

El arte del payador

RAÚL DORRA

Universidad Autónoma de Puebla

1. El cantor errante: entre historia y leyenda

En un muy citado pasaje del *Facundo*,¹ Sarmiento se demora describiendo los hábitos y aventuras de un personaje sin cuya mención no podría completarse la galería de tipos característicos de la primitiva sociedad del Río de la Plata: el cantor errante. Con una mezcla de admiración y distanciamiento crítico, Sarmiento observa que – ignorante de la existencia de los hombres cultos, los cuales, dotados de “superior inteligencia de los acontecimientos”, están escribiendo la historia de la patria – el cantor errante, con sus “rapsodias ingenuas”, sin saberlo y en pleno siglo XIX, reproduce acaso con menor fortuna la actividad de los bardos populares de la Europa del siglo XII. Sin “residencia fija”, este cantor andariego se detiene ahí donde ve un grupo de caballos estacionados alrededor de un palenque, sobre todo si tales caballos delatan la presencia de una pulpería. En la pulpería habrá siempre una guitarra que llegará a sus manos en cuanto él dé a conocer la habilidad que ejerce, y habrá oídos ansiosos por enterarse de las noticias que llegarán con sus versos. El cantor repite coplas que tiene almacenadas en su caudalosa memoria, pero cuando se abandona a su propia inspiración, según Sarmiento, desgrana una poesía “pesada, monótona, irregular”, que de cualquier modo su público, animado por el alcohol y poco exigente en cuestiones de preceptiva, no dejará de celebrar.

Como en el resto de su libro, la visión que Sarmiento tiene del gaucho – en este caso del gaucho cantor – no deja de ser conflictiva, pues al mismo tiempo que, obstinado factor del atraso social, este tipo humano es, según él, un imprescindible hijo del espléndido paisaje de las pampas, un malviviente tenaz, pero dotado de una sensibilidad poética y de

¹ “El cantor”, en cap. II: “Originalidad y caracteres argentinos”.

un sentido de la libertad cuyo valor no puede pasar inadvertido. Refiriéndose al jinete que alterna la soledad de las llanuras con las reuniones de hombres elementales, que esperan su llegada para iniciar una turbia fiesta, en la que menudean la bebida y el énfasis celebratorio, Sarmiento parece estar evocando por momentos los juicios de Concolorcorvo —quien había despreciado a esta desaliñada especie de *gaudérios* “que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas” (1946: 114-115)—, pero también, apartándose de aquel destemplado cronista del siglo XVIII, no deja de expresar su admiración por este vagabundo que duerme a cielo abierto y para quien la vida es una incesante combinación de poesía y peligro.

El cantor que Sarmiento nos describe es un hombre ganoso de pendencias, un prófugo de la justicia, que siempre le sigue los pasos porque debe alguna muerte o porque carga en las ancas de su caballo una muchacha a la que acaba de raptar, con su complicidad o sin ella, y ante la impotente furia de vecinos y parientes. Sarmiento, como se sabe, disimulando su credulidad romántica bajo un seño adusto, no vacila en legitimar episodios de la vida rural que han llegado hasta él seguramente condimentados por la imaginación popular, que los ha ido transformando al hacerlos circular de boca en boca.

Así, narra para sus lectores, sin poner en duda, el episodio de un cierto cantor errante que, “a orillas del majestuoso Paraná”, entretenía a los paisanos relatando sus propias andanzas, que incluían puñaladas mortales, robo de caballos o de amantes, y lo hacía ignorando, con desdén, que a sus espaldas la partida policial que venía persiguiéndolo ya se había desplegado en herradura para quitarle toda posibilidad de huida. Delante del cantor, pues, se extendía una altísima barranca, al fondo de la cual corrían las profundas aguas del río, y detrás los soldados aguardaban con sus tercerolas listas. Pero el cantor, asegura Sarmiento, continuó su narración sin inmutarse, una narración que coincidía rigurosamente con su propia historia, y cuando el presente del canto y el presente de la historia se juntaron, sin perder la serenidad, procedió a tapar con su poncho los ojos de su caballo, lo agujoneó para obligarlo a buscar las aguas en un salto espectacular, de tal modo que los paisanos que escuchaban el relato, tanto como los hombres de la partida policial, fueron testigos primero de esta proeza y luego vieron cómo, entre las

bravas aguas del río, el jinete reaparecía aferrado a la cola del caballo, el cual, usando de las patas como si fueran remos, comenzó a remontar las aguas a nado. Así, confundidos con el movimiento de las aguas, hombre y bestia se fueron alejando ante la impotencia de aquellos soldados, que unos momentos antes estaban seguros de que las andanzas del escurridizo malviviente habían llegado a su fin.

