL)



“Patria joven”, en la foto de tapa de su segundo CD. Buenos Aires, 2016. (PJ)



Juan Lalanne haciendo ventriloquía con su muñeco Julián. De gira por Mendoza, 2014. (JL)



David Tokar junto al animador “Coco” Ayala, presentando un desfile tradicionalista. Tigre, Bs. Aires, 2013. (EMC)



Emanuel Gabotto junto a su madre Susana Repetto, y alumnos de sus talleres. La Plata, Bs. Aires, 2016. (EG)



Payadores y raperos: “Kódigo”, Tokar, “Pharuk”,
“Mustafá Yoda”, “Undermann” y Gabotto.
Sociedad Rural de Palermo, Bs. Aires, 2016. (EG)



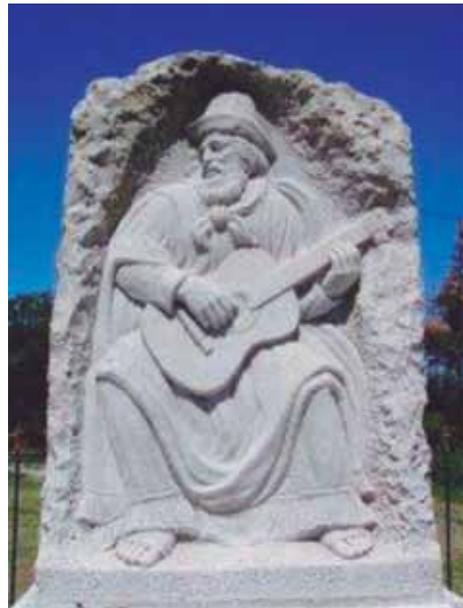
Pista donde se desarrolla el Festival de Doma y Folklore.
Jesús María, Córdoba, 2016. (NM)



Afiche del Encuentro de Payadores de El Carmen de Las Flores. Bs. Aires, 2016. (PD)



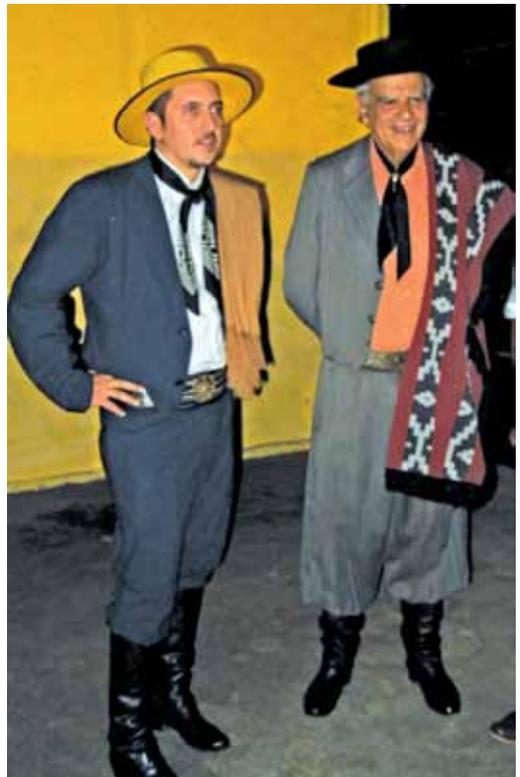
Programa de actividades de La Rural de El Prado en la Semana de Turismo. Montevideo, 2011. (EMC)



Monumento a Santos Vega, General Lavalle, Buenos Aires. Obra del escultor Luis Perloti, inaugurada en 1948. (MS)



Dos generaciones
en el mismo camino.
Marta Suint y Liliana
Salvat. Bs. Aires, 2004.
(MCP)



Dos generaciones
en el mismo camino.
David Tokar y José Curbelo.
Bs. Aires, 2011. (EMC)



La autora con Marta Suint y José Curbelo,
los padrinos de este libro.
Montevideo, 2011. (EMC)



RODOLFO
RAMOS

Parte VII: Apéndices

VII.1 Ejemplos de contrapuntos entre payadores rioplatenses

Payada: Felipe Luján Arellano - Élide Cuadro Delgado

(Teatro Solís, Día del Payador, Montevideo, 24/8/1996).

Rec. Mariela Acevedo

(F.L.A.)

–Gracias al Teatro Solís
que nos ha abierto sus brazos
si nos da este espaldarazo
de generosa ternura
hoy que arte, pueblo y cultura
se estrechan en un abrazo.

[Milonga]

(E.C.D.)

–Y Usted en sextina o sextilla
cantó, que es cosa sagrada,
para hacer una payada
y lucirse como bueno:
ésta no es ni más ni menos
que una décima podada.

–*Ritornello* y redondilla
que repite dos renglones
con cadencias y emociones
sí se logran maravillas
ritornello es redondilla
repetiendo dos renglones.

–Composición musical
primera parte de aria

no la hagamos rutinaria
para una voz ideal
composición musical
primera parte del área.

–Yo acompaño en *ritornello*
y gracias por esas palmas
que me están llegando al alma
y rubricando mi anhelo
yo acompaño en *ritornello*
y gracias por esas palmas.

–Un término musical
significa repetir,
en el yo quiero cumplir
cual payador oriental
un término musical
significa repetir.

–Tiene sabor a romance
cuando hablo de la asonancia
puede ser para mí recia
o sonrisa de muchacha,
sed de la tierra sembrada
que le está faltando el agua
fronda llena de gorjeos
al despuntar la mañana
con coraje enardecido
cuando peligra la patria.

–Qué linda salió la suya
ojalá que la mía salga
no puede haber consonante
si es décima asonantada.
Y el payador argentino
marcó el camino en su marcha

lo seguirá el uruguayo
al compás de su guitarra
para cantar por la tierra
o sea, cantar por mi patria.

–Cifra, música señera
quizá la inspiró el combate
pudo salir de un embate
de la gaucha montonera,
de independencia primera
negro esclavo de valores
gaucho como ese señor
que siempre la historia narra
se encrespa en una guitarra
y así nació el payador.

[Cifra]

–Yo creo que es el primero
ritmo que aquí se cantó
en el mundo, pienso yo,
y explicárselos yo quiero
nuestro gaucho verdadero
viril, noble y muy valiente
cuando cantaba y latente
se pensaba acompañar:
como no sabía tocar
hacía un rasgueo solamente.

–Qué linda que es la octavilla
si es que la mente anda clara
la que Gabino cantara
y Martín Castro elevó.
Y por el mismo camino
del verso se asocia al labriego
allá en Coronel Dorrego
Acosta García cantó.

[Vals]

–Aquí Clodomiro Pérez
y Luis Alberto Martínez
troveros, entre sí afines,
con los que joven canté
inspirado Omar Vallejo
hombre de letra y camino
y Callejas Florentino,
el bardo de San José.

–Qué linda que es la octavilla
le ha salido melodiosa
a mí me resulta hermosa
buen payador nacional.
Yo sé que Usted es argentino
soy oriental, le decía,
pero está en la tierra mía
y eso **pa'** mí es igual.

–Qué linda que es la octavilla
como dije anteriormente
ha de aceptarla esta gente
como dice cada cual.
Dije, octavilla hermosa,
que se las brindo con ganas
es de origen italiana
pero ésta es bien oriental.

–Santos Vega el payador
un atardecer tranquilo
cantó en melodioso estilo
bellas endechas de amor.
La pampa aún llora al cantor
de aquella gloriosa ofrenda
porque andando a media rienda
un paisano la derrota
y al callar la última nota
se va hundiendo en la leyenda.

[Estilo]

–Cómo me gusta cantar
 este ritmo nuestro y grande
 que sobre el tiempo se expande
 con pereza y con amor.
 Niño me siento señor
 y fácil agarro el hilo
 para decirles tranquilo
 que mi madre es mi fortuna:
 creo que ya desde la cuna
 me acunaba con estilos.

–Hidalgo colgó la lira
 para forzar el **changango**
 sacó la patria del fango
 su tierra que el mundo admira.
 Sacó la patria del fango
 con el fandango por lira.

[Vals]

–“Patria o muerte!” dijo en ella
 “Libertad o muerte!” cantó
 pero sin tierra soñó
 que estaba andando en la huella.
 “Patria o muerte!” y fue por ella
 que Hidalgo siempre peleó.

–En este ritmo cortado
 como yo siempre lo digo
 le va a cantar buen amigo
 Élide Cuadro Delgado:
 Hidalgo fue en verdad
 honor para usted y **pa'** mí
 porque el nació por aquí
 pero murió por allá.

–Cuartetas entrelazadas
 una medida presente

para agilizar la mente
y hacer bien las payadas
metáforas, pensamientos
para que los tome usted.

–Yo voy a agarrar con fe
pa' así decir lo que siento
cantar en la tribuna
cuando el sentimiento asedia
usted me ha hecho una y media
y yo le he hago media y una.

–Le devuelvo esta rima
con el aplauso de ustedes
pa' que quede en las paredes
de la bordona a la prima.
Yo le brindo esta cuarteta
por tantos otros cantores
como quien tirase flores
o sueña una antigua meta
la que usted enganchará
porque lo estoy escuchando.

[Milonga]

–Recién estoy comprobando
no había entendido en verdad
allá me marchó Arellano
con un cariño infinito
en el momento transmito
lo que siento, buen paisano.

–Por Uruguay y Argentina
Artigas y San Martín,
–me está invitando **p'al fin**
ya la payada termina.
–Por América Latina
hay que amar nuestros hermanos.

–estrechar fuerte las manos
y ahí va el abrazo apretado.
–desde el alma de Delgado
y el corazón de Arellano.

En el primer Encuentro de Payadores realizado en el Teatro Solís de Montevideo, estos dos payadores efectúan una verdadera demostración del dominio de cuatro géneros musicales y amplia variedad de estrofas con un marcado sentido docente.

Con carácter de hipertexto son enunciadas dos consignas de hondo simbolismo. “¡Libertad o muerte!”, lema de Los Treinta y Tres Orientales en su gesta para liberar al actual Uruguay del dominio brasileño en 1825, y “¡Patria o muerte!” usada por Ernesto “Che” Guevara como título de su discurso dado en la XIX Asamblea General de la OEA, en 1964, que lograra gran expansión en Latinoamérica a partir de entonces.

De este modo honran los payadores a los respectivos países en que nacieron: Arellano es argentino y Cuadro Delgado uruguayo.

Payada: Carlos Marchesini - Saúl Huenschul

(Teatro Regio, Buenos Aires, 30/7/02. Temas solicitados:
el mate, la amistad, el crucero “General Belgrano”).

Rec. E. Moreno Chá

(C.M.)

–Un punteo gana el viento
de Danielito Monroy
y el hombre de Chivilcoy
demuestra agradecimiento.
Ya ven, me muestro contento
por el público cordial
un saludo general
queriendo ser consecuente
a toda la linda gente
que vino a la capital.

(S.H.)

–Yo traigo de los sureños
caminos, la vieja estampa,
como un pedazo de pampa
para este teatro porteño.
Traigo un manajo de sueños
de los nativos recodos
la lucha codo con codo
y aparte pienso sacar
el mate de la amistad
que distribuyo entre todos.

–Un mate que no se mella
me lo convida Huenchul
el viejo amigo Saúl
mi compañero de huella.
Aquí lo trajo su estrella
por eso un "Gracias!" levanto,
el arte del viejo Santos
en esta noche retoña
al igual que en la Patagonia
nos vuelve a juntar el canto.

–El mate de los caminos
o como dije además
la tibieza, la amistad
o el cumplir con un destino:
cantar al pueblo argentino
pueblo que nos da su abrigo.
Y atiendan lo que les digo
el mate en cierta ocasión
nos entibia el corazón
cuando se lo da un amigo.

–Mate que en la rueda se halla
en la rueda campesina

sea con yerba argentina
o sea con yerba uruguaya.
Pero el corazón restalla
porque es linda la reunión
le repico el corazón:
amargo toma mi padre,
yo por honrar a mi madre
¡lo voy a tomar dulzón!

—¡Cante al “General Belgrano”!
alguien dijo de la rueda
sobre la historia de seda
que anda acariciando el llano.
¡Cante al “General Belgrano”!
pues dijeron sin frontera
ha sido por la cordillera
cante al tremendo valor,
al recuerdo y al amor
al autor de la bandera.

—Ya las coplas se me van
por Belgrano he sacado
un verso improvisado
si recuerdo a Tucumán
frente a todos los que están
en la copla popular
claro, lo voy a nombrar
aunque me tiemblen las manos
¡Para el “General Belgrano”!
¡Nunca lo voy a olvidar!

—Alguien dijo, y yo escuché
que a la Patria aquí cantáramos
o simplemente eleváramos
nuestro corazón de pie.
Por ahí sabe bien usted

porqué a la Patria la quiero
la llevo como a un sendero,
yo conozco cada sierra
y soy de esta misma tierra
donde galopa el pampero.

—Mas la Patria está sangrando
lo cuentan los payadores
hay un grupo de señores
que me la estaban saqueando.
Por dentro estoy tiritando
pero lo quiero contar:
¡Patria, te vengo a mirar
tengo en el alma una espina...!
¡Pobrecita mi Argentina
dónde iremos a parar!

—¡Patria! Palabra y caricia,
y estoy pensando además,
nunca he visto, desde ya,
pues tanta y tanta injusticia.
¡Patria que busca justicia
quiere un pueblo con valor
o sea un buen andador!
¡Patria que anda en lontananza
donde sueña la esperanza
también de un tiempo mejor!

—Patria que tiene elecciones
es justo que se la nombre
que tiene un puñado de hombres
que mienten las soluciones.
Ahí se van hoy mis canciones
diciéndoles la verdad
yo no sé qué pasará
la Patria no está resuelta
y hay un turco dando vueltas
con hambre de eternidad.

–Pero saben, pienso yo,
que el pueblo en esta ocasión
si hace alguna reflexión
capaz que dice que nó.
Tengo la confianza en Dios
tengo, y lo pienso en un **trino**,
por este pueblo un destino
cristalino como arroyo,
pues cuando venga un criollo
a mandar los argentinos.

–De la Rúa ya no está
hay elecciones abiertas
estuvo un ratito Puerta
y otro rato estuvo Saá.
Duhalde... ¿cuánto durará?
piensa mi gente paisana,
quiero decirles con ganas
en este público enfrente:
¡quién sabe qué Presidente
vamos a tener mañana!

–Debe dar vuelta la historia,
usted lo ha visto Carlitos,
ya quedó todo clarito
y aquí no ha habido victoria.
Fíjese en la trayectoria
mas, pienso en esta ocasión,
elevaré mi opinión:
siempre a mí me ha parecido
que sólo en el pueblo unido
puede estar la salvación.

–El público está de pié
el público inteligente
–que sueña este continente

esta Argentina con fe.

–Nunca, nunca, nunca dejaré
de perder la gaucha estampa.

–al contrario, con la estampa
hay que poner corazón,

–para esta linda reunión
por Chivilcoy y La Pampa.

–Y ahí vuela el último verso
con un saludo bien grande

–deje que el “gracias” le mande
que no me cueste un esfuerzo.

–Y sobre el rumbo que ejerzo
que flamee este paño azul

–ligero como un huemul,
que este afecto no termine

–de Carlitos Marchesini
junto con Saúl Huenchul.

Payada que se desarrolla sobre tres temas solicitados por el público: son muy comunes el mate y la amistad. Huenchul es autor de un vals que recuerda al Crucero de la Armada Argentina que llevaba por nombre el del prócer Manuel Belgrano, creador de la bandera argentina y vencedor de la Batalla de Tucumán en las guerras de la independencia de España. Ambos hechos son aludidos brevemente por este payador, quien inevitablemente es asociado con el doloroso hecho del hundimiento de dicho crucero durante la Guerra de Malvinas contra Gran Bretaña (1982).

Ambos payadores mencionan sus lugares de procedencia y dirigen el eje de su intervención hacia el terreno político, puesto que Argentina está viviendo un momento de notable inestabilidad que la lleva a cambiar de Presidente de la República en cinco ocasiones durante el período de una semana. Por el “turco dando vueltas” se refieren a Carlos S. Menem, para nombrar luego a los restantes cuatro en notable ejercicio de síntesis: Fernando de la Rúa, Ramón Puerta, Rodolfo Rodríguez Saá y Eduardo Duhalde.

El público acompaña esta payada con enorme efusividad y exaltación, lo que señala Marchesini al decir “el público está de pié”, situación inusual en un teatro.

Payada: Pablo Solo Díaz - Luis Genaro (Fragmento)

(4to. Encuentro de Payadores de Monte. Homenaje a José Curbelo.
Monte, Buenos Aires, 3/4/13).

Rec. E. Moreno Chá

[...]

(P.S.D.)

–Aunque mi voz es pequeña
y de eso soy muy consciente
Luis Genaro, San Vicente,
en Monte con Las Flores sueña
y la emoción hoy se adueña
de la gente más sencilla
que vino de las orillas,
alzo mi tenue pañuelo.
Como homenaje a Curbelo
dejé el sombrero en la silla.

(L.G.)

–Como homenaje a Curbelo
dejó el sombrero en la silla
un verso que hace semilla
que germina en este suelo.
Yo que conozco su vuelo
acá estoy *pa'* lo que mande
y andando por donde ande
este canto siempre enseña:
¡también con voces pequeñas
se dicen cosas muy grandes!

–Improvisar es tarea
que busca la voz de Dios

está en el pueblo esa voz
porque es del pueblo la idea.
Jamás he buscado pelea
sólo digo lo que siento
en el pueblo hallo este acento
no sé si es chico o si es grande,
como dijo José Hernández:
es la voz del fundamento.

—Canto que no está olvidado
quizás que lo busca a Dios
porque siempre fue la voz
de un pueblo quizás callado.
Canto que es apostolado
del pueblo que es muy sincero,
sorpresa, mención y esmero
pueblo que escucha la voz
como yo lo encuentro a Dios
en las manos de un obrero.

—Lo busqué en el mostrador
pero a veces de ahí se exilia
y lo encontré en la familia
y en la voz del payador.
No sé si soy buen cantor
pero sigo en esa lucha
"que yo sé que es cruel y es mucha",
me están temblando las manos
y es la voz del paisano
la que casi nadie escucha.

—Que casi nadie la escucha
que casi nadie la entiende
voz callada que se enciende
porque es un canto de lucha.
Mi experiencia que no es mucha

puso a Dios en mi hermano
yo lo encuentro en un paisano
que trabaja con cariño,
en la sonrisa de un niño
y en la frente de un anciano.

–Y me habló de su experiencia
que no sé si es mucha o es poca
pero la payada toca
con la voz de la conciencia
esto pone en evidencia.
Busque su filosofía
encuéntrela con baquía
pues le **viá** mostrar un faro:
preste atención Luis Genaro
que va a oír a Pablo Díaz.

–Yo siempre presto atención
cuando canta un compañero
siempre valoro su esmero
valoro su inspiración
y respeto su opinión
que da luz igual que un faro
que deja un mensaje claro.
Siempre escucho su poesía:
preste atención Pablo Díaz
que ahora paya con Genaro.

–Pero yo atención le presto
eso lo sabe la gente
porque improviso consciente
y yo vengo a echar el reto.
No se cortará el **cabresto**
respóndame por favor
con garra de payador
si cantando no se ablanda,

de que esas botitas blancas
conocen poco el sudor.

—Claro que las botas mías
conocen bien mi destino
se ensucian por los caminos,
las lustro todos los días
blancas como la poesía
que tiene simple valor
blancas como mi interior
blancas igual que sus palmas
son tan blancas como el alma
de este joven payador.

—Si el alma es blanca o es negra
azul, roja o colorada
a mí no me agrega nada
ni más concepto me integra.
El color no me alegra
soy un payador que sueña
el que del pueblo se adueña
y de responder es capaz:
¡no me ensucia el camino,
jamás, a mí el me enseña!

—No lo ensucia el camino
y casi nunca lo arredra
pero a veces una piedra
se encuentra por el camino.
Yo simplemente me imagino
le pinto un camino claro
con la guitarra de amparo
andando de serenata
con la bota o de alpargata
soy el mismo Luis Genaro.

–Mire...! lo aplaude la gente
y con su idea yo concuerdo:
¡no lo encuentro nada lerdo
payador de San Vicente!
Usted improvisa consciente
y consciente sabe ser fiel,
nunca se va de su riel
aunque el pueblo acá se asombre,
que la dignidad del hombre
no es el color de su piel.

–Dice no me encuentra lerdo
–yo lo escucho compañero–
quizás yo cante ligero
en eso estamos de acuerdo.
Con su mensaje concuerdo
y hoy lo tengo a mi costado
yo me encuentro entusiasmado
para sembrar mi poesía,
cuando estoy con Pablo Díaz
yo me inspiro demasiado.

–Ya se ha nombrado a Ayrala
como a Felipe Luján
y los bardos que no están
pero que vuelan sus alas
y la gente de esta sala
ha aplaudido los afines
las voces como clarines,
igual que Gabino Sosa
y Luis Alberto Martínez.

–Claro que escuché cantar
bajo este cielo prolijo
al costado está el hijo
del querido Waldemar,

el que llegaba a pagar
que le cantaba al paisano,
el que no ha luchado en vano
en algún difícil encuadre:
la inspiración de su padre
hoy le ha bajado a las manos.

—La vieja Radio Argentina
y El Rincón del Payador
abrieron junto con amor
de la gente que aún camina
y todo el mundo adivina
de la milonga al vaibén,
que yo pensaba recién
payadores desde el cielo
dirán que “¡si vá Curbelo,
vamos nosotros también!”.

—Gracias le digo a esta gente
gente querida del pago
—dejamos la flor del halago
de Las Flores y San Vicente.
—Gracias por estar presente
y seguir nuestra poesía
—porque ustedes son la guía
y además son el reparo:
—dejaba el alma Genaro
cantando con Pablo Díaz.

Esta payada, de la que presentamos su tramo final, se realiza entre dos payadores de distintas promociones. La primera estrofa es un notable ejemplo de síntesis y expresividad: da en ella nombres y procedencia de cada uno, describe el tipo de público presente y expresa el sentido de homenaje que al payador Curbelo se le brinda esa noche, descubriendo su cabeza, en antiguo y simbólico gesto.

La respuesta a esta primera estrofa muestra un avezado dominio del encadenamiento de versos, recurso que el mismo payador vuelve a utilizar al comenzar la sexta estrofa.

Una muestra de hipertexto se presenta en el verso que recuerda que “la lucha es cruel y es mucha”, tomado del famoso tango denominado “Uno.!” que tiene música de Mariano Mores y texto de Enrique Santos Discépolo: “[...] *sabe que la lucha es cruel y es mucha, pero lucha y se desangra por la fe que lo empecina [...]*”.

Se habla luego de la experiencia de cada uno y la búsqueda de Dios.

Se sale de este momento más íntimo apelando a un recurso común, cual es el de ironizar sobre algún elemento del atuendo del compañero, en este caso las botas blancas de Luis Genaro.

Casi infaltable en este tipo de payadas, es el recuerdo hacia los antiguos payadores. Vuelven acá en los nombres de cinco de ellos, el último de los cuales está representado en su hijo que acompaña este Encuentro como guitarrista solista.

La penúltima estrofa apela a un recurso que generalmente aparece en la última, la de recordar el o los temas por los que se ha payado. En este caso se recuerda que todo el Encuentro ha sido un homenaje a Curbelo, mencionando lo que eventualmente dirían los payadores en el cielo: “si vá Curbelo, vamos nosotros también!”.

Payada: Emanuel Gabotto - David Tokar

(Auditorio “Hugo del Carril” (UOCRA), Buenos Aires, 27/7/13.)

(Temas solicitados por el público: el amor, la amistad,
los viejos payadores, el parapente).

Rec. E. Moreno Chá

(E.G.)

–Payo con David Tokar
y le doy la bienvenida
le doy gracias a la vida
como gracias al azar.
Sí, me ha tocado cantar

o elaborar la poesía
mostrando en este día
en la sala “Del Carril”
que el arte payadoril
está vivo todavía.

(D.T.)

–Mire lo que es el destino
que Gastón sacó un papel
y me ha tocado Emanuel,
un payador argentino
que se está abriendo un camino
con su sueño y su ideal
y en el Día Nacional
del Payador, sí señores,
hoy vuelven los payadores
a Capital Federal.

–Sé que el amor es un tema
desde la noche hasta el alba
el único que nos salva
la solución de un problema.
Cicatriz para un dilema
cuando tenemos dolores
y el puesto de espectadores
cuando aplauden al payador
compruebo con cuánto amor
siguen a los payadores.

–El amor en lo profundo
siempre mantiene un valor
porque sólo con amor
se puede salvar al mundo.
Y pienso en este segundo
si sólo ese amor se siente
en este caso la mente

que menciona al payador,
también a Rafael Amor
que aquí se encuentra presente.

—Por eso es que no lo olvido
a un tremendo cantautor
ese que tiene el amor
adentro de su apellido,
el que me muestra un sonido
con su andar de trotamundo
y que pienso en un segundo
como joven payador,
vine al mundo por amor
y por eso es que amo al mundo.

—Muy buenas sus reflexiones
ante las damas y los hombres
quien lleva amor en el nombre
lleva amor en sus canciones.
Las antiguas tradiciones
nos piden que a la amistad
otro tema de verdad
lindo es compartir contigo
porque en vos hallé un amigo
un amigo de verdad.

—Por eso no se corrige
si tiene su brillantez
ya que un amigo es
un hermano que se elige.
Y a David Tokar dirijo
un verso en forma encendida
porque pensaba enseguida
ya que improvisa conmigo
que aquel que no tiene amigos
pasa de gusto en la vida.

–Y otro tema se ilumina
de los viejos payadores
aquellos viejos cultores
como Casquero y Molina.
El "Indio" Bares ilumina
el sendero en esta vida
y empieza a batir las alas
el alma aunque aquí nos tiemble
para evocar lo hoy a Lemble
igual que a Roberto Ayrala.

–Dio un susurro el viento
al dejarme sus cantares
era como el "Indio" Bares
como el "Pampa" Barrientos,
trajeron sus sentimientos
iban volando poesía
de tristeza, de alegría,
que mistificaron el canto,
igual que Víctor Di Santo
que luchó por este día.

–Ausentes que están presentes
porque ellos nunca se van
el sueño es como un afán
que vuelve constantemente.
Otro tema, el parapente,
que se pedía en esta sala
y en una noche de gala
hoy que alta emoción se siente:
¡prepará tu parapente
que te *viá* cortar las alas!

–Desde lejos no escuché
lo que gritaba la gente
uno dijo parapente

y yo dije “para qué?”.
Perdone y **comprendamé**
en esta noche de gala
ya que está llena la sala:
David Tokar ‘**toy** tranquilo
pero a vos te falta filo
para cortarme las alas.

–Tengo filo de repente
porque un camino se abra
si se mella una palabra
salgo a **chairar** con la mente
pongo lo que el alma siente
y hablando de la poesía
yo pensaba en este día
que **llegamo’** hasta el asfalto:
tendrás que volar más alto
hoy para alcanzar la mía.

–Que quiero alcanzar sus alas
porque dice que el es bueno
pero yo no soy Curbelo
y menos Roberto Ayrala.
No sé si tendré ganas,
tan sólo sé improvisar
pero te aclaro Tokar
agarrá tu parapente,
enfilá **pa’** SanVicente
y dejate de molestar.

–Ya me quedé pensando
que sin hacer un amago
si me voy para mi pago,
es verdad, me voy volando.
Estaba poesía buscando
el verso cuando me inspiro

y a mi costado te miro
y sí, comprende la gente,
si me voy *pa'* San Vicente
yo te *viá* “llevar de tiro”.

—De que me “lleva de tiro”...
Va David con Emmanuel
y cuando paso por él
en ocasiones “de tiro”.
ya que a su surco le digo:
“¿Me lleva *pa'* San Vicente?”.
no creo que sea coherente
además yo le confieso:
¡soy un payador de peso
viá romperle el parapente!

—Con los temas se ha cumplido
y por eso de repente
le doy gracias a la gente
que hasta el teatro se ha venido
a un canto comprometido
llevamos tarde su amor
y la amistad, sí señor,
otro tema el parapente:
¡aquí se encuentra la gente
que acompaña al payador!

—Ahora sí nos vamos juntos:
¡gracias mi querido hermano!
—tengo una coma en la mano
y vos me pusiste un punto.
—*Pa'* sellar un contrapunto
pa' las alas desplegar,
—y en este mismo lugar
queda este mensaje ignoto.
—que deja Emanuel Gabotto
junto con David Tokar.

Dos payadores de la misma generación encaran una larga payada luego del sorteo de sus nombres, escritos en sendos papeles que selecciona el maestro de ceremonias, mencionado como Gastón.

Los temas son pedidos por el público antes de que se escuchen las guitarras. El amor es el primero, que Tokar rápidamente asocia con la presencia de un conocido cantautor llamado Rafael Amor que se halla presenciando el evento. Otros dos temas como “la amistad” y “los viejos payadores” son repasados brevemente para pasar finalmente al último, sobre el que se explayan con ironía, socarronería y gracia, lo que cambia totalmente el espíritu del público presente, que festeja ampliamente el carácter jocoso con que finaliza este duelo.

Payada Juan Carlos “Indio” Bares - José Curbelo

(Centro criollo “La tacuara”, Cármen de Las Flores, 16/7/96).

Rec. José Curbelo

(J.C.)

–El aplauso me convence
a que mi garganta aclare
canto con el “Indio” Bares
para este suelo florense.
El me indicó que comience
por eso inicio el trayecto
lo hago con sumo respeto
miro al pueblo en la cara:
cuelgo sobre esta tacuara
la bandera del afecto.

(J.C.B.)

–Merece el canto que entrego
dándole al pueblo un abrazo
pero pensemos de paso
que los dos somos labriegos.
Yo tiernito como un ruego
avanzo en esas cuchillas

en una forma sencilla
donde mis rumbos bifurco,
usted vaya abriendo surcos
yo **viá** arrojar la semilla.

–Yo vengo de Canelones
que es un suelo de labriegos
y mi semilla la entrego
entre surcos y terrones.
Sembraremos ilusiones
de la izquierda a la derecha
en donde el canto abra brecha
de la milonga al compás
como usted ha **sembrado** más
yo comparto su cosecha.

–Si la cosa es elocuente
aunque no soy nazareno
mas, cuando el terreno es bueno,
florece alguna simiente.
Clarito como un vertiente
libre de todos los vientos
cantando con fundamento
con lo poco que tenemos
al pueblo entregaremos
el pan de los sentimientos.

–El pueblo con su ternura
hoy rubrica nuestro afán
si la décima es el pan
el aplauso es levadura.
Sin elevarme a la altura
por mayores y por niños
todo el ambiente escudriño
retribuyendo palmas,
sobre las **melgas** del alma
quiero sembrar mi cariño.

–Yo pienso en ese conjuro
que Usted mismo lo conjura
porque el pan sin levadura,
compañero, queda duro.
Saliendo de estos apuros
el pan debe de leudar
y debe de sazonar
el trigo de su cosecha
por eso como una flecha
quiero en el pueblo clavar.

–Por eso es la levadura
que al pueblo le mencioné
para el pan que yo amasé
y usted amasó con ternura.
En la popular cultura
donde crecen los valores
los panes tienen sabores
ajenos de los quebrantos
y aquí está este pan del canto
que le traen los payadores.

–Y hay una ley del arcano,
compañero payador,
y es que el pan tiene sabor
que es el calor de las manos.
Tiene la forma del grano
la conciencia de la harina
donde el hombre se persigna
para la hostia del canto,
como una estela de llanto
que nuestro canto camina.

–Es cierto tiene el calor
desde la cumbre hasta el llano
la tibieza de las manos

que le imprime el sembrador.
Ese que enfrenta al vigor
porque es hombre de la raza
verano o invierno pasa
y toma lo que le cuadre
y tiene calor de madre
cuando una madre lo amaza.

—Hay tiempo que analiza
la tierra o la heredad
le presta a la humanidad
todo aquello que precisa.
La suerte se jerarquiza
tan humana como el lodo
por eso el canto acomodo
cumpliendo con el deber
ella nos da de beber
y al final nos come a todos.

—En ese vientre materno
nos volverá a recoger
esa tierra que ha de ser
pa' nuestro descanso eterno
todo eso lo discierno
por eso es que brindo apoyo
al natural desarrollo,
cuando deje de marchar
me gustaría descansar
en un pago que sea criollo.

—Siempre el descanso eterno
que del olvido te aferra
en el fondo de la tierra
que al final cubre este cerno.
Todo este canto discierno
amalhaya si desdice

el concepto, las raíces,
por el amor del concierto
¿quién va afirmar que los muertos
en la tierra son felices?

–Yo no le he afirmado nada
hablé de transformación
del hombre, de la creación
en diferentes jornadas,
de la tierra idolatrada,
de la vida y de la muerte,
de lo débil, de lo fuerte,
de lo hidalgo, lo bizarro:
el hombre es hecho de barro
y en barro es que se convierte.

–Perdóneme si le narro
sinceramente un trofeo
pero, mi hermano, no creo
de que fue hecho de barro.
No es ceniza de cigarro
la verdad que le confieso
y **viá** decirle con eso
donde quiera que se cuadre:
es en el vientre ‘e la madre
por eso es de carne y hueso.

–Mas la tierra la ha nutrido
a esa madre y a su vientre
para que la luz encuentre
al hijo recién nacido.
Le imprimió sus latidos
–pienso yo y digo este día–
en la gauchesca poesía
cada cual canta a conciencia:
yo respeto sus creencias
usted respete las mías.

–Perdone si soy muy hosco
si a mil razones se aferra
sé de que es hembra la tierra
y al marido no conozco.
Por lo tanto no me embosco
así nomás al pasar
y no se vaya a enojar
ande donde quiera que ande:
no arme la **armada** muy grande
por que se puede enredar.

–No estoy armando muy grande
es un choque de razones
cada uno sus ilusiones
en el canto aquí lo expande.
Aquí estoy **pa'** lo que mande
a lo largo del trayecto
improvisando correcto
con total sinceridad:
que Bares nunca dirá
que yo le falté el respeto.

–Usted me habló de creación
y en la tierra haciendo pié
¿pero quién le ha dicho a usted
de que usted tiene razón?
Arribo a la conclusión
y como nunca me embosco,
sinceramente muy tosco
soy para cantar profundo
pero al que me ha **echao** al mundo,
hermano, no lo conozco.

–No lo conozco tampoco
tan sólo hablé de un misterio
del uno al otro hemisferio

donde mis versos invoco.
Y cuando ese tema enfoco
en la criolla poesía
pa' otro lado rumbería
tal vez **pa'** cambiar de **trillo**,
somos cantores sencillos
pa' hablar de filosofía.

—Yo pienso hermano José
somos cantores sencillos
y no me equivoque el trillo
y sencillo será usted.
Yo hace años que estudié
un poco la teología
un altro la geografía
por eso es que me reintegro
y el ave de mi cerebro
se me despluma en poesía.