Desde luego, cabe pensar que fue en realidad la fantasía colectiva la que dio forma novelesca a ese episodio que Sarmiento recogió y transmitió sin vacilación; pero sea cual sea el fondo de verdad histórica que permanece en imágenes como esta, el relato contenido en el *Facundo* se suma a otros muchos que, con mayor o menor realismo, han dado testimonio de la infaltable presencia del cantor en aquellas reuniones en que los gauchos se entregaban a esta típica forma de expansión. Por supuesto, no siempre tenemos que imaginarnos a aquel cantor como un maleante. Junto a esta visión más atractiva por ser más propensa a la tragedia, otros autores nos lo muestran como un pacífico peón aficionado a la guitarra y que hace rueda con sus compañeros de faena en los intervalos que dejan las domas o las yerras, o simplemente durante el ocio de los días festivos, para entregarse, muchas veces en alternancia con otros, a los placeres de la rústica canción.

Pero el cantor no sólo se asocia a estos intervalos de las faenas cotidianas, sino que también es a veces soldado y así, mientras guerrea en las filas de un ejército o en las bandas de un caudillo, siempre encuentra aquel momento en que la poesía cantada hará que él y sus contertulios recuperen ese tipo de imprescindible emoción que viene con ella. Es claro que esa misma poesía ha hecho que prefiramos imaginar al cantor como una figura solitaria, con la guitarra terciada a la espalda, encaminándose a algún poblado al que lo lleva la promesa de un regocijo o la atracción de un desafío. Porque más de una vez lo que atrae a este cantor, sobre todo si es un cantor orgulloso de su arte, es el haber oído que otro guitarrero está cimentando fama en bailes y pulperías. Allí, pues, se encamina para buscarlo y, en presencia de todos, desafiarlo a que midan sus respectivas destrezas, cantando a contrapunto o bien respondiendo cada cual a los temas que el público espontáneamente les solicita. Ya no se tratará, en este caso, de repetir coplas o décimas aprendidas, sino de improvisar según la ocasión lo requiera.

2. Caracterización del payador

Y bien, es a esta última forma de exponer la destreza poética que aquí llamaremos, en sentido estricto, *payada*. El payador será, pues, el que acompañándose de la guitarra improvisa estrofas ya sea cantando a contrapunto con otro payador versos cuyos temas ellos mismos van decidiendo al calor del encuentro, o bien respondiendo, él solo, a lo que el público le solicita, o también, y por su propia iniciativa, anoticiando a los asistentes sobre episodios —trabajos e infortunios— de su propia vida, o dando a conocer eventos de la vida social: bodas, batallas, tragedias y reconciliaciones familiares. En este sentido es importante para nosotros distinguir entre el lírico guitarrero que difunde estrofas gauchescas compuestas por él mismo o por algún otro autor, y este que busca conquistar la admiración del público con su habilidad de cantor repentista.

La poesía gauchesca, poesía escrita —aunque cultive temas semejantes y sobre todo la misma atmósfera espiritual— no debe confundirse con la payadoresca en sentido estricto. Un tipo de trabajo literario es el que ejercitaron Ascasubi, Lussich o Hernández, y otro el de los personajes que ellos imaginaron. Es cierto que el payador tiene siempre almacenadas en su memoria multitud de estrofas, un repertorio de formas y sobre todo de rimas ya aprendidas de las cuales se sirve en sus improvisaciones. Es esa copiosa memoria, precisamente, la que le permite construir sus estrofas, recombinaando frases o conjugando rimas. Incluso más de una vez su destreza consiste en saber intercalar versos conocidos, pero en un contexto de improvisación, utilizando lo que hoy llamaríamos el recurso a la intertextualidad, como cuando el célebre Gabino Ezeiza desprecia a un payador bisoño que quería medirse con él, espetándole esta cuarteta, cuyos dos últimos versos, como nadie podía ignorarlo, provenían del *Martín Fierro*:

Yo no puedo permitir
que venga a plantar bandera
un cantor de media talla
con otro de talla entera.