—Yo soy mucho más modesto
le digo, buen compañero,
soy solamente un trovero
que se halla firme en su puesto.
Y le digo por supuesto,
que además con gran orgullo
—humilde como los yuyos—
cumpla así con mi atavío:
si yo defiende lo mío
usted defiende lo suyo.

—No lo alcanzo a comprender
yo soy solamente un yuyo
usted que tiene su orgullo
yo que tengo mi saber.
Yo soy un amanecer
con la guitarra en los brazos

soy de la tierra un pedazo
sobre la vida que añora,
pa' entretener las auroras
me duermo con los ocasos.

—No dudo **'e** su claridad
y no es por hacerle agravios
tal vez sea un hombre sabio
de mucha capacidad.
Pero aquí ya hay vanidad
y digo sin brillantéz
—al derecho y al revés—
sobre las huellas del canto:
usted que ha aprendido tanto
no aprendió la sencillez.

—Por qué me habla con crueldad
si cumplo con el deber
¿por qué razón al saber
me lo llama vanidad?
Si yo soy la inmensidad
del presagio de la huella
para aquel que me atropella
casi nunca he sido reacio:
le regalo este espacio
para entretener su estrella.

—Mil gracias por el regalo
del espacio que me nombra
que tiene luces y sombras
que en mis versos intercalo.
Y esta verdad que propalo
cumpliendo con un deber
porque alcanzo a comprender
desde el alma hasta los labios:
jamás he visto un sabio
presumir de su saber.

–Sin embargo yo me salgo
de la vía en el transplante
yo he visto los ignorantes
como usted decir que hable algo.
Yo siempre suelto mis galgos,
sinceramente aparcero
y acabando ese sendero
donde el tiempo es un pedazo
y en la carne del ocaso
se entretienen los luceros.

–Me ha tratado de ignorante
y ni siquiera me ofende
porque su canto enciende
con un ánimo vibrante.
Es justo de que me plante
también aquí en mi defensa
sin frangollar en la trenza
y sin proferir agravios:
yo jamás he visto un sabio
que ataque con las ofensas.

–Yo pienso que soy de aguante
Varela en forma sonora:
*“el que no sabe que ignora
es dos veces ignorante”*.²⁸
Por eso no le echo el guante,
amalhaya, su atavío
yo que en mi poder confío
así nomás de pasada:
¡no ha llegado a ser cañada
y está soñando ser río!

²⁸ Referencia al poeta uruguayo Wenceslao Varela.

–Es cierto soy un charquito
y ni siquiera yo sueño
ser algún río pequeño,
desde ya se lo transmito.
Con un placer infinito
cantando sobre la huella
mi coraje no se mella
en ese rumbo halagüeño
porque en un charco pequeño
también se mira una estrella.

–Perdone por mi advertencia
yo le entiendo su lenguaje
pero una cosa es coraje
la otra es maledicencia.
Perdone la consecuencia
cumpliendo con un deber
y el pueblo debe entender
con el corazón cubierto,
en mí tiene un libro abierto,
hermano, se ha de aprender.

–Cada hombre es un libro abierto
y yo en el suyo he aprendido
por todo lo que ha vivido
porque lo que dice es cierto.
Pero desde ya le advierto
que yo en mis fuerzas confío
que también tengo mis bríos
cuando mis versos construyo:
si yo no niego los suyos
¿porqué usted niega los míos?

–No cristiano, con ternura,
ahí tenés mi vaticinio
si veo que sos un niño:

yo te hice una travesura.
Yo sé bien de tu ternura
yo tengo muchas payadas
y tengo muchas jornadas
que hacen de gala derroche
y me cansé de ser noche
pa' después ser alborada.

—Ahora el hombre me tutea
y yo lo trato de usted
construyendo una pared
con ladrillos de la idea.
Aquí el lenguaje flaquea
a lo largo del trayecto
no es que eso sea incorrecto
mas como el público opino,
es muy largo su camino
y es más corto su respeto.

—No señor, si me dispensa,
abra nomás sus ladrillos
yo soy un hombre sencillo
no peque de sinvergüenza
le voy a echar la trenza
sinceramente el deber
la gente debe entender
siempre sembrando mi trigo
que para pagar conmigo
tiene mucho que aprender.

—Para pagar con cualquiera
tengo mucho que aprender
eso es fácil de entender
explicárselo quisiera.
Y su palabra es sincera

como han oído recién
de la milonga al vaivén
tal vez desde aquí se alarme,
pero usted **pa'** impresionarme
tiene que aprender también.

—Nó señor, y usted me nombra,
ya se ve cómo es su rol
cree que ha caído mi sol
pero se estiran sus sombras.
Hay un camino de alfombra
y desde ya te lo digo
todo este canto prodigo
con amor que se agiganta:
jamás cortés una planta
la que al final te dio abrigo.

—Yo no he negado su huella
no he negado su talento
del arte en el firmamento
su verso es como una estrella.
Pero ésto es una querella
usted me ha **nega'u** a mí
lo ha visto la gente aquí
a lo largo del trayecto,
yo sin faltarle el respeto
por aquí me defendí.

—No mi amigazo Curbelo
no lo he **nega'u**, no ha entendido,
si somos del mismo nido
si somos del mismo suelo.
Eleve tranquilo el vuelo
haga vibrar su badajo
lo que a la vida lo trajo
de una forma sugestiva,

siga nomás por arriba
 que yo lo aplaudo de abajo.

–Más bien que marchemos juntos
 sin arriba, sin abajo
 en el lírico trabajo
 de los gauchos contrapuntos.
 Si fue ardoroso el asunto
 ha sido a la concurrencia
 un homenaje a conciencia
 que yo en mis versos plasmo,
 un poco con mi entusiasmo
 y un poco con su experiencia.

–La vida es para luchar
 y el tiempo es como una fragua
 jamás dejés sucia el agua
 que después hay que tomar.
 Tenemos que analizar
 así nomás de pasada
 la vida es una jornada
 por la que cantando lucho,
 en el tiempo somos mucho
 y en la nada somos nada.

–Por lo que somos ahora
 vamos a unir nuestro canto
 –como la gema de un llanto
 así con camperos modos.
 –Para llegarles a todos
 y para rendirle honores
 –acá tienen los mayores
 precursores del acento,
 –como un agradecimiento
 para El Carmen de las Flores.

–Viva el pueblo **e** Canelones
 y mis pagos colonieros
 –que alumbraba sus senderos
 o que alumbró mis canciones.
 –Garúa **pa'** sus terrones
 limpios los rayos solares.
 –en patrióticos altares
 rinden un culto a este suelo:
 –así ha cantado Curbelo
 y el viejo Juan Carlos Bares.

Payada excepcional no sólo por el espíritu que la anima sino también por su extensión de 41 décimas, y por que el “Indio” se halla ya enfermo.

Se desarrolla en un Centro Tradicionalista, lo cual asegura la presencia de un público conocedor del payador –pero en este caso especial– también de la histórica rivalidad que rodeaba a los nombres de estos dos uruguayos nacidos uno en la zona de Canelones y el otro en la de Colonia, que desarrollaron su vida adulta en la Argentina, de ahí la especial mención que de ella hacen en la última estrofa.

Dos estilos de payador y dos personalidades muy diferentes se muestran en este duelo poético cantado que llega a niveles de agresión que no son comunes en la actualidad y que no han vuelto a repetirse desde entonces. Por un lado el poeta ampuloso, de gran vuelo metafórico y pródigo en imágenes; por el otro el poeta sigiloso, medido, agudo y penetrante. Pareciera el enfrentamiento de la fogosidad de la emoción con la medida de la palabra punzante y sutil, cauta y profunda a la vez.

Tópicos universales como la vida, la muerte, la tierra, el pan, la creación, la sabiduría, el canto –entre otros– van surgiendo en demostración del gran oficio de ambos payadores, considerados entre los mejores que ha dado la escuela rioplatense.

VII.2 Ejemplos de contrapuntos entre rioplatenses y de otras regiones

Payada de seis países

Gustavo Guichón (Uruguay) - Cristian Méndez (Argentina) - Paulo de Freitas Mendonça (Brasil), Leonel Sánchez Moya (Chile) - Ernesto Da Silva (Venezuela) - Luis Paz “Papillo” (Cuba).
(Escenario “Carlos Molina”, Criolla de El Prado, Montevideo. 29/3/13).

Rec. E. Moreno Chá

(G. Guichón)

–Un Chile sin Pinochet
y una Cuba sin Batista
se encuentran sobre la pista
de la esperanza y la fe.
El payador esta vez
hace volar esa ave
y quiere encontrar la clave
y la emoción se subraya
y una lágrima uruguaya
queda en la tumba de Chávez.

(C. Méndez)

–Esta payada nos toca
justo en el “Carlos Molina “
si fue América Latina
una flor para su boca.
Y si es que la gente evoca
al payador libertario
yo creo que es necesario
que Carlos vuelva a la vida
por ver la América unida
arriba de su escenario.

(P. Freitas Mendonça)

*–Estão aqui seis países
estão aqui seis “hermanos”.
seis latino-americanos
cantando suas seis raízes,
seis tons de outros matizes
e um sonho fraternal,
um sonho de ser igual,
de cantar vida em seguida:
eu venho cantar a vida.
¡Viva o povo oriental!*

(L. Sánchez Moya)

–Vengo del país de Chile
que es franja, larga y angosta
de los Andes a la costa
y que bien tiene perfiles.
Les traigo abrazos por miles
al compás de esta guitarra
para toda esta gran barra
una décima se escuda:
traigo abrazos de Neruda,
de Jara y Violeta Parra.

(E. Da Silva)

–Ay! De la Patria de Simón
Bolívar y el comandante
Hugo Chávez al instante
traje mi salutación.
El arte y la tradición
brillan de forma genuina
con Uruguay y Argentina
Cuba, Brasil y con Chile
para que en paz se perfile
nuestra América Latina.

(L. Paz)

–Vuelvo a curarme el espanto
del adiós con el regreso
y traigo de Cuba un beso
que reparto con mi canto.
Saben, porque es Viernes Santo
desde la pica del arte
porque donde se reparte
esta unidad siempre en ciernes,
tiene que ser Santo el viernes
en que regreso a cantarte.

(G. Guichón)

–Escuché al hombre de Cuba
escuché al venezolano
Chile, los pueblos hermanos
por el vino y por la uva.
Y **pa'** que el aplauso suba
Brasil, dulce cual la miel,
y payando sin papel
en mi tierra **tupamara**
me lo encuentro al Che Guevara
abrazado con Fidel.

(C. Méndez)

–Hoy nos tenemos que unir
nos tenemos que sumar
es lindo multiplicar
no restar ni dividir.
Y algo les voy a advertir
si sumamos los criterios
si trabajamos en serio
en una y otra Nación
es tan sólo con la unión
que venceremos imperios.

(P. Freitas Mendonça)

–*Como é lindo, como é lindo,
Quando a América canta.
Um verso vem à garganta
Como este que vem surgindo.
É a América imergindo
Do seu próprio desamor,
“Contrapunteando” um fulgor
Com sua própria emoção,
Porque vem do coração
Para a voz do pajador.*

(L. Sánchez Moya)

–Si la décima germina
repartida así en el canto
la décima es esperanto
para América Latina.
Se mantiene esta rutina
bajo el temblor de mi mano
no soy payador temprano
pero que aquí bien se esfuerza
para sumarme a la fuerza
del sueño bolivariano.

(E. Da Silva)

–Ay! A la Patria de Galeano
de Viglietti y el Negro Rada
va esta décima trazada
con sentir bolivariano.
Benedetti, ser humano,
mi verso puedo sentir
el más lógico existir
su otra piedra acrisola
Patria Grande es una sola
¡nadie la va a dividir!

(L. Paz)

–Ya debajo ‘el crucifijo
del Altísimo reposa
la Patria Grande solloza
la pérdida de un gran hijo.
Pero a mi canto le exijo
la lucha perseverante
como que se ve gigante
junto a Bolívar de pie.
Le decimos como al Che:
¡Hasta siempre Comandante!

(G. Guichón)

–Nosotros sin mucha orquesta
paisanamente cantando
y humildemente payando
en esta campera fiesta
América es en su gesta
parece que nos apoya
y el payador desarrolla
un verso que no se escribe
y el Uruguay lo recibe
con la milonguita criolla.

(C. Méndez)

–Hay seis países unidos
seis sueños, seis intenciones
y laten seis corazones
hoy con un mismo latido.
Gracias al pueblo querido
algo le voy a decir
que lo tienen que admitir
bajo el sol de seis banderas:
demuestra América entera
que tiene un buen provenir.

(P. Freitas Mendonça)

–*Uruguay, Chile, Argentina,*

Brasil, Cuba e Venezuela.

É nossa América bela

que ao nosso canto fascina

e a alma que arrocina

esta América “hermanada”.

Às vezes o tudo é nada.

“Hoy viernes santo”, no entanto,

não sei se é santo por santo

ou porque aqui hay pajada.

(L. Sánchez Moya)

–No hay que perder la esperanza

del puño alto en la mano

para todo un pueblo hermano

que lucha, sueña y avanza.

Con esta palabra alcanza

para ir tejiendo las redes

nunca habrán altas paredes

ni nunca habrá un gran ocaso:

si se suma un gran abrazo

hoy habrá paz ante ustedes.

(E. Da Silva)

–Ay! O’Higgins y San Martín

Artigas y Abreu de Lima

están en esta tarima

con Martí y ...

Retumbó fuerte el clarín

de Bolívar sus razones

llamando a sus poblaciones

y dice el pueblo despierto:

Hugo Chávez no está muerto

¡vive en nuestros corazones!

(L. Paz)

–Somos el ir y venir
para el pueblo que está viendo,
seis poetas combatiendo
por el mismo porvenir.
Seis gritos para asistir
a la más noble conquista;
nombres en la misma lista
hoy somos como seis balas
partiéndole pico y alas
al águila imperialista.

(G. Guichón)

–Yo miro la gente obrera
y miro al pueblo uruguayo
en el escudo, el caballo
y en el sol de mi bandera.
Pero aquí decir quisiera
para que el canto se ubica
frente a la conciencia rica
humilde de un consonante:
no tenemos Comandante
pero está el Pepe Mujica.

(C. Méndez)

–Hoy seis países se ven
lo digo frente a esta barra
miro porque mi guitarra
tiene seis cuerdas también
y han comentado recién
que lo grito a viva voz,
le doy las gracias a Dios
si esta noche de poesía
noto que Las Tres Marías
se multiplican por dos.

(P. Freitas Mendonça)

–*Sei de Blanco e de Hernandez,
Neruda, Osiris, Laytano,
de Nabori e Aureliano,
Violeta Parra, dos Andes.
Só pra citar alguns grandes,
porque sou leitor voraz.
Só a leitura é capaz
do conhecimento pleno.
Só o saber é sereno
capaz de querer a paz.*

(L. Sánchez Moya)

–Seis voces del continente
hoy día aquí dan la cara
como lo hizo Víctor Jara
un gran cantor consecuente
el que puso el pecho al frente
allá en mi tierra chilena
iba **engordando la vena**
para que la fuerza suba
dándole un abrazo a Cuba
que llegue hasta Punta Arenas.

(E. Da Silva)

–Ay! Traje el canto del turpial
la orquídea y el río Orinoco
el salto aquel que evoco
de manera magistral
hasta la patria oriental
que la tradición se expande
que nada aquí nos ablande,
levantemos las banderas
lágrimas de América entera
sueño de la Patria Grande.

(L. Paz)

–¡Uruguay con qué alegría
entro a tu mundo filial!
porque la patria oriental
es también la patria mía.
Con idéntica armonía
que con espigas levanto
y para que sepas cuánto
te arropo en mis madrigales
los Treinta y Tres Orientales
desembarcan en mi canto.

(G. Guichón)

–Cante a Francisco I
por ser el Papa argentino

(C. Méndez)

–hago un alto en el camino
por ser justo y verdadero.

(G. Guichón)

–Y a todo un pueblo obrero
quedó el verso improvisado

(C. Méndez)

–que dejamos con agrado
defendiendo las raíces:

(G. Guichón)

–cantaron los seis países
acá en la Rural del Prado.

(P. Freitas Mendonça)

–*Com meu amigo Leonel
vou fazer a despedida*

(L. Sánchez Moya)

–damos gracias a la vida
compartiendo este laurel.

(P. Freitas Mendonça)

–*É uma amizade fiel*

de gente buena e gentil
(L. Sánchez Moya)
–y en ese buen porvenir
que la décima se fragua.
(P. Freitas Mendonça)
ao Chile rola uma água
de amor, lá do Brasil.

(E. Da Silva)
–Ay! Viva la Feria del Prado
que viva Montevideo
(L. Paz)
–y que viva este deseo
del guateque improvisado.
(E. Da Silva)
–El payador connotado
brinda el verso magistral
(L. Paz)
–y con ese amor filial
que sólo el verso revela
(E. Da Silva)
–dicen Cuba y Venezuela:
¡que viva el pueblo oriental!

Este encuentro fue protagonizado por seis payadores de diferentes países durante la 88ª Semana Criolla de El Prado de Montevideo (2013).

Cada uno de ellos fue acompañado según la tradición de su propio país. Así entonces, Uruguay y Argentina lo hicieron con guitarra, Brasil sin instrumento, Chile con guitarrón, y Venezuela y Cuba con laúd y guitarra. Salen aquí a la luz, los distintos timbres de voz y formas de emisión, los diversos modos de concebir una décima desde lo formal y el contenido, entre otros detalles. La originalidad de este evento radica en el número de participantes, en que cada uno representa a su propio país y que su desarrollo transita siempre por temas como la unidad latinoamericana y las personalidades más distinguidas de dichos países.

Payada Tomasita Quiala - Marta Suint

(XXXIV Jornada Cucalambeana. IX Festival Iberoamericano de la Décima. El cornito, Cuba, 27/6/99).

Recolección: Ercilia Moreno Chá – Maximiano Trapero.

(M.S.)

–Yo vengo a cantar sin trampas
 si es que un eco se prolonga
 en el ritmo de milonga
 que traigo desde mis pampas.
 Este concepto se estampa
 y lo dice una argentina,
 en esta noche divina
 estoy con mi compañera
 la más brillante trovera
 de la América Latina.

(T.Q.)

–Yo no soy la más brillante
 de la América Latina
 yo pienso que esta argentina
 sí que es mujer importante,
 ni soy la más elegante,
 ni presumo de cantar,
 pero si suelto a volar
 desde el alto mis pichones
 tanto hembras como varones
 me tienen que respetar.

–Tu has crecido entre las palmas
 yo al vibrar de este cordaje
 yo pienso de que el paisaje
 se te ha metido en el alma.
 Y no es por ganar más palmas
 que por respeto diré,
 el día que te escuché

yo comprobé, compañera,
que sos la hija de veras
que dejó el Cucalambé.

—Si de las hijas montunas
yo soy de aquella excelencia
vengo a defender mi herencia
en la tierra de Las Tunas.
Yo que en todas las tribunas
supe mi verso imponer
y que canto como ayer
libremente por un tema,
quiero ver cómo me quema
el fuego de otra mujer.

—Yo no la vine a quemar
igual que a Juana de Arco
pues llegué cruzando el charco
y la voy a respetar.
Y se lo quiero aclarar
en mi paisano sentir
apostando al porvenir
oh! mi dulce compañera:
¡y agarre **pa'** donde quiera
que yo la voy a seguir!

—Si tú me vas a seguir
refrenda Marta que ahora
lo de mejor payadora
lo vamos a discutir.
Vamos las dos a medir
cual adorable valor
del repentismo el honor
nos vaya en ello la vida,
para que unos decidan
cuál de las dos es mejor.

–Eres en la copla diestra
y en mi vida una columna
y no podría una alumna
humillar a su maestra,
que tan digna se demuestra
con un sentido rotundo
y lo explico en un segundo
de que yo busco tu abrigo
y sabés de que te sigo
a cualquier parte del mundo.

–A cualquier parte del mundo
me seguirás Marta Suint
pero no muestras al fin
tu verso libre y fecundo.
Digo –no me confundo–
jamás me digas “no puedo”,
sé anillo para mi dedo
sacúdeme la campana,
¡o van a decir mañana
que Marta me tiene miedo!

–Sabés, no te tengo miedo,
mas, no me quiero agrandar,
y en cuestión de improvisar
siempre hago lo que puedo.
He luchado con denuedo
y no lo puedo negar
que no me pienso achicar
y con respeto te escucho,
pero no me busques mucho
porque me vas a encontrar.

–Has venido Marta Suint
mi estimada compañera
eso es lo que yo quisiera,

encontrarte, Marta Suint.
Encontrarte en el trájín
de la buena poesía
crece con esa alegría
de tu frase pintoresca
porque mientras más tu crezcas
creceré yo todavía.

—En eso tenés razón
si es que el arte nos ha unido
y palpitan los latidos
en un mismo corazón.
El cantar es la intención
de la guitarra a un compás
y he de decir además
que todos somos amigos:
¡yo podré bromear contigo
pero ofenderte jamás!

—Yo tampoco me ofendí
pero esa es la controversia
y como has visto la inercia
de tu verso la rompí,
y ahora si quieres aquí
la lucha ha de continuar
porque le voy a informar
al público reunido
que ella tiene algo escondido
que no me quiere contar.

—En eso usted está mintiendo
porque ya se lo conté
el día que la encontré
mis confidencias haciendo.
Y acaso estoy pretendiendo
en esta bendita hora

se lo dice esta señora
a su corazón de poeta:
¡creí que era más discreta
la cubana payadora!

–Yo no quiero ser discreta
en un asunto amoroso
tu no sabes lo sabroso
que es amar a un buen poeta.
Esta muchacha coqueta
que quiere besar el cielo
ahora se viste de duelo
y pretende a Tomasita,
y en el fondo está loquita
de amor por José Curbelo.

–Qué tremenda confusión
si hasta me cuesta cantar
cuando debo confesar
las cosas del corazón.
Pero entiendo tu intención
y te lo quiero decir
mirando hacia el porvenir:
Tomasa me compromete
y me ha metido en un brete
y no sé cómo salir.

–Si tu quieres puedes ir
de la mano de mis flores
que yo del brete de amores
te enseñé como salir.
Trae tu hombre a discutir
si a la sombra se incomoda
y después de darle toda
la dicha que yo me sé
se casan y yo seré
la madrina de la boda.

–Lo juro por lo que siento
mientras el alma suspira
no se debe hacer mentiras
con cosas del sentimiento.
Escucharon su talento
escucharon su canción
en esta bella región
en este cubano suelo,
es cierto, a José Curbelo
lo guardo en mi corazón.

–Si tienes el corazón
a Curbelo destinado
si él es el que te ha llenado
de afecto y admiración
si el es la provocación
que el entusiasmo te reta
si es tu hombre y tu poeta
y tu mayor objetivo
¿entonces por qué motivo
me acusaste de indiscreta?

–Yo te quiero preguntar
a ti Tomasita Quiala
en esta noche de gala
si me querés contestar,
no es que te quiera apurar
porque esa no es mi intención
delante de esta reunión
un sentimiento me manda,
y dime tú cómo andas
en cosas del corazón.

–Juro que en mi corazón
no manda ni mi marido

porque yo no soy vestido
para un solo pantalón.
Soy bohemia, la ilusión
masculina me provoca
cuando esta guitarra toca
se hace mi mente veleta,
y cuando veo un poeta
juro que me vuelvo loca.

—Siendo una mujer tan bella
siendo tan inteligente
no ha de existir el poniente
para que brille tu estrella
continuando por la huella
dueña, sí, de tu emoción
nó de un solo pantalón
hoy has de encender tu tea
bendito el hombre que sea
dueño de tu corazón.

—Pero es que mi corazón
no tiene un dueño absoluto
a pesar de que disfruto
de matrimonial unión
por una u otra razón
ser adúltera no quiero
pero como me libero
del prejuicio y del pecado,
yo tengo el cuerpo casado
pero el corazón soltero.

—Y la invito a terminar
—ya nos vamos, Marta Suint.
—En este gaucho confin,
—en este hermoso lugar

–las gracias le quiero dar
 –al público que regala
 –esta emoción que propala
 –en una noche infinita:
 –¡gracias les dice Martita!
 –¡junto a Tomasita Quiala!

Dos de las mejores repentistas de América –una argentina y la otra cubana– se encuentran en un **guateque** situado en El cornito, a escasos kilómetros de la ciudad de Las Tunas, en el oriente cubano. Ambas asistían al VII Festival Iberoamericano de la Décima que allí se celebraba y este duelo era fuertemente esperado por quienes conocían la envergadura de las protagonistas, que dos años atrás se habían encontrado por vez primera.

Se desarrolla en un ambiente rural de poco público pero muy conoedor, que crea un clima festivo que acompañó con entusiasmo los encuentros poéticos de esa noche: luego de éste vendría el de José Curbelo y Alexis Díaz Pimienta que se expone a continuación.

Ambas protagonistas se presentan con actitudes diferentes, lo cual es común que surja cuando el encuentro se efectúa entre repentistas locales y extranjeros. Se trata de un duelo en el que claramente se plantea saber quién es la mejor de ambas, la cubana Tomasita Quiala busca de diferentes maneras el duelo poético que la argentina Marta Suint le niega reiteradas veces. Finalmente, la anfitriona sale del plano de la jactancia y lleva la controversia al terreno de la intimidad buscando debilitar a su oponente, lo que no logra obtener. Encuentro memorable para todos los que asistimos a esta demostración de estrategia e improvisación.

Agradecemos a Maximiano Trapero que nos facilitara su grabación de este duelo, para completar esta versión.

Payada: Alexis Díaz Pimienta - José Curbelo

(XXXIV Jornada Cucalambeana. IX Festival Iberoamericano
de la Décima. El cornito, Cuba, 27/6/99).

Rec. E. Moreno Chá

(A.D.P.)

–¡Suéltate José Curbelo
payador de payadores!
que estoy huérfano de flores,
pon la mariposa al vuelo.
Hazme nadar por tu cielo
hazme volar por tu río
que yo como en tí confío
–gran payador oriental–
no pueden salirnos mal
tu verso y el verso mío.

(J.C.)

–Alexis Díaz-Pimienta
ya te lo dice Curbelo:
quieres volar por mi cielo
y no has de encontrar tormenta.
Estoy sacando la cuenta
mientras mi rima construyo,
a tu rumbo no rehuyo
de payador oriental
y no habrá de salir mal
hoy mi verso junto al tuyo.

–Esto es repentismo puro
esto sí que es repentismo,
yo pasado de lirismo
y él inventando el futuro.
Tienes un hermano oscuro
y yo tengo un blanco hermano
todos en este verano

como un dueto musical
con las manos de cristal
que empiezan a usar un piano.

–“Tienes un hermano oscuro”

–Alexis me lo decía–
sin embargo la poesía
tiene su luz, te aseguro.
Y desde ya yo procuro
dar mi décima más fiel,
quiero entregarte un laurel
y espero que no te asombres:
¡yo jamás medí a los hombres
por el color de la piel!

–Menos mal que yo no traje
los prejuicios que guardamos
ya sé que los dos usamos
cantando el mismo lenguaje.
Tú eres autor del paisaje
y yo un motivo floral
y después que el Festival
deje al mundo satisfecho
el público es el que ha hecho
este dibujo mural.

–Al diablo con los prejuicios
que hace un rato mencionaste,
si de esas cosas me hablaste
yo voy a emitir mi juicio.
Y me parece propicio
por lo que de humano encierra,
este concepto no erra
desde un polo hasta otro polo,
porque el hombre es uno solo
sobre la faz de la tierra.

—¡Fíjate! si el hombre es
sobre la faz de la tierra
cañón que inventa la guerra
y la termina después.
Que con esa rapidez
sin dolor ni protocolo
yo vengo hasta aquí, me inmoló
y me pongo a improvisar
para que pueda brillar
un hombre que vino solo.

—Una verdad enarboló
y le digo aquí a mi hermano
el gran trovador cubano,
que yo no he venido solo.
Sencillo, sin protocolos,
con sinceridad te digo
mientras que cantando sigo,
es justo que determine
de que yo solo no vine,
¡vino mi pueblo conmigo!

—Vino tu pueblo contigo
creo que estás al final
como el nudo umbilical
cuando cortan el ombligo.
Yo te busco y te persigo
y no te hallo compañía
qué mala suerte la mía
la del actor sin ensayos.
¿O será que los uruguayos
viven siempre en la poesía?

—Traigo el pueblo en mi memoria
a mi gente, yo diría,
en mi canto, en mi poesía,
en sus sueños y en su historia

en derrotas o en victorias
del terruño en que nací.
Lo quiero decir aquí
por ser dos patrias amigas:
¡yo traigo un sueño de Artigas
hasta el suelo de Martí!

–Y yo quisiera escuchar
tu voz llana y payadora
con la soledad que ahora
la que te va a acompañar.
¿Qué pampa podrás mirar
sino pampa con guayaba?
Ya no estás en donde estabas
y aquí todo tu horizonte
es el canto de un sinsonte
que atraviesa el cañabrava.

–Yo puedo unir los paisajes,
como el músico diría,
el que une con armonía
las notas de este cordaje.
Y al dejarles mi mensaje
veo las cañas de bambú,
esas que mencionas tú
y que a ti te traen la calma,
y planto frente a tu palma
las ramas de un verde ombú.

–Tu ritmo payadoril
tu manera de pararte
es invitación al arte
con lenguaje pastoril,
ya está llegando el 2000
y el arte no tiene entierro
esto no es ningún encierro,
es un momento sagrado.

¿Por qué razón me han sacado
del pasado a Martín Fierro?

–Hay un concepto sagrado,
quiero que sepa la gente,
para traerlo al presente
lo he extraído del pasado.
En el tiempo incorporado
el se mantiene de pié
siempre con la misma fe
buscando luz en la aurora,
como ahora se incorpora
el bravo Cucalambé.

–Curbelo, Luis ha venido
a decir que terminamos
–y en este lugar estamos
al público agradecidos.
–Hay un sueño en cada oído
hay un sueño en la memoria,
–sin derrota, sin victoria
le canto al pueblo cubano:
–este encuentro americano
es página en la historia.

Primer lance poético protagonizado por estos dos grandes representantes de sus respectivas escuelas: la cubana y la rioplatense. Es notorio que se están conociendo y que van estudiándose mutuamente. Ya la bienvenida del anfitrión sugiere la llegada de un gran momento poético y el deseo de este encuentro.

En realidad no se llega a concretar un contrapunto, sino más bien a emprender un juego retórico donde ambos despliegan sus recursos y hagan al compañero en las figuras del mito argentino del Martín Fierro y del poeta cubano Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, apodado “Cucalambé”.

Efectivamente, este duelo poético es página de la historia del repentismo americano.

VII.3 Glosario

Abrir cancha: dejar espacio libre.

Achamarrado: con influencia de la chamarrita.

Acollarar: unir dos animales por el pescuezo (collera) para que anden juntos y no se extravíen.

Acostillado: respaldado.

Agringan: de gringo.

Amalhaya: ojalá.

Amasar: introducir versos preparados con anterioridad.

Aparcería: grupo o sociedad de **aparceros**.

Aparcero: compañero, socio, amigo.

Armada: abertura corrediza que arma el lazo cuando pasa por la argolla que está en uno de sus extremos. Al cerrarse, el animal queda atrapado.

Arrocina: amedrenta, retrocede.

Atropellado: persona embestida por un animal o dañada en sus derechos.

Bagual/a: redomón, potro a comienzos de la doma.

Bolas: boleadoras.

Bayo: pelaje equino color beige.

Cabresto: cabestro.

Chamarrita: danza rural de pareja abrazada, bailada en el sur de Brasil, Uruguay y el Litoral de Argentina.

Changango: guitarra ordinaria, vieja o de antigua construcción.

Chicharrones: trozos de carne, fritos en su propia grasa.

Chiripá: prenda de vestir característica del gaucho.

Cimarrón: animal bravo y salvaje. Mate amargo.

Citao: citado.

Claridá: claridad.

Comendantes: comandantes.

Comprendamé: comprendame.

Compriendo: comprendo.

Corcoviar: corcovear, bellaquear.

Corcovo: salto hacia arriba que da un animal, encorvando su lomo.

Corvo: sable, cuchillo.

Diasques: diablos.

'E: de.

Echau: echado.

Escribanistas: escribanos.

Digaló: dígallo.

Emponchao: con poncho, vistiendo un poncho.

Encontrao: encontrado.

Escrebido: escrito.

Estranjero: extranjero.

Gauderio: voz antigua con que se designaba al gaucho.

Glorieta: recreos populares de verano que se improvisaban con sillas y mesas en torno a un escenario precario.

Gringo: extranjero, foráneo.

Griot: persona que integra una casta de larga tradición familiar de algunas zonas del África occidental. Poseen un rol central en numerosas ceremonias en las que actúan como preservadores de la tradición de los pueblos a que pertenecen. Cantan, danzan, cuentan cuentos y recuerdan situaciones históricas que tienden a preservar la identidad.

Guateque: denominación dada en cuba a la fiesta campesina en que se come, se toma y se baila, y en la que los trovadores efectúan sus controversias de modo espontáneo.

Güelta: vuelta.

Guiyar: introducir versos preparados con anterioridad.

Jinetié: del verbo jinetear. Montar un potro y resistir sus corcovos.

Juzgao: juzgado.

Lazo: trenza redonda de tientos de cuero que se usa para inmovilizar al animal.

Lloronas: espuelas que usaba el gaucho de antaño.

Malacara: denominación del caballo que posee pelaje blanco en la parte anterior de su cabeza.

Matrero: individuo que anda en el monte o pajonal, huyendo de la justicia.

Melgas: surcos, huellas.

Mesmo: mismo.

Naidés: nadie.

Nazarenas: espuelas.

Negau: negado.

Ombuses: ombúes. Plural de “ombú”, árbol americano de gran porte.

Pa’: contracción de para.

Pacha mama: vocablo de procedencia quechua, por el que se menciona familiarmente a la madre tierra.

Patacón: bono emitido en la provincia de Buenos Aires, entre 2001-2002, como moneda paralela forzosa.

Peroraciones: discursos pesados.

Pior: peor.

Piquería: Nombre que se le da a la improvisación poética en algunos países del Caribe.

Pulpería: almacén rural, donde se practicaban juegos de azar, y se expendían comestibles y bebidas.

Redomón: potro en amansamiento.

Sembrao: sembrado.

Taba: hueso astrágalo de vaca u oveja, con el que se practica un juego de azar que consiste en tirarla intentando que caiga al suelo en determinada posición.

Templado: afinado.

Trenza: “frangollar” en la trenza, “echar la trenza”. Arruinar.

Trillo: huella.

Tupamara: Relativo a Tupamaro, denominación de un movimiento político uruguayo que tuvo una etapa como guerrilla urbana.