La poesía gauchesca ilustra con abundancia la presencia y la actividad de los payadores, porque suelen ser los protagonistas del relato que ella contiene. Con frecuencia, en efecto, en esta poesía asistimos a la construcción de la voz de un repentista que cuenta sus andanzas o bien que se afana cantando a contrapunto con otro payador. Desde las composiciones de Hidalgo (sus celebrados *cielitos* o el “Diálogo patriótico” que sostienen Jacinto Chano con Ramón Contreras) hasta las relativamente recientes “Coplas del payador perseguido” de Atahualpa Yupanqui, pasando por el *Martín Fierro*, la obra maestra del género, siempre encontraremos el predominio de la primera persona, esto es, la voz de un gaucho que narra para un público o se confronta con el ingenio de su contrincante.

Curiosamente, si bien la poesía gauchesca nos ha legado la imagen del payador

— construida con mayor o menor artificio —, al mismo tiempo ha favorecido la confusión, a veces cultivada deliberadamente, entre aquel autor de escrituras versificadas y este cultor de las formas orales del ejercicio del canto. Leopoldo Lugones, por ejemplo, ha llamado *El payador* al libro que escribió a partir de las tan celebradas conferencias que pronunció en el teatro Odeón en mayo de 1913. *El payador*, libro decisivo en la historia cultural y literaria argentinas, está enteramente dedicado a promover los valores del *Martín Fierro* y sobre todo a mostrarlo como el libro nacional argentino. Según Lugones, el *Martín Fierro* tiene el doble mérito de ser una epopeya, cuyas raíces nos remontan a los poemas de Homero, y de haber sido compuesto en un idioma original, idioma construido por “aquellos rústicos cantores”, descendientes directos de los trovadores provenzales, que cruzaban a caballo las pampas argentinas, llevando aquí y allá lo que había de ser el germen de la patria. Incluso, Lugones indica que el Diccionario de la Real Academia consigna que las voces *payador* y *payada* significan, respectivamente, ‘trovador’ y ‘tensión’ y se demora indagando en una investigación etimológica que lo lleva a afirmar la relación entre términos como *balada*, cuya raíz sería *bal* o *bail*, el cual, por un deslizamiento fonético, dio lugar al término *palhada*, cuyo parentesco con *payada* resulta obvio. Abundando en su argumentación, Lugones no deja de señalar que los trovadores se llamaron a sí mismos

preyadores (de *pregar* 'rogar'), pues estaban siempre en actitud de *pregar* a su dama.²

Desde luego, no han faltado quienes siguieron a Lugones en esta elucubración, pero tampoco quienes lo han refutado. Por un lado, ese aspecto "pregador" de los payadores está ausente de nuestro payador rioplatense y, por otro, este modo de cantar a contrapunto está presente en prácticamente todas las tradiciones literarias. Alfredo de la Fuente, por ejemplo, cita, como muestra más próxima, la práctica española de las "recuestas" (o disputas) de las que ha hablado extensamente Menéndez Pidal.

Sin duda, los primitivos payadores del Río de la Plata, dado el carácter misógino y los hábitos agresivos de la sociedad de que formaban parte, debieron de mantenerse más bien ajenos al requiebro amoroso, forma en la que incurrirían sólo esporádicamente. En realidad — dado que no podemos acceder directamente a ellas — sólo nos es dado formular hipótesis de las temáticas que frecuentaban los payadores recurriendo a la poesía gauchesca, en la que indudablemente dejaron sus huellas.

Sabemos que la estrofa característica del arte de los payadores fue la décima conocida como *espinela*,³ pero su cultivo sistemático seguramen-

² Las consideraciones etimológicas hechas por Leopoldo Lugones a las voces *payador* y *payada* se encuentran en el Prólogo a *El payador*. Las versiones modernas del Diccionario de la Real Academia no consignan esta derivación etimológica. Ellas se conforman con indicar que en Argentina, Chile y Uruguay *payada* indica un canto que tiene la forma del contrapunto. El *Diccionario de Autoridades* (esto es, la primera versión del *DRAE*) ignora el vocablo *payada*. Por su parte, Joan Corominas (1980), en su entrada *pallar*, explica que esta voz (de origen quichua) ha sido usada en Argentina, Uruguay y Chile para designar la improvisación de "coplas en controversia con otro cantor" como una derivación del nombre dado primitivamente a la actividad del minero que se dedica a "entresacar la parte más rica de los minerales". La voz *payada* es consecuencia de los hábitos fonéticos de uruguayos y argentinos, quienes, a diferencia de los chilenos y bolivianos, tienen un solo fonema: *y*. Según Corominas, "la etimología de este vocablo ha dado lugar a interminables disquisiciones", casi todas las cuales "carecen absolutamente de valor". Y agrega que la voz *pallar*, en su sentido primitivo, está registrada por la Academia desde principios del siglo XIX.