Usté: usted.

Vena: “engordar la vena”. Enfurecerse.

Verdá: verdad.

Viá: contracción de “voy a”.

Confeccionado a partir del Vocabulario y Refranero Criollo de Tito Saubidet (1945), con aportes de José Curbelo, Manuel Moreno, Atilio Reynoso y la autora.

VII.4 Nómina e Índice onomástico de payadores, trovadores y troveros

Abreviaturas empleadas:

N: nacimiento.

R: residencia.

Arg. Argentina.

ROU: Uruguay.

s/d: sin datos.

c.: aproximadamente.

Acevedo, Mariela: 1968. N y R: ROU. Pp. 128, 138, 152, 154, 168, 323.

Acosta García, Luis: 1895-1933. N y R: Arg. Pp. 104, 106, 107, 108, 144, 195, 294, 325.

Albana, María: c1900. N y R: Arg. Pp. 149, 221.

Alvarez, Pablo Luis “Wicho”: c. 1970. N y R: Cuba. Pp. 219.

Amaya, Delfín: s/d. Pp. 212.

Amaya, Mario “Churrinche”: principios S. XX. N y R: s/d. Pp. 113.

Anselmi, “Morocha”: principio S. XX. N y R: s/d Pp. 108, 151.

Anselmi, Antonio: 1894-1952. N y R: Arg. Pp. 149.

Apeseche, Walter: 1938-2011. N y R: ROU. Pp. 28, 159, 196, 220, 238, 240.

Arellano, Aramís: 1918-1998. N: Arg. R: ROU. Pp. 28, 115, 116, 120, 125, 147, 181, 191, 205, 216, 230, 270, 273, 282, 284, 323, 329.

Arellano, Felipe Luján: 1933-2005. N: Arg. R: ROU. Pp. 323, 339.

Arias, Constantino “Catino”: 1909-1991. N y R: Arg. Pp. 116.

Aristegui, Juan Ramón: 1940. N: ROU R: ROU/Arg. Pp. 28.

Ayrala, Roberto: 1922-1997. N y R: Arg. Pp. 51, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 134, 137, 143, 191, 196, 205, 214, 225, 226, 228, 239, 240, 273, 279, 280, 283, 339, 344, 345.

- Bares, Juan Carlos: 1930-1999. N: ROU y R: Arg. Pp. 27, 119, 125, 134, 145, 191, 200, 201, 205, 241, 269, 273, 279, 280, 304, 344, 347, 360.
- Barrientos, Juan Carlos "Pampa": 1942-1996. N y R: ROU. Pp. 143, 197, 344.
- Barrionuevo, Luis: 1947. N y R: Arg. Pp. 127, 136, 141, 147, 149, 189.
- Barrios, Evaristo: 1890-1959. N: Arg. y R: ROU. Pp. 105, 106, 149, 281.
- Basso, Nicolás: s/d Pp. 108.
- Bautista, Tulia: c. 1905. N y R: s/d. Pp. 151
- Beatriz, Marcelo: c. 1920. N:¿? y R: Arg. Pp. 106, 107.
- Belén, María: s/d. Pp. 151.
- Betinotti, José: 1878-1915. N y R: Arg. Pp. 96, 114, 149, 195, 293, 315.
- Bianco, Francisco "Pancho Cueva": 1887-1960. N y R: Arg. Pp. 96, 108, 194, 196, 263.
- Boris, Rodolfo Enrique: 1894-1936. N: Arg y R: Arg/ROU. Pp. 106, 107, 108.
- Bustamante, Alfredo: 1920-1978. N y R: Arg. Pp. 116, 212.
- Caballero, Nilo: 1932-2005. N y R: ROU. Pp. 128, 129, 130.
- Caggiano, Antonio: 1881-1955. N y R: Arg. Pp. 96, 106, 107, 108, 113, 191, 197.
- Callejas, Florentino: 1893-1942. N y R: ROU. Pp. 326.
- Camelo, Amelia: c.1897. N y R: Arg. Pp. 151.
- Cano, Raúl: 1937-2010. N y R: ROU. Pp. 174, 221.
- Capote, Gustavo: 1962. N y R: ROU. Pp. 138, 173, 191.
- Carrizo, Juan Pedro: 1926-1998. N y R: Arg. Pp. 189.
- Casquero, Alvaro Celedonio: 1931-1975. N y R: Arg. Pp. 118, 120, 143, 153, 156, 195, 196, 294, 344.
- Castro, Hugo: mediados S. XX-XXI. N y R: Arg. Pp. 147.
- Castro, Martín: 1882-1971. N y R: Arg. Pp. 106, 109, 110, 144, 294, 325.
- Cazón, Higinio: 1866-1914. N y R: Arg. Pp. 84, 95, 96, 194, 309.
- Césaro, Braulio: s/d. N y R: ROU. Pp. 230.

- Cientofante Manuel: Fines siglo XIX-XX. N y R: Arg. Pp. 293.
- Clares, Santiago: 1934. N y R: ROU. Pp. 27, 191.
- Colovini, Ángel: 1902-1977. N y R: Arg. Pp. 116, 118, 189.
- Concepción, Uberfil: 1945. N y R: Arg. Pp. 28.
- Correa, Oscar: segunda mitad S. XX. N y R: s/d. Pp. 125.
- Cosso, Adolfo: 1936-2002. N y R: Arg. Pp. 120, 125, 189.
- Crubellier, Aldo: 1940. N y R: Arg. Pp. 118, 119, 120, 123, 125, 165, 195, 205, 215.
- Cuadro Delgado, Élide: 1941-2015. N y R: ROU. Pp. 27, 115, 191, 270, 323, 327, 329.
- Curbelo, José Silvio: 1949. N: ROU. R: Arg. Pp. 33, 34, 100, 119, 121, 124, 125, 127, 135, 136, 138, 145, 146, 168, 169, 177, 182, 185, 186, 189, 195, 202, 205, 215, 216, 238, 258, 269, 279, 280, 297, 310, 311, 335, 340, 341, 345, 347, 353, 358, 360, 375, 376, 378, 379, 383.
- Curlando, Federico: 1878-1917. N y R: Arg. Pags. 94, 108, 195.
- Da Silva, Ernesto: Fines siglo XX-XXI. N y R: Venezuela. Pp. 361, 362, 364, 366, 368, 370.
- Daglio, Cayetano “Pachequito”: 1897-1991. N y R: Arg. Pp. 116, 118, 119.
- D’Amato, Generoso: 1884-1924. N y R: Arg. Pp. 102, 108.
- Davantés, Tomás: 1883-1935. N y R: Arg. Pp. 102, 106, 107.
- De Paula, Tabaré: 1934-1983. N y R: Arg. Pp. 118, 122.
- Delgado, Élide Cuadro: 1941-2015. N y R: ROU. Pp. 27, 115, 191, 270, 323, 327, 329.
- Di Santo, Víctor: 1941-2005. N y R: Arg. Pp. 29, 33, 51, 69, 70, 85, 89, 94, 96, 97, 98, 102, 106, 109, 119, 122, 125, 127, 128, 129, 130, 141, 149, 151, 164, 182, 205, 213, 215, 223, 281, 293, 294, 298, 310, 311, 344.
- Díaz, Pablo Solo: 1959. N y R: Arg. Pp. 26, 28, 29, 34, 189, 335, 337, 339, 340.
- Díaz-Pimienta, Alexis: 1966. N: Cuba R: Cuba /España. Pp. 30, 55, 137, 158, 192, 219, 276, 287, 289, 378, 379.

- Doldán, Antonio: primera mitad siglo XX. N y R: s/d. Pp. 106.
- Echazarreta, Carlos: N y R: Arg. 1905-1956. Pp. 116, 212.
- Escobar, Gerardo. s/d. N y R: ROU. Pp. 203.
- Ezeiza, Gabino: 1858-1916. N y R: Arg. Pp. 70, 72, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 126, 129, 130, 151, 152, 183, 195, 208, 209, 210, 211, 225, 231, 271, 281, 293, 317, 325.
- Ezeiza, Matilde: ¿1891-1930?. N y R: Arg.? Pp. 152.
- Fernández, Isidro: 1950. N y R: Puerto Rico. Pp. 125.
- Fernández, Nepomuceno: s/d. Pp. 191.
- Fernández, Nicolás: s/d. Pp. 191.
- Fernández, Ruperta: s/d. N y R: Arg. Pp. 157.
- Freitas Mendonça, Paulo de: 1957. N y R: Brasil. Pp. 92, 361, 362, 364, 366, 368, 369, 370.
- Fulginiti, Juan Bautista: 1895-1951. N:Italia. R: Arg. Pp. 106, 110.
- Gabotto, Emanuel: 1983. N y R: Arg. Pp. 29, 34, 138, 140, 141, 147, 151, 154, 168, 189, 216, 236, 269, 270, 287, 288, 341, 346.
- Gallego, Conrado: 1922- ?. N y R: ROU. Pp. 116, 191.
- Gallego, Julio: 1929-2002. N y R: Arg. Pp. 173.
- Galieri, Víctor: 1896-1954. N y R: Arg. Pp. 105.
- Garay, Pedro: 1881-1950. N y R: Arg. Pp. 108, 195.
- García, Miguel "Candiota": 1936-2007. N y R: España. Pp. 137.
- García, Juan José "Negro": 1898-1975. N y R en Arg. Pp. 116, 119, 120, 212, 230, 273, 280.
- García Morel, Luis: 1875-1961. N y R: Arg. Pp. 102, 106, 109.
- Gascón, Víctor: s/d. R: ROU. R: s/d. Pp. 125, 191.
- Gauna, Jorge: s/d. N y R: s/d. Pp. 125.
- Genaro, Luis: 1977. N y R: Arg. Pp. 29, 127, 134, 170, 182, 280, 335, 337, 338, 340, 341.
- Gómez, Carlos: 1958. N y R: Arg. Pp. 190.
- González, Andrés: s/d. N y R: s/d. Pp. 108.

- Gorosito, Lorenzo: 1910-? N y R: Arg.
- Goroso, Gregorio: s/d. N y R: s/d Pp. 283.
- Grosso, Miguel A.: c. 1925. N y R: s/d. Pp. 106.
- Guichón, Gustavo: 1943. N: ROU R: Arg. Pp. 28, 125, 173, 174, 191, 216, 282, 299, 307, 318, 361, 363, 365, 367, 369.
- Huenchul, Saúl: 1947. N y R: Arg. Pp. 29, 123, 143, 192, 269, 318, 329, 330, 334.
- Ibagüengoitia, José Luis “Vasco”: 1962. N y R: Arg. Pp. 29, 127, 147.
- Igarzábal de Eugenio: 1922- ?. N y R: Arg. Pp. 108.
- Lagos, Luis Gerardo: ? -2008. N: ROU R: Arg. Pp. 119.
- Lagos, Waldemar: 1935-1999. N: ROU R: Arg. Pp. 27, 119, 120, 125, 188, 189, 191, 227, 242, 339.
- Lalanne, Juan: 1977. N y R: Arg. Pp. 34, 138, 189, 234, 235, 236.
- Lenzina, Joaquín “Ansina”: 1760- 1860?. N y R: ROU. Pp. 77, 292.
- Lemble, Rodolfo: 1947- 2003. N y R: Arg. Pp. 125, 153, 215, 344.
- López Terra, Carlos 1936. N: ROU R: Arg. Pp. 27, 119, 120, 125, 204, 215, 216, 220, 225, 241.
- López, Juan Carlos: 1946. N y R: ROU. Pp. 28, 29, 125, 128, 169, 181, 191, 195, 216, 279, 297, 304.
- López, Juan Pedro: 1885-1945. N y R: ROU. Pp. 103, 106, 108, 146, 224.
- Lorenzo, Gaudencio: s/d. N y R: ROU. Pp. 191.
- Lorenzo, Gaudilio: s/d. N y R: ROU. Pp. 191.
- Loto, Juan Carlos: s/d. Pp. 125.
- Luceno, Gabriel: 1975. N y R: ROU. Pp. 29, 34, 121, 138, 188, 197, 220, 240.
- Luna, Pancho: Segunda mitad Siglo XIII. N y R: Arg. Pp. 100, 183.
- Madriaga, José M: fines siglo XIX. N: ROU R: ROU/Arg. Pp. 95.
- Maidana, N: s/d. Pp. 212.
- Manco, Silverio: Segunda mitad Siglo XX. N y R: Arg. Pp. 105, 194.
- Marchesini, Carlos: 1970. N y R: Arg. Pp. 165, 166, 204, 269, 329, 334.

- María Belén: c. 1916. N y R: s/d. Pp. 151.
- Marín, José María: 1865-1936. N y R: España. Pp. 317.
- Marín, Luis: c. 1996. N y R: ¿Venezuela? Pp. 39.
- Márquez, Nicasio "Cacho": 1969. N y R: ROU. Pp. 173, 181.
- Martínez, Juan A.: 1906-1973. N y R: Arg. Pp. 106, 107.
- Martínez, Luis Alberto: 1906-1973. N y R: ROU. Pp. 27, 115, 116, 190, 205, 238, 326, 339.
- Medina, Pedro: ¿- 1950. N y R: ROU. Pp. 106, 108, 171, 191, 230.
- Membriani, Nicolás: 1989. N y R: Arg. Pp. 34, 119, 190.
- Méndez, Cristian: 1985. N y R: Arg. Pp. 127, 182, 189, 361, 363, 365, 367, 369.
- Méndez, Simón "Guasquita". Primera mitad Siglo XIX. N y R: Arg. Pp. 289.
- Mirabal, Omar: 1950. N y R. Cuba. Pp. 47.
- Molina, Carlos: 1927-1998. N y R: ROU. Pp. 27, 41, 65, 104, 115, 116, 118, 125, 141, 144, 146, 153, 171, 177, 181, 191, 216, 239, 240, 241, 259, 266, 273, 286, 288, 294, 300, 306, 317, 344, 361.
- Montañés, Raúl: 1916-1998. N y R: ROU. Pp. 28, 116, 191, 282.
- Montañés, Washington: 1923-2013. N y R: ROU. Pp. 28, 181, 191, 147, 196.
- Montoto, Angel: 1887-1930. N: España R: Arg. Pp. 106.
- Mora, "Toto": 1909-1977. N y R: Arg. Pp. 125.
- Morales, Santiago: Fines de siglo XX. N y R: Chile. Pp. 168.
- Moreno, Eduardo: 1941. N y R: ROU R: Panamá/ ROU. Pp. 125 y Suplemento fotográfico.
- Moreno, Lázaro: 1962. N y R: Arg. Pp. 123.
- Mosegui, Walter: 1940-2015. N: ROU. R: Arg. Pp. 28, 125, 127, 165, 169, 182, 189, 221, 222, 295.
- Nápoles Fajardo "Cucalambé", Juan Cristóbal: 1829-1861. N y R: Cuba. Pp. 317.
- Nava, Arturo: 1876-1932. N: ROU y R: ROU/Arg. Pp. 95, 194, 195, 231.

- Nava, Juan: 1856-1919. N: ROU. R: ROU/Arg. Pp. 72, 96, 98, 126, 195.
- Navarrete, Nieves: 1978. N y R: Arg. Pp. 152.
- Núñez, Gustavo: 1968. N y R: ROU. Pp. 29, 191, 286.
- Núñez, Victoriano: 1915-1984. N y R: ROU. Pp. 116.
- Ocaña, Manuel: 1953. N y R: Arg. Pp. 123, 154, 165, 166.
- Olié, Juan Cruz: 1991. N y R: Arg. Pp. 192.
- Olivera, Miguel Angel: 1954. N y R: ROU. Pp. 173, 181.
- Orta Ruiz, J. “Indio Nabori”: 1922-2005. N y R: Cuba. Pp. 47, 317, 383.
- Otero, Horacio: 1946. N y R: Arg. P. 123, 208, 318.
- Pacheco, Luisa: Principios siglo XX. N y R: Arg. Pp. 151.
- Paz, Luis “Papillo”: 1965. N y R: Cuba. Pp. 361, 363, 365, 367, 369, 370.
- Pereira, Delia: c. 1897. N y R: s/d. Pp. 151, 152, 223.
- Pérez, Clodomiro: 1899-1985. N y R: ROU. Pp. 27, 116, 191, 243, 326.
- Podestá, “Rubia”: Principio S. XX. N y R: s/d. Pp. 151.
- Quiala, Tomasita: 1961. N y R: Cuba. Pp. 39, 135, 153, 371, 375, 376, 378.
- Remeykes, Verónica: s/d. N y R: Arg. Pp. 152.
- Repetto, Susana: 1950. N y R: Arg. Pp. 143, 147, 151, 152, 154, 189.
- Reyna, Aída: N y R: s/d. Pp. 101, 151, 152, 157, 194, 223.
- Río, Ambrosio: 1885-1931. N y R: Arg. Pp. 106, 108, 195, 293.
- Rivera, Carlos Bertola: s/d. N y R: s/d. Pp. 108.
- Rivera, Tony: 1949. N y R: Puerto Rico. Pp. 125.
- Rodríguez, Carlos: 1929-2007. N y R: ROU. Pp. 115, 125, 131, 163, 188, 190, 203.
- Rodríguez, Elbio “Gurí”: 1946. N y R: ROU. Pp. 191.
- Rodríguez, Jesús: 1954. N y R: Cuba. Pp. 47
- Rodríguez, María: c. 1900. N y R: s/d. Pp. 151.
- Rodríguez, Rosa: c. 1907. N y R: s/d. Pp. 151.
- Romaguera, Cecilia: c. 1861. N y R: Arg. Pp. 151
- Rosa, Javier de la: s/d. N y R: Chile. Pp. 37, 46.

- Saliwondzik, Wilson: 1975. N y R: Arg. Pp. 136, 137, 185, 186, 197.
- Salles, Argentina: 1982. N y R: Arg. Pp. 136, 152.
- Salvat, Liliana: 1970. N y R: Arg. Pp. 34, 136, 152, 154, 155, 156, 157, 168, 241.
- San Antonio, José: 1890-1942. N y R: Arg. Pp. 106.
- Sánchez Moya, Leonel: 1961. N y R: Chile. Pp. 361, 362, 364, 366, 368, 370.
- Santillán, Maximiliano: ? - 1879. N y R: Arg. Pp. 281.
- Scasso, Lourdes: s/d. N y R: ROU. Pp. 152.
- Sferra, Carlos: 1972. N y R: Arg. Pp. 189.
- Sierra Gorosito, Donato: ¿1891?-1925. N y R: Arg. Pp. 104.
- Silva, José María: ¿1860?-1940. N y R: Arg. Pp. 96.
- Smith, Alberto: 1969. N y R: Arg. Pp. 153.
- Soccodato, Jorge Alberto: 1946. N y R: Arg. Pp. 65, 119, 125, 169, 189, 190, 191, 200, 201, 205, 234, 235, 259, 288, 295, 298, 299, 304, 307.
- Somohano, Juan José: Segunda mitad de S. XX. N y R: Pp. 281.
- Soria, Abel: 1937-2016. N y R: ROU. Pp. 27, 167, 172, 174, 181, 244.
- Sosa, Gabino: 1938 -2003. N y R: ROU. Pp. 27, 125, 141, 173, 179, 181, 191, 216, 264, 339.
- Suint, Marta: 1958. N y R: Arg. Pp. 29, 33, 34, 122, 125, 135, 136, 138, 143, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 168, 177, 178, 182, 190, 191, 195, 196, 216, 221, 237, 304, 310, 311, 371, 372, 373, 374, 377, 378.
- Sumiza, Sara: c. 1911. N y R: s/d. Pp. 151.
- Taguada, "Negro": Fines de siglo XVIII. N y R: Chile. Pp. 37, 46.
- Tokar, David: 1981. N y R: Arg. Pp. 29, 127, 134, 138, 140, 169, 182, 189, 192, 216, 269, 270, 280, 287, 288, 341, 343, 345, 346.
- Torres, Pelegrino: 1900-1971. N y R: ROU. Pp. 108, 191, 281.
- Trejo, Nemesio: 1862-1916. N y R: Arg. Pp. 85, 94, 96, 231.
- Umpiérrez, Héctor: 1915-2009. N y R: ROU. Pp. 28, 115, 116, 147, 164, 173, 184, 188, 190, 224, 225, 241, 244, 273.
- Valdenegro, Eusebio: 17836-1818. N y R: ROU. / USA / Arg.

- Valiente, Ángel “Angelito”: 1916-1987. N y R: Cuba. Pp. 47.
- Vallejo, Juan Francisco: 1923-1993. N y R: ROU. Pp. 190.
- Vaquero, Santiago: 1989. N y R: Arg. Pp. 190.
- Vázquez, Pablo J.: 1864-1897. N y R: Arg. Pp. 94, 96, 98, 99, 208, 210, 293.
- Vega, Santos: Primera mitad de siglo XIX. Pp. 38, 86, 97, 114, 196, 326.
- Velázquez, Felipe “Chino”: 1939. N y R: Arg. Pp. 151.
- Velázquez, Guillermo: 1948. N y R: México. Pp. 41, 306.
- Velázquez, Susana Beatriz: 1942-1978. N y R: Arg. Pp. 151.
- Victoria: Primera mitad de siglo XIX. N y R: ROU. Pp. 156.
- Vieytes, Ramón P.: Primera mitad de siglo XX. N y R: Arg. Pp. 103.
- Villanueva, José Miguel: 1948. N y R: Puerto Rico. Pp. 125.
- Villoldo, Ángel: 1861-1919. N y R: Arg. Pp. 196.
- Zenón, Juan: Fines siglo XX-XXI. N: ROU. R. Arg. Pp. 28.

VII.5 Bibliografía

- ABRAHAMS, ROGER (1989). “Contienda bulliciosa en la frontera: El folklore del despliegue de eventos”. En *Serie de Folklore* 6. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 3-30.
- ACEBAL, RICARDO LUIS (2013). “Payadores rioplatenses en el Carnaval de Humahuaca”. En *El Corsito*, Año XVII No. 44. Buenos Aires, pp. 1-5.
- ACEVEDO, MARIELA (1996). *El alma del payador*. Montevideo. Editorial JP.
- AHARONIÁN, CORIÚN (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.
- (1982). *El arte del payador* 1. [Notas acompañando el disco LP homónimo, realizado con Carlos Molina y Gabino Sosa]. Montevideo: Ayuí.
- ANDREWS, GEORGE REID (1989). *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- ARETZ, ISABEL (1952). *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- ARMISTEAD, SAMUEL G. (1994). “La poesía oral improvisada en la tradición hispánica”. *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero (ed.). Las Palmas de Gran Canaria [España]: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 41-69.
- ASCASUBI, HILARIO (1994). *Santos Vega y Los Mellizos de “La Flor”*. *Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778-1808)*. Prólogo de Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, Ed. Bonum.
- AYESTARÁN, LAURO (1977). “La primitiva poesía gauchesca (1812-1838)”. En *Bartolomé Hidalgo. Cielitos y Diálogos patrióticos*. Montevideo: ARCA, pp. 66-125.
- (1967). *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca Editorial.

- (1968). *Teoría y práctica del folklore*. Montevideo: Arca Editorial.
- BAJTÍN, MIJAÍL M. (1998). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BARROS, RAQUEL y MANUEL DANNEMANN (1960). *El guitarrón en el departamento de Puente Alto*. Colección de Ensayos No. 12. Santiago: Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales.
- BAUMAN, RICHARD (1992). "El arte verbal como actuación". En *Serie de Folklore* 14. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 3-56. (1975. En *American Anthropologist* vol. 77).
- (1994) "Estudios norteamericanos de folklore y transformación social: Una perspectiva centrada en la actuación". En *Serie de Folklore* 10. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, pp. 33-20. (1989. En *Text and Performance Quarterly* vol. 9, No. 3).
- (2000) "Actuación mediacional, tradicionalización y la 'autoría' del discurso". En *Patrimonio Cultural y Comunicación. Nuevos Enfoques y Estrategias*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- BAUMAN, RICHARD Y CHARLES BRIGGS (2004). "Poética y ejecución como perspectivas críticas sobre el lenguaje y la vida social". En *Estudios sobre contexto* I. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 5-34.
- BAYO, CIRO (1913). *Romancerillo del Plata. Contribución al estudio del romancero rioplatense*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- BECCO, HORACIO JORGE (1960). *Cancionero Tradicional Argentino. Recopilación, Estudio Preliminar, Notas, Bibliografía de Horacio Jorge Becco*. Buenos Aires: Hachette.
- BEN-AMOS, DAN (1993). "Context in context". En *Western Folklore* 52. California. EE.UU., pp. 209-225.
- BENTANCORT, MARTÍN (2016). "Apuntes sobre los escasos registros de la obra escrita de los viejos payadores uruguayos". En www.hoycanelones.com.uy (Consultado el 9/1/16).

- BEIRO, LUIS (1990). *Panorama de la décima. (Apuntes para su historia. Antología)*. La Vega [República Dominicana]: Universidad Tecnológica de Cibao.
- BLACHE, MARTHA (1991). “Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual”. *Revista de Investigaciones Folklóricas* No. 6. Universidad de Buenos Aires, pp. 56-66.
- BONMARTÍ LIMORTE, CASIMIRO (2000). “El trovo del campo de Cartagena”. En *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios*. Trapero-Santana-Márquez (eds.). Madrid: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria - ACADE, pp. 371-392.
- BOURDIEU, PIERRE (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Buenos Aires: Anagrama.
- CADEILLAC, VÍCTOR (1968?). *Los viejos Payadores de la Patria: selección, obra y presencia; primera época 1760-1967. Poesías y cantares populares*. Montevideo: Cisplatina.
- CAILLAVA, DOMINGO A. (1945). *Historia de la Literatura Gauchesca en el Uruguay 1810-1040*. Montevideo: Claudio García & Cia.
- CÁMARA CASCUDO, LUIS DA [1939] (1984). *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- CAMPO TEJEDOR, ALBERTO DEL (2002). “Estudiar la poesía improvisada”. En *Revista de Investigaciones Folklóricas* 17. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 105-13.
- 2006. *Trovadores de repente. Una etnología de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril - Diputación Provincial de Salamanca.
- CANALE, ANALÍA (2006) “La murga porteña como género artístico”. En *Folclore en las grandes ciudades*. Alicia Martín (comp.). Buenos Aires: Libros del Zorzal, pp. 211-232.
- CANDAU, JOEL (2002). *Antropología de la Memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- CARRIZO, JUAN ALFONSO (1926). *Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero Popular de Catamarca*. Buenos Aires: Impr. Silla Hnos.
- (1933). *Cancionero Popular de Salta*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán, Impr. A. Baiocco y Cia.
- (1935). *Cancionero Popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Impr. Miguel Violetto.
- (1937). *Cancionero Popular de Tucumán*, 2 vols. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán.
- (1942). *Cancionero Popular de La Rioja*, 3 vols. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán.
- CASQUERO, ALVARO CELEDONIO (1966). *Juan sin casa*. Buenos Aires: s/e.
- CASTAGNINO, RAÚL H. (1953). *El circo criollo. Datos y documentos para su historia. 1757-1924*. Buenos Aires: Lajouane.
- CASTRO, MARTÍN (1964). *El fogón de don Martín. Versos criollos*. Buenos Aires: Editorial del Plata.
- CHADWICK H.M. Y N.K. (1932, 1936, 1940). *The growth of literature*, 3 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHICOTE, GLORIA (2013). “De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos”. En *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, vol. 42. Madrid, pp. 19-34.
- CIRIO, NORBERTO PABLO (2014). “El movimiento payadresco argentino en perspectivas afro y femenina: Matilde Ezeiza, una ilustre desconocida”. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 28. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, pp. 105-140.
- CONCOLORCORVO (Alonso Carrió de la Bandera) (1773, 1908). *El lazarrillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima 1773*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
- Contra-Punto de Tahuada con don Javier de la Rosa. Quinto Fascículo de la Antología del Folklore Musical Chileno*. (1969) Santiago: Universidad de Chile.

- CÓRDOBA ITURREGUI, FÉLIX (1994). “Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación”. En *La décima popular en la tradición hispánica* (Maximiano Trapero ed.), pp. 73-85.
- COROMINAS, JOAN Y JOSÉ ANTONIO PASCUAL (1970-1991). *Diccionario Crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 vols. Madrid: Gredos.
- CORTAZAR, AUGUSTO RAÚL (1969). *Poesía Gauchesca Argentina. Interpretada con el aporte de la teoría folklórica*. Buenos Aires: Guadalupe.
- CRESPO, CAROLINA (2006). *Cruces y tensiones sociales (en) mascaradas. Las fiestas del Carnaval de Gualeguaychú*. Santa Fe: Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe.
- CRESPO, CAROLINA, FLORA LOSADA, Y ALICIA INÉS MARTÍN (eds.) (2007). *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.
- CRiado, PEPE (dir.) y ENRIQUE DURÁN (2005). *Juglares del mundo 2005. Una fiesta multicolor de música antigua en Argentina y Uruguay*. Almería [España]: Ayuntamiento de Vicar. [Contiene 1 CD].
- DÍAZ, RAMÓN (comp.) (1824). *La Lira Argentina o Colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*. París.
- DÍAZ-PIMIENTA, ALEXIS (1998). *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Prólogo de Maximiano Trapero. Oiartzum (Gipuzkoa) [España]: Sendoa.
- (2000) “Aproximaciones a una posible “gramática generativa” de la décima improvisada”. En *Actas del VI Ecuentero-Festival de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios*. Trapero-Santana-Márquez (eds). Madrid: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-ACADE, pp. 201-214.
- (2014) *Teoría de la Improvisación Poética*. (Tercera edición ampliada y corregida). Prólogo de Maximiano Trapero. Almería [España]: Scripta Manent.

- DOMÍNGUEZ, MARÍA EUGENIA (2009). *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos é gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. [Tesis de doctorado en Antropología Social, Universidad Federal de Santa Catalina]. Florianópolis, Brasil.
- DORRA, RAÚL (1993). "El payador y sus regiones". En *Hispanamérica: Revista de Literatura* No. 66. Maryland. [EE.UU.], pp. 79-86.
- (1997). *Entre la voz y la letra*. Puebla [México]: Universidad Autónoma de Puebla-Plaza y Valdés.
- (2003). "El libro y el rancho". *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2. *La lucha de los lenguajes*, ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé.
- (2007a). "Estructuras elementales de la poesía de tradición oral". En *Dispositio Vol. XVIII*, Vol. XVIII, No. 45. Department of Romance Languages, University of Michigan.
- (2007b)". "El Arte del Payador". *Revista de Literaturas Populares*. Año VII, No. 1, enero-junio. México DF, UNAM, pp. 110-132.
- DUPEY, ANA MARÍA (1999). *Tensiones y conflictos en la construcción del gaucho como héroe nacional*. Comunicación presentada en el Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires (Mimeo).
- FABBRI, FRANCO (1980). "A theory of musical genres: two applications". En *Popular Music Perspectives*. International Association for the Study of Popular Music. University of Wisconsin Press, pp. 52-81.
- FEIJOÓ, SAMUEL (1961). *La décima popular*. La Habana: Biblioteca del Capitolio Nacional.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA (1964-1965). "Poesía Popular Impresa de la colección Lehmann-Nitsche I". En *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 6. Buenos Aires, pp. 179-226.
- (1966-1967). "Poesía Popular Impresa de la colección Lehmann-Nitsche II". En *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 7. Buenos Aires, pp. 207-240.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA, HÉCTOR GOYENA e IVÁN MARCOS PELICARIC (2014). *El repertorio payadoril en el Partido de Dolores*. Buenos Aires: Educa. [Contiene 1 CD].

- FINNEGAN, RUTH (1992). *Oral Poetry. Its nature, significance and social texture*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- FOLEY, JOHN MILES (2002). *How to Read an Oral Poem*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- FREITAS MENDONÇA, PAULO DE (2009). *Payador del Brasil. Estudio Sobre la Poesía Oral Improvisada*. Porto Alegre: Editora Evangraf. [Contiene 1 CD].
- FRENK, MARGIT (coord.) (1975-1985). *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. México: El Colegio de México.
- FURT, JORGE M. (comp.) (1923-1925). *Cancionero Popular Rioplatense. Lírica gauchesca*, 2 vols. Buenos Aires: Imprenta Coni.
- GALLO, RICARDO (1991). *La radio. Ese mundo tan sonoro... Los años olvidados*. Vol. I. Buenos Aires: Corregidor.
- (2001) *La radio. Ese mundo tan sonoro... Los años 30*. Vol. II. Buenos Aires: Corregidor.
- GALLEGOS, RÓMULO (1934). *Cantaclaro*. Barcelona: Araluce.
- GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO (1999). “La décima: territorios históricos y sociales de una glosa posible...”. En *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Caracas: Universidad de Oriente - Comisión V Centenario - Fundación Tradiciones Caraqueñas. [Contiene 1 CD].
- GARCÍA FANLO, LUIS (2014). Letra. Imagen. Sonido. L.I.S. Ciudad Mediatizada. Año VI, II, Primer Semestre. Buenos Aires, pp. 15-26.
- GARZIA, JOXERRA (ed.), Jon Sarasua, y Andoni Egaña (2001). *The Art of Bertsolarism. Improvised Basque Singing*. Donostia [España]: Bertsozale Elkartea.
- GILLESPIE, ALEXANDER [1818] (1921). *Buenos aires y el Interior*. Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- GOBELLO, JOSÉ (1991). *Nuevo Diccionario Lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor.
- GOYENA, HÉCTOR LUIS (2014). “El canto payadoril en el Partido de Dolores”. *El repertorio payadoril en el Partido de Dolores*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” - Facultad

- de Artes y Ciencias musicales (UCA) - Universidad Atlántida Argentina, pp. 59-91.
- GRANADA, DANIEL [1889] (1957). *Vocabulario Rioplatense Razonado*. Montevideo: Imprenta Rural.
- GREBE, MARÍA ESTER (1967). *The Chilean Verso. A Study in Musical Archaism*. Los Angeles [EE.UU.]: Latin American Center, UCLA.
- GUARANÍ, HORACIO (2002). *Memorias de un cantor: casi una biografía*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- GUTIÉRREZ, EDUARDO (1961). *Juan Moreira*. Buenos Aires: Eudeba.
- HAVELOCK, ERICK A. [1963] (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.
- HALBWACHS, MAURICE (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño Dávila.
- HERNÁNDEZ, JOSÉ (1872). *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Imprenta La Pampa. [Impresión facsimilar].
- (1879). *La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo F. Coni. [Impresión facsimilar].
- HIDALGO, BARTOLOMÉ (1977). *Cielitos y Diálogos Patrióticos*. Montevideo: ARCA.
- HOBBSAWN, ERIC Y TERENCE RANGER [1989] (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- HONKO, LAURI (1986). *Scandinavian Yearbook of Folklore*. Upsala [Suecia].
- HUSEBY, GERARDO V. (1978). "Creación y transmisión oral: algunas reflexiones". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Año 2, No. 2. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", pp. 18-23.
- ISOLABELLA, MATÍAS (2012). "Estructuras de improvisación en la payada rioplatense: definición y análisis". En *Revista Argentina de Musicología*, Nos. 12-13. Buenos Aires, pp. 151-182.
- JACOVELLA, BRUNO (1959). "Las especies literarias en verso". En *Folklore argentino*, José Imbelloni (dir.). Buenos Aires: Nova, pp. 103-131.