³ Este nombre responde, como se sabe, al hecho de haber sido usada ampliamente por Juan Vicente Espinel, músico y poeta español que vivió entre los

te ocurriría en una fase posterior, cuando el payador se convierta en un profesional, o semiprofesional, de su arte. Los payadores rurales de mediados del siglo XIX cultivarían con más frecuencia la cuarteta, o en todo caso la estrofa de seis versos, aunque muy probablemente no practicarán la sextina — cuya creación se atribuye a José Hernández —, sino sólo después de la aparición del *Martín Fierro*.⁴ Debido a su propio carácter de versos improvisados, su temática debió estar en su mayor parte referida a temas más bien circunstanciales, si bien no puede dejar de tenerse en cuenta la observación hecha por Borges a partir de la payada entre el Moreno y Martín Fierro. Según Borges (1953), aquellos hombres que imaginamos siempre como primarios no eran ajenos a inquietudes de orden teológico o metafísico.

En cuanto al aspecto elocutivo de los versos elaborados por estos payadores tempranos, aunque también su acceso nos está inmediatamente vedado por su carácter repentista, este mismo carácter nos hace suponer que, como por otra parte ocurre igualmente con toda la poesía popular (en la que incluiríamos a la gauchesca), muy a menudo se recurriría a fórmulas establecidas por el uso, sobre todo fórmulas de saludo del tipo: “Con su permiso, señores” o “Aquí me pongo a cantar”; de cortesía: “Este humilde guitarrero” o “Este ignorante cantor”; de desafío: “A ver cómo me responde” o “Sabremos quién es capaz”, así como de despedida: “Y ya para terminar” o “Y hasta aquí llegué, señores”, fórmulas que van pautando el desarrollo de la payada.

De cualquier manera, la situación misma de la payada, la expectativa del público, la sensación de estar atravesando una prueba delicada tenderá siempre a hacer del arte de templar la guitarra y sobre todo de la triunfante entonación del verso, un tema del propio canto y, con ello, a

siglos XVI y XVII. La espinela es una décima octosilábica compuesta por dos redondillas (abba) en medio de las cuales se intercalan dos versos, el primero de los cuales rima con el inmediato anterior y el segundo con el inmediato posterior (abbaaccddc).

⁴ La sextina de José Hernández es una espinela a la que se le han extraído los cuatro primeros versos (si se quiere, la cuarteta inicial) puesto que el efecto que buscaba Hernández era avanzar en la narración durante los cuatro primeros versos y utilizar los dos últimos como un remate en forma de refrán o sentencia.

desarrollar la conciencia de la singularidad y virtud del oficio de cantor. Estar dotado de la “facultá para el canto” es una cualidad que llena de orgullo a quien la tiene y por la que el cantor se sentirá en la obligación de hacer pública su gratitud al Dios que lo distinguió de ese modo. Esto no es un mero detalle. La importancia dada al canto, es decir, a la enunciación poética — que en el *Martín Fierro* es tan nítida — irá dando a este género esa tendencia a la autorreferencialidad que no será ajena al tono jactancioso que nunca tarda en aparecer cuando se trata de pagar sobre todo a contrapunto. El canto del payador será, básicamente, una fiesta de la autoexaltación.

3. Historia de la payada: la periodización

Entre los que se han dedicado a estudiar la historia del payador argentino —o mejor dicho del payador del Río de la Plata— existe consenso acerca de la necesidad de distinguir dos períodos más o menos bien delimitados: la primitiva época de los cantores rurales, generalmente nómadas, que alternaban el canto con otras actividades propias de la vida campesina, y una época de plenitud, la del payador urbano que hace de su arte una profesión de tiempo completo y actúa en elegantes salones o escenarios de teatros y, antes, contribuye al auge del circo criollo, convirtiéndose muchas veces en su atracción principal. A esta época de oro, que podemos fechar entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX,⁵ habría que agregarle una tercera época que ya