- JIMÉNEZ DE BÁEZ, IVETTE (1964). *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa [México]: Universidad Veracruzana.
- KALIMAN, RICARDO [et. al.] (2006). *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. Tucumán: Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Universidad Nacional de Tucumán.
- LA FUENTE, ALFREDO DE (1986). *El payador en la cultura nacional*. Buenos Aires: Corregidor.
- LAGOS, WALDEMAR (1980). “Rincón del Payador”. Año 1, No. 5. Buenos Aires, pp. 27-31.
- La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica. Simposio sobre Patrimonio inmaterial* (2008). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.
- LEGIDO, JUAN CARLOS (1994). *La orilla oriental del tango. Historia del tango uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- LEHMANN-NITSCHKE, ROBERTO (1917). *Santos Vega*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hnos.
- LENCINA, JOAQUÍN (1996). *Ansina me llaman y Ansina yo soy...* Montevideo: Rosebud ediciones.
- LENZ, RODOLFO (1904). *Diccionario Etimológico de Voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. Santiago de Chile.
- (1919). “Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile”. En *Anales de la Universidad de Chile*, CXLIII, enero-febrero.
- LEWIS, MARVIN [1942] (1996). *Afro-Argentine Discourse. Another dimension of the Black Diáspora*. Columbia, Mississipi [EE.UU.]: University of Missouri Press.
- LEYVA, WALDO (2000). “Apuntes sobre la Décima en Cuba. (Presencia del neopopularismo en la obra de Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí)”. En *Actas del VI Encuentro - Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios*. Trapero - Santana - Márquez (eds.). Madrid: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ACADE, pp. 158-167.
- (2001). “Movimiento actual en favor de la Décima y del Verso Improvisado”. En *La Décima. Su historia, su geografía, sus*

- manifestaciones*. Maximiano Trapero (coord.). Zamudio (Bizkaia) [España]: GZ Printek, pp. 197-240.
- LIRA, LUCIANO (1835-1837). *El Parnaso Oriental, guirnalda poética de la República uruguaya*, 3 vols. Montevideo: Imprenta de la Caridad.
- LIZANA, DESIDERIO (1912). *Cómo se canta la poesía popular*. Santiago [Chile]: Imprenta Universitaria.
- LÓPEZ OSORNIO, MARIO (1945). *Oro Nativo. Tradiciones bonaerenses, poesía popular y antología del Payador en La Pampa*. Buenos Aires: El Ateneo.
- LORD, ALBERT BATES (1965). "Oral Poetry". Preminger A. (ed). *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton [EE.UU.]. Princeton University Press.
- (1968). *The Singer of Tales*. New York: Atheneum.
- Los viejos payadores de la Patria* (s/f) 1ª Época. 1760-1967. Montevideo, Cisplatina.
- LUCCI, HÉCTOR LORENZO (1997). *Los payadores*, vol. 1. Buenos Aires: Impresión Gráfica.
- (1998). *Los payadores*, vol. 2. Buenos Aires: Impresión Gráfica.
- . "Los payadores y las primeras grabaciones de payadas en Buenos Aires". En www.buenosairestodotango.com. [Consultado el 15/1/16].
- LUDMER, JOSEFINA (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LUGONES, LEOPOLDO (1916). *El payador. Hijo de la pampa*. Tomo primero. Buenos Aires: Otero & Co.
- LULLO, ORESTES DI (1940). *Cancionero Popular de Santiago del Estero*. (Prólogo y notas de Juan Alfonso Carrizo), Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán.
- Luna, Félix (2010). "Los payadores del radicalismo". En *Todo es historia*. Año XLIII, N° 520, Buenos Aires, pp. 32-36.
- LUSSICH, ANTONIO D. [1872] (1985). *Los tres gauchos orientales*. Prólogo de Eneida Sansone de Martínez. Montevideo: Librosur.

- LYNCH, VENTURA R. [1883] (1953). *Folklore Bonaerense. (La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República)*. Buenos Aires: Lajouane.
- MAGALHÃES, CELSO DE (1873). “A Poesía Popular Brasileira”. [Serie de artículos publicados en *O Trabalho*, de Recife].
- MAJÍS, CARLOS H. (1969). *La Lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México D.F.: El Colegio de México.
- MALARET, AUGUSTO (1946). *Diccionario de Americanismos*. Buenos Aires: Emecé.
- MALINOWSKI, BRONISLAV [1935] (1965). *The Language of Gardening. Coral Gardens and Their Magic*. Vol. II. Bloomington: Indiana University Press.
- MARTINS LAMAS, DULCE (1986). “A música na cantoria nordestina”. En *Literatura Popular em Verso*. Belo Horizonte: Itatiaia - Universidade de São Paulo - Casa de Rui Barbosa, pp. 267-308.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL [1925] (2005). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Rosario [Argentina]: Beatriz Viterbo.
- MASON, J. ALDEN (1918). “Porto Rican Folklore: Christmas Carols, Nursery Rhymes, and Other Songs”. En *Journal of American Folklore*, vol. 31. Bloomington, [EE.UU.], pp. 289-450.
- MAUSS, MARCEL [1909] (1970)”. La oración”. *Obras I. Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Barral Editores pp. 93-142.
- MELFI, MARÍA TERESA (2002). “La práctica de la décima como forma poético - musical en el Río de la Plata”. En *Música e Investigación*. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Año V, No. 10-11. Buenos Aires, pp. 19-30.
- MENDOZA, VICENTE T. (1947). *La décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.
- (1957) *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN [1924] (1944). *Poesía juglaresca y juglares. (Aspectos de la historia literaria y cultural de España)*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- (1961). "Sobre las variantes del códice v 4 de Venecia". En *Cultura Neolatina XXI*, Instituto di Filologia Romanza. Pisa, Italia, pp. 11-19.
- (1966). "Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales. El Mío Cid y dos refundidores primitivos". En *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 31: pp. 195-225.
- MENEZES BASTOS, RAFAEL JOSÉ DE (1999). "Músicas Latino-Americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras". En: *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano*, [Santiago, Chile], pp. 17-39.
- MERA, JUAN LEÓN (1892). *Antología Ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano*. México: El Colegio de México.
- MOLINA, CARLOS (1995). *El hombre y la copla*. Montevideo: Ediciones Recortes.
- MONLAU, PEDRO FELIPE [et al.] (1946). *Diccionario etimológico de la lengua castellana: precedido de unos rudimentos de etimología*. Buenos Aires: El Ateneo.
- MORENO CHÁ, ERCILIA (1992). "New Research Generated by *The Universe of Music Project*. Chordophones of Traditional Use in Continental Latin America". En *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*. Madrid, 1992. Vol. 2, pp. 1095-1102.
- (1997a). "Por los caminos del payador profesional actual". En *Revista de Investigaciones Folklóricas* 12. Buenos Aires, pp. 102-111.
- (1997b) "Acerca de las normas y recursos de la payada urbana rioplatense contemporánea". *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*. Santa Rosa [Argentina]: Instituto Nacional de Antropología - Subsecretaría de Cultura de La Pampa, pp. 190-197.
- (1998a) "Uruguay". *The Garland Enciclopedia of World Music*. 10 vol. Eds. Olhson, Dale - Daniel E., Sheehy, Oakland [U.S.A.]: Garland Publishing Inc. Vol. 2:161-84.

- (1998b). “La cifra en el canto del payador”. En *Música e Investigación 2*. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Buenos Aires, pp. 161-184.
- (1999). “Music in the Southern Cone: Chile, Argentina and Uruguay”. En *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*. John Schechter (ed.) Cap. VI: pp. 236-301. New York: Schirmer Books.
- (2000a). “La música del payador de Argentina y Uruguay”. *VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I Estudios*. Trapero Maximiliano, Eladio Santana Martel y Cármen Márquez Montes (eds). Las Palmas de Gran Canaria [España]: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-Asociación Canaria de la Décima, pp. 291-296.
- (2000b). “Un análisis estructural de la payada rioplatense contemporánea”. En *Ponencias. 4º Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino*. Academia Nacional de Folklore Chileno y Argentino, Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso [Chile]: Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 183-191.
- (2001). “La significación del discurso del payador en un contexto religioso católico”. En *V Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica. Narrar Identidades y memorias sociales. Estructura, procesos y contextos de la narrativa folklórica*. Santa Rosa [Argentina]: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de La Pampa, pp. 251-57.
- (2002). “El payador rioplatense y el compromiso de su canto”. En *Novedades de Antropología*. Buenos Aires. Año 11, No. 43, pp. 8-11.
- (2003). “Gabino Ezeiza, payador legendario”. En *Temas de Patrimonio 7. El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 225-234.
- (2004a). “El desafío poético como tradición performativa latinoamericana”. En *Mediações Performativas Latinoamericanas II*. Carreira André, Fernando Pinheiro Villar, Graciela Ravetti, Guiomar

- de Grammont y Sara Rojo (org.). Belo Horizonte [Brasil]: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, pp. 51-64.
- (2004b). “La improvisación poética como elemento distintivo de la recreación en algunas manifestaciones rurales de Argentina”. Ponencia en el Tercer Congreso Argentino y Latinoamericano de Antropología Rural. Tilcara [Argentina]: Instituto Interdisciplinario de Tilcara - Facultad de Filosofía y Letras - UBA. [En CD].
- (2005a). “La incidencia del contexto en la práctica del Payador Rioplatense”. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 19. Buenos Aires, pp. 92-96. [Disponible en <http://www.investigacionesfolcloricas.com>].
- (2005b). “Entre la oralidad y la escritura. El caso del payador rioplatense”. En *Cuentacuenteros y cuentacuentos: de lo espontáneo a lo profesional*. Vol. 2. Buenos Aires: Fundación El libro - Instituto Summa - Fundación Salottiana y ALIJA, pp. 44-47.
- (2005c). “La preocupación del payador por educar a su audiencia”. *La Narrativa Folklórica como proceso social y cultural. Mundos representados y mundos interpretados*. Dupey, Ana María y María Inés Poduje (comp.). Santa Rosa, La Pampa [Argentina]: Departamento de Investigaciones Culturales, Secretaría de Cultura, pp. 207-212.
- (2005d). *Homenaje al Payador Rioplatense*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. [Contiene 1 CD].
- (2012). “La poesía oral improvisada frente a nuevas modalidades de expresión”. X Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Ponencia.
- MOYA, ISMAEL (1959). *El arte de los payadores*. Buenos Aires: P. Berruti.
- NAGLER, M. N. (1967) “Towards a generative view of the oral formula”. En *Transactions of the American Philological Association*, 98. Baltimore [EE.UU.] The John Hopkins University Press.
- NAVA L., FERNANDO (2000). “Canon y marginalidad de las formas musicales relacionadas con las décimas y las glosas mexicanas”. *Actas del VI del Encuentro Actas Festival Iberoamericano de la Décima*

y el Verso Improvisado. I. Estudios. Trapero, Santana y Márquez (eds.) Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas y Asociación canaria de la Décima, pp. 297-323.

NAVARRETE, MICAELA (2008). “Pa’ cantar de un improviso”. En *Simposio sobre Patrimonio Inmaterial. La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica*. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, pp. 243-251.

NAVARRO VIOLA, ALBERTO (1880-1887). *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*. 8 vols. Buenos Aires: Imprenta del Mercurio.

NOVO, MARÍA TERESA Y RAFAEL SALAZAR (eds.) (1999). *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Caracas: Universidad de Oriente - Comisión Quinto Centenario - Fundación Tradiciones Caraqueñas.

NORA, PIERRE (1984). “Entre memoria e Historia. La problemática de los lugares”. En *Les Lieux de Memoire, I: La République*. París: Gallimard, pp. XVII-XLII.

NUDLER, JULIO (1998). “Los payadores salen del olvido. Diálogo con rima”. En www.buenosairestango.com. [Consultado el 15/1/16].

80 Años de Criolla. [2005?], s/e [Montevideo?].

OLIVIERI, ULISES (1882). *Cantos populares de Puerto Rico*. s/e

ONG, WALTER [1982] (1994). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Santa Fe de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Oral Tradition Journal, vol. 22, No. 2 (1997). *Basque Special Issue*. Columbia, Minnesota: Center for Studies in Oral Tradition.

ORTIZ, FERNANDO (1924). *Archivos del Folklore Cubano*. Vol. I. No. 1. Habana: Cultural.

————— (1928). *Archivos del Folklore Cubano*. Vol. III. No. 1 y No. 4. Habana: Cultural.

————— (1929). *Archivos del Folklore Cubano*. Vol. IV. No. 2. Habana: Cultural.

PAREDES, AMÉRICO (1976). *A Texas-American Cancionero. Folk Songs of the Lower Border*. Austin [EE.UU.]: Texas University Press.

- PARISH ROBERTSON, JOHN Y WILLIAMS [1815-1816] (2000). *Cartas de Sud-América. Andanzas por el litoral argentino. (1815-1816)*. Buenos Aires: Emecé.
- PARRY, MILLMAN (1930). “Studies in the epic technique of oral verse making. 1. Homer and Homeric Style. 2. The Homeric language as the language of an oral poetry”. En *Harvard Studies in Classical Philology* 41, 43. Cambridge, EE.UU.
- PEÑÍN, JOSÉ (1997). *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo - Consejo Nacional de la Cultura.
- PELLAROLO, SILVIA (1997). *Sainete criollo. Democracia/ Representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires: Corregidor.
- PÉREZ BUGALLO, RUBÉN (1994) “La payada blanquinegra”. En Suplemento *Caldenia*. Santa Rosa, La Pampa, 16 de octubre 1993. [Argentina].
- “Payadores de La Pampa”. En Suplemento *Caldenia*. Santa Rosa, La Pampa 2 de octubre 1994. [Argentina].
- “Ezeiza y Santillán. La payada continúa”. En Suplemento *Caldenia*. Santa Rosa, La Pampa. 31 de diciembre 1994. [Argentina].
- “Cuando Santillán “sacó la oreja”. Suplemento *Caldenia*. Santa Rosa, La Pampa. 15 de enero 1995. [Argentina].
- “Los antiguos contrapuntos populares”. Suplemento *Caldenia*. Santa Rosa, La Pampa. 19 de marzo 1995. [Argentina].
- “El payador mestizo”. Suplemento *Caldenia*. Santa Rosa, La Pampa. 15 octubre 1995. [Argentina].
- “Andanzas de payadores. Un pampeano en Buenos Aires”. En *Caldenia*. Santa Rosa, La Pampa. 7 de mayo 1995. [Argentina].
- “Por donde anduvo Garay”. En Suplemento *Caldenia*. Santa Rosa, La Pampa. 17 de noviembre 1996. [Argentina].
- (1996). *Diccionario actualizado de Payadores Argentinos*. Ronda [España]: Colectivo Cultural “Giner de los Ríos.
- (2000). “Las formas poéticas del canto payadoril”. *Folklore Americano* T. 1, Buenos Aires: INSPF.

- (2004). *Literatura Popular Bonaerense. Cancionero Tradicional*. Vol. IV. Buenos Aires: Instituto Cultural. Gobierno de la Provincia de Buenos Aires.
- PÉRSICO, EDUARDO (2004). *Lunfardo en El Tango y La poética Popular. Ensayo, Glosario de Voces, Poemas*. Buenos Aires: Proyecto Editorial.
- PRAT, DOMINGO (1934). *Diccionario Biográfico - Bibliográfico-Histórico - Crítico de Guitarras (Instrumentos afines). Guitarristas (Profesores - Compositores - Concertistas - Laudistas. Amateurs). Guitarreros. Danzas y Cantos. Terminología*. Buenos Aires: Romero y Fernández.
- PISARELLO, MARÍA CECILIA (2004). *Presente de gauchos en Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: UPCN. [Contiene 1 CD].
- POLLACK, MICHAEL (1989). “Memória, Esquecimento, Silêncio”. En *Estudos Históricas*, Río de Janeiro, vol. 2. No. 3, pp. 3-15.
- PRIETO, ADOLFO (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Primer Congreso Nacional de poetas y cantores populares de Chile*. Anales de la Universidad de Chile No. 93 (1954), pp. 8-79.
- RAMA, ANGEL (1967). “La literatura de los vencidos”. En *Cuadernos de Marcha* No. 6, octubre 1967, Montevideo, pp. 59-65.
- (1994). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. 2 vols. Biblioteca Básica Argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RAMÓN Y RIVERA, LUIS FELIPE (1992). *La poesía Folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- REGULES, ELÍAS (1944). “Juramento de la bandera”. En *Cimarrón*, Montevideo, mayo, pp. 9.
- REIS GARCÍA, ROSE MARIE (1993). *A Trova e a Décima no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Porto Arte.
- REY DE GUIDO, CLARA Y WALTER GUIDO (1989). *Cancionero rioplatense (1880-1925)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rincón del Payador* (1980). “Osvaldo Pugliese”. Buenos Aires, Año 1, No. 5, pp. 10-13.

- RIQUER, MARTIN DE (1975). *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona: Planeta.
- RISSO, CARLOS RAÚL (2011). "Revistas criollas". En *El Tradicional*, Buenos Aires. No. 100, pp. 30-33.
- ROCCA, PABLO (2013a). "Los poetas-payadores de la modernización. Un desafío para el estudio de la lírica rioplatense". En *Miscelánea*. v. 14. Assis [Brasil], pp. 9-30.
- (2013b). "Improvisación y formas poéticas en los Payadores de la modernización". Ponencia presentada en el VI Congreso Internacional de Lyra Mínima. Universidad de La Plata. La Plata [Argentina].
- RODRÍGUEZ MOLAS, RICARDO E. (1994). *Historia social del gaucho*, 2 vols. Biblioteca Básica Argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RODRÍGUEZ, ZOROBABEL (1875). *Diccionario de chilenismos*. Santiago: Imprenta de "El Independiente".
- ROJAS, RICARDO (1917). *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata, t. I Los gauchescos*. Buenos Aires: Coni.
- ROMÁN, MARCELINO M. (1957). *El itinerario del payador*. Buenos Aires: Lautaro.
- ROMANO, EDUARDO (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1998). "Hacia un perfil de la poesía nativista argentina". En *Anales de Literatura Hispanoamericana* No. 27. Madrid, pp. 73-88.
- ROMERO, SILVIO (1882). *Cantos populares do Brazil*, 2 vols. Lisboa: s/e.
- ROUSSO, HENRY (1985). "Vichy, le grand fosse". En *Vingtieme Siecle*, 5. *Revue d'Histoire*. Paris, pp. 219.
- RUBIONE, ALFREDO V. E. (2009). "En torno al criollismo. Estudio crítico y compilación". En *Hologramática*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, [Argentina] Año VI, No. 10, V. 5: pp. 37-60.

- SALAZAR, RAFAEL (1999). “La décima musical en Venezuela”. En *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Novo, María Teresa - Rafael Salazar (eds.). Caracas: Universidad de Oriente - Comisión V Centenario - Fundación Tradiciones Caraqueñas.
- SÁNCHEZ SÍVORI, AMALIA (1979). *Diccionario de Payadores*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- SANSONE DE MARTÍNEZ, ENEIDA (1962). *La imagen en la poesía gauchesca*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias.
- SANTACRUZ, NICOMEDES (1982). *La Décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SANTIAGO-DÍAZ, ORLANDO (2015). *Del Caribe al Río de la Plata. (Cuba, Puerto Rico, Argentina y Uruguay, hermanos en la poesía)*. Cayey [Puerto Rico]: Universidad Interamericana de Puerto Rico. Mariana Editores.
- SANTO, VÍCTOR DI (1985). “El payador, su arte y su canto”. *Cuadernos del Museo de Motivos Argentinos “José Hernández”*, Año VI, Nos. 11 y 12. Buenos Aires, pp. 7-24.
- (1987). *El canto del payador en el circo criollo*. 25 de Mayo [Argentina]: Edición del autor.
- (1990). “Payadores y política”. En *Todo es Historia* No. 278, agosto. [Buenos Aires], pp. 24-45.
- (2000). *La Décima en el canto del payador*. [Conferencia dictada en el VIII Encuentro - Festival Iberoamericano de la Décima, realizado en Tandil, Argentina]. [Mimeo].
- (2005). *Gabino Ezeiza. Precursor del arte payadoril rioplatense*. Buenos Aires: Marta Argentina Romero.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO (1845). *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. Santiago (Chile): Imprenta del Progreso.
- SAUBIDET, TITO (2006). *Vocabulario y refranero criollo*, con textos y dibujos originales de Tito Saubidet. Buenos Aires: Letemenia.
- SAYAGO, DOMINGO MATÍAS (1997). *La narrativa folklórica de Saúl Huenchul, payador patagónico*. Comunicación presentada en las

- IV Jornadas de Narrativa Folklórica. Santa Rosa, La Pampa [Argentina]. (Mimeo).
- SCHECHNER, RICHARD [1985] (1994). *Between Theatre and Anthropology*. Filadelfia [EE.UU.]: University Press of Pennsylvania.
- (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.
- SECCHIA, OFELIA (1979). "Los Payadores: Canto Criollo de Rebeldía". En *Antología de la Poesía Gauchesca*. Buenos Aires: Ediciones El Bagual.
- SCHVARTZMAN, JULIO (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- SEIBEL, BEATRIZ (Compilación, Prólogo y Notas) (1991). *El cantar del payador. Antología*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- (2002a) *Historia del teatro argentino desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2002b). "Las payadoras: voces en la historia". En *Todo es Historia* No. 373: pp. 50-54, agosto de 1998. Buenos Aires.
- SORIA, ABEL (1993). *Cursillo de versificación*. Durazno: Ministerio de Educación y Cultura, Intendencia Municipal de Durazno. Uruguay. (Mimeo).
- SUBERO, EFRAÍN (1977). *La Décima popular en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- SUINT, MARTITA (1992). *Soy de Barracas al sur*. Mar del Plata: Edición del autor.
- (1995). *Guía práctica para el conocimiento del Payador*. Mar del Plata [Argentina]. (Mimeo).
- SUINT, MARTA Y SANTIAGO MORALES (1995). *Neurofisiología del payador ante la condición de enfrentamiento lírico*. Mar del Plata [Argentina]. (Mimeo).
- SUINT, MARTA Y JOSÉ CURBELO. s/f, s/e. *La Agenda de los Payadores Rioplatenses*. (Mimeo).

- TISCORNIA, ELEUTERIO F. (1925). *“Martín Fierro” comentado y anotado, Tomo I. (Texto, notas y vocabulario)*. Buenos Aires: Coni.
- TRAPERO, MAXIMIANO (1994). *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Las Palmas de Gran Canaria [España]: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1996). *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria [España]: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, UNELCO.
- (1997). Trapero, Maximiano (ed.). *Indio Nabori-Angelito Valiente. Décimas para la historia. La controversia del siglo en décima improvisada*. Las Palmas de Gran Canaria [España]: Editorial Centro de la Cultura Popular Canaria. [Contiene 1 CD].
- (2000). Trapero, Maximiano, Eladio Santana y Alix Hertel (eds.). *Actas del VI Encuentro-Festival de la Décima y el Verso Improvisado: II. Textos*. Las Palmas de Gran Canaria [España]: Universidad de Las Palmas/Asociación Canaria de la Décima.
- (2000). Trapero, Maximiano, Eladio Santana y Carmen Márquez (eds.). *Actas del VI Encuentro-Festival de la Décima y el Verso Improvisado: I. Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas, Asociación Canaria de la Décima.
- (2001). Trapero, Maximiano (coord.). *La Décima. Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Zamudio (Bizkaia): Centro de la Cultura Popular Canaria, Cámara Municipal de Évora.
- (2005) “Movimiento Iberoamericano en torno a la décima y a la improvisación poética”. *En Formes d’expressió oral. Notes per a l’estudio de la poesia oral improvisada*, Munar Felip (ed.). Manacor [España]: Consell de Mallorca, Departament de Cultura, pp. 60-63.
- (2006). “Entre la tradición y la improvisación: la Décima, un nuevo género en la literatura popular pan-hispánico”. *En Actas de la Conferencia Internacional “Avances en el estudio de la literatura oral”*. Universidad de Belgrado [Serbia].

- TRAVASSOS, ELIZABETH (2000). "Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice". En *British Journal of Ethnomusicology*. Vol. 9.1, Milton Keynes [Inglaterra], pp. 61-94.
- TURNER, VÍCTOR (1988). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- (1992). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- URIBE ECHEVARRÍA, JUAN (1958). *Contrapunto de Alfereces en la Provincia de Valparaíso*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.
- (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore en la Provincia de Santiago*. Santiago: Editorial Universitaria.
- VEGA, CARLOS (1965) *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Instituto de Musicología.
- (1981). *Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- VENIARD, JUAN MARÍA (1986). *La Música Nacional Argentina. (Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina: relevamiento de datos históricos para su estudio)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- (2014). *Música en la calle. Las manifestaciones sonoras en las calles de Buenos Aires (1536-2000)*. Buenos Aires: Sinopsis.
- VICUÑA CIFUENTES, JULIO (1912). *Romances Populares y Vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena*. Biblioteca de Escritores de Chile, Vol. VII. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona.
- VIDART, DANIEL (1967). "Payadores gauchos y literatura gauchesca". *El gaucho y la literatura gauchesca. Cuadernos de Marcha*, No. 6, octubre: pp. 67-96. Montevideo.
- VIEYTES, ELISA NÉLIDA (2001). *Remembranza poética del Payador Rioplatense*. Buenos Aires: Dunken.

- VIGLIETTI, CÉDAR (1968). *Folklore Musical del Uruguay*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo.
- WILLIAMS, RAYMOND (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- ZABALA, ABEL (2000). “Funciones del canto improvisado en Argentina y Uruguay”. *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I Estudios*. Trapero, Maximiano, Eladio Santana Martel y Cármen Márquez Montes (eds.), pp. 273-88. Las Palmas de Gran Canaria [España]: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Asociación Canaria de la Décima.
- (2007). *Al son de rústica cuerda. El verso improvisado en el Río de la Plata*. Turón, [Granada, España]: Fundación “El Marchal”.
- ZAPANA, MARCELO FORTUNATO (2011). *El contrapunto coplero de la Quebrada y Puna jujeñas*. San Salvador de Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy. Argentina.
- ZÁRATE, MANUEL F. Y DORA PÉREZ DE ZÁRATE (1953). *La décima y la copla en Panamá*. Panamá: Ministerio de Educación, Departamento de Bellas Artes.
- ZEBALLOS, ESTANISLAO (1905). *Cancionero popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras*, T I. Buenos Aires: Imprenta Peuser.
- ZUMTHOR, PAUL (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades.

Otras fuentes consultadas

Internet

- www.anales.uchile.cl
- www.diversarima.cul.cu
- www.elrincóndelpayador.blogspot.com
- www.eltangoylospayadores.es.tl
- www.lacasadelpayador.blogspot

www.lanzadera.com/payadores
www.identidad-cultural.com.ar
www.facebook.com/Los-Antiguos-payadores
www.payadoresuruguayos.com.uy
payadoresdelmundo.blogspot.com.ar
www.todotango.com

Revistas y periódicos

Boletín informativo de la Asociación Argentina de Escritores Tradicionalistas (AAET). La Plata.

Cimarrón. Tradición y patria. Drs. Tabaré Regules - Alberto Rodríguez López. Montevideo.

De mis pagos. Drs. Marta Eugenia Ambrosio y Ernesto Tejeda. Buenos Aires.

El tradicional. Dr. Raúl Oscar Finucci. Gral. San Martín, Buenos Aires.

El chasqui argentino. Dir. Leandro Ávila. Buenos Aires.

Fray Mocho. José Severino Alvarez. Buenos Aires.

La voz del payador. Drs. Wilson Hernández y Bentoví Sandoval. Montevideo

Los grandes del folklore. Dir. Carlos Silvio Bergesio. Buenos Aires.

Nativa. Dir. Julio Díaz Usandivaras. Buenos Aires.

Payadores. Revista de arte y cultura. Dir. Emanuel Gabotto. Dolores, Buenos Aires.

Revista de cultura e Informaciones. Dir. Santiago Montero. Buenos Aires.

Rincón del payador. Dra. Raquel Morello Conni. Buenos Aires.

Savia Argentina. Dir. Julio Rodríguez Ledesma. Buenos Aires.

Registros sonoros citados

El arte del payador. vol. 1. SONDOR.

Patria Joven. Lalanne - Gabotto - Membriani - Méndez - Genaro - Crystal Music.

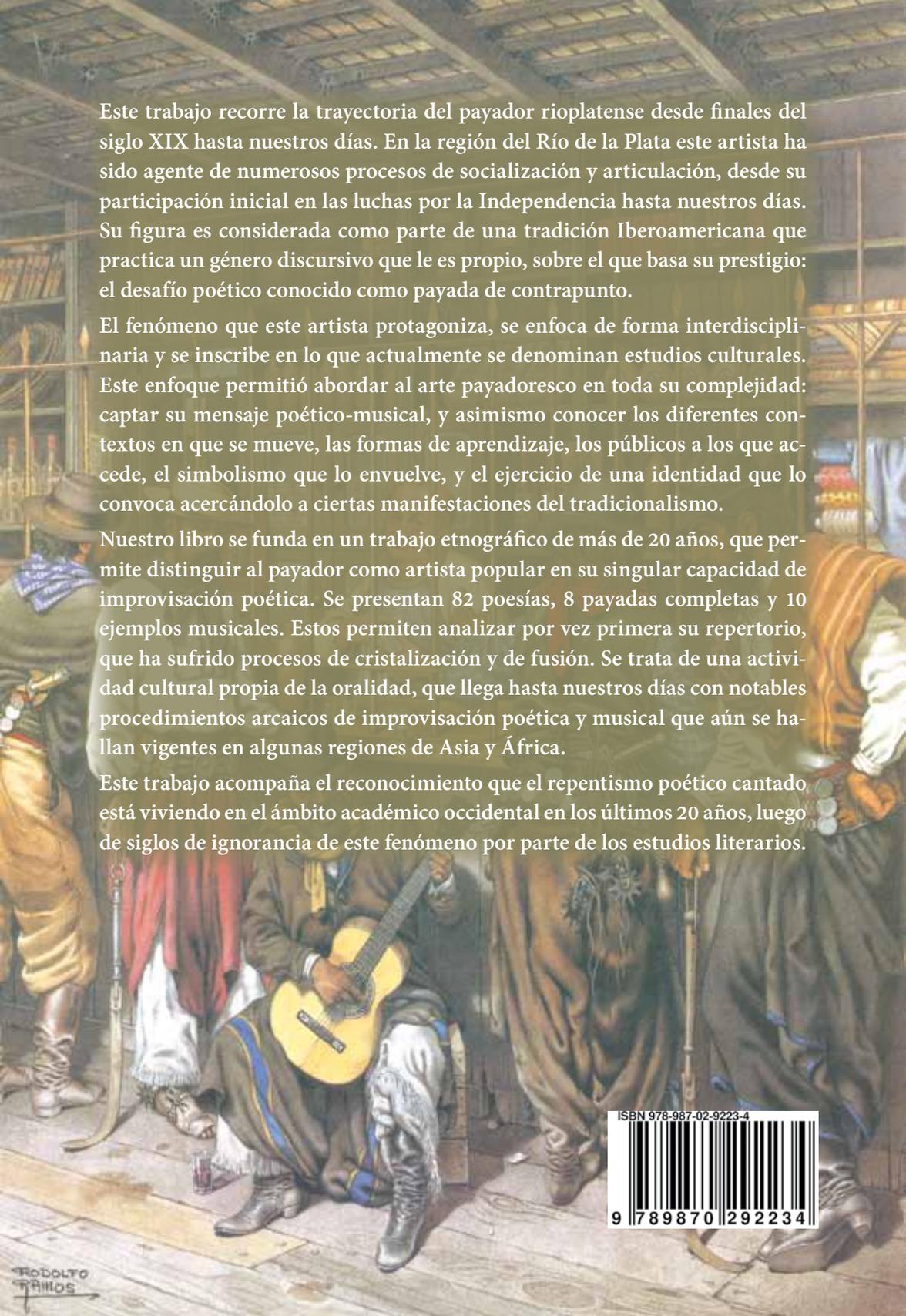
Payando con todo el mundo. Emanuel Gabotto. Payador. [CD editado por el intérprete].

Payadas “en vivo”. Marta Suint. Payadora argentina. [CD editado por el intérprete].

Los payadores y el tango. vol. 1, Marta Suint. Payadora Argentina. [CD editado por el intérprete].

Un paladín en mi estrella. Walter Apeseche. [CD editado por el intérprete].

Se terminó de imprimir en Impresiones Dunken
Ayacucho 357 (C1025AAG) Buenos Aires
Telefax: 4954-7700 / 4954-7300
E-mail: info@dunken.com.ar
www.dunken.com.ar
Octubre de 2016



Este trabajo recorre la trayectoria del payador rioplatense desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. En la región del Río de la Plata este artista ha sido agente de numerosos procesos de socialización y articulación, desde su participación inicial en las luchas por la Independencia hasta nuestros días. Su figura es considerada como parte de una tradición Iberoamericana que practica un género discursivo que le es propio, sobre el que basa su prestigio: el desafío poético conocido como payada de contrapunto.

El fenómeno que este artista protagoniza, se enfoca de forma interdisciplinaria y se inscribe en lo que actualmente se denominan estudios culturales. Este enfoque permitió abordar al arte payadoresco en toda su complejidad: captar su mensaje poético-musical, y asimismo conocer los diferentes contextos en que se mueve, las formas de aprendizaje, los públicos a los que accede, el simbolismo que lo envuelve, y el ejercicio de una identidad que lo convoca acercándolo a ciertas manifestaciones del tradicionalismo.

Nuestro libro se funda en un trabajo etnográfico de más de 20 años, que permite distinguir al payador como artista popular en su singular capacidad de improvisación poética. Se presentan 82 poesías, 8 payadas completas y 10 ejemplos musicales. Estos permiten analizar por vez primera su repertorio, que ha sufrido procesos de cristalización y de fusión. Se trata de una actividad cultural propia de la oralidad, que llega hasta nuestros días con notables procedimientos arcaicos de improvisación poética y musical que aún se hallan vigentes en algunas regiones de Asia y África.

Este trabajo acompaña el reconocimiento que el repentismo poético cantado está viviendo en el ámbito académico occidental en los últimos 20 años, luego de siglos de ignorancia de este fenómeno por parte de los estudios literarios.

ISBN 978-987-02-9223-4