⁵ Aunque hay quienes, como Marcelino M. Román (1957), la reducen a un período que va aproximadamente de 1890 a 1915, época en la que viven los más afamados payadores y se celebran las más célebres payadas. Sintomáticamente, esta época se reduciría casi al período de actividad de Gabino Ezeiza, reconocido como aquel que reunió en mayor grado las características del payador urbano, nombre al cual habría que agregarle, por lo menos, los de José Betinotti, Pablo Vázquez y Francisco Bianco, aunque esta lista debería incluir también los de Luis García, Generoso D’Amato, Martín Castro, Evaristo Barrios o Arturo de Nava; todavía podríamos agregar el nombre de mujeres payadoras como Aída Reina o Delia Pereyra (quienes fueron patrocinadas por Gabino Ezeiza), pero esa lista seguiría siendo severamente restrictiva.

coincide con el auge de una tecnología que, mediante grabaciones, permite una difusión no sólo masiva, sino sobre todo más expandida, de las canciones que tienen su origen en una improvisación. Ello pondrá en contacto artistas del verso contrapunteado de diferentes lugares hasta cubrir el vasto territorio hispanoamericano. El arte del payador, si bien ahora menos visible, tendrá un público más diverso y dará lugar a festivales internacionales, es decir a una suerte de hermandad supranacional que, inevitablemente, modificará las temáticas y sobre todo desarrollará una nueva ideología.

Pero nos interesa detenernos ahora en lo que se ha considerado la *época de oro* de la payada para indagar las características del arte que practicaron sus representantes. Es claro que establecer una estricta periodicidad en la payada resulta prácticamente tan problemático como acotar su cultivo a determinadas regiones. Sin embargo, el estudioso de una materia que por naturaleza es continua debe esforzarse por ver en sus también inevitables y ondulantes transformaciones, algo así como articulaciones a las que tratará de estudiar como etapas más o menos bien caracterizadas, aunque esto último responda a una necesidad del método. Así, Marcelino M. Román, focalizando su interés en la zona del Río de la Plata y comenzando su estudio en la segunda mitad del siglo XVII, distingue – en su libro *Itinerario del payador*, de 1957 – nueve etapas, que irían desde la aparición de este personaje en zonas rurales y escasamente pobladas de la segunda mitad del siglo XVII hasta la época en que escribe su libro, época en que la payada ha menguado considerablemente su intensidad, aunque también se ha expandido considerablemente. Obviamente, si consideramos que, ya entrado el siglo XXI, los payadores, llamados en otras regiones *decimeros*, *copleiros*, *chayeros* o *trovadores*, persisten en sus improvisaciones, un historiador actual podría agregar nuevas etapas.

Teniendo en cuenta que nuestro interés – así como nuestra competencia – no es la observación del proceso histórico, sino el estudio de las características del arte payadoresco, sólo nos limitaremos a apuntar que esta forma tan antigua de practicar la poesía no es, desde luego, ajena al desarrollo de la organización social y política. El progresivo auge de la vida urbana, con sus nuevas formas de concentración y administración del poder, así como el aumento cuantitativo de los conglomerados so-

ciales y el cualitativo de las formas de vida, va construyendo el poder y la fascinación de las ciudades: Buenos Aires sobre todo, pero también Montevideo en la otra orilla del Río de la Plata; y otras ciudades menores (Pergamino, Rosario, Mercedes, Entre Ríos, etc.), ciudades que adquieren el carácter de tales, porque allí no faltan esos lugares de reunión donde el vivir colectivo exige otros patrones de conducta y elabora nuevas formas en el entrelazamiento de las vidas de los individuos, de las familias y los vecinos de los barrios donde ellas se asientan. Aparecen, pues, nuevos personajes, nuevas rutinas de trabajo y entretenimiento y nuevos espacios para la actualización del contrato social: confiterías, bares, teatros, salones recreativos, en los que, si se quiere, las viejas relaciones anudadas en los antiguos clubes y almacenes, o en las más antiguas pulperías y en los foros creados con motivo de una doma, han dado ahora lugar a prácticas de distinción y, por qué no, a convenciones aristocratizantes, que constituyen las marcas visibles del poder. No es que las pulperías o los almacenes o los modestos clubes hayan desaparecido, sino que el tren, que va uniando especialmente ciudades, al mismo tiempo que permite una vida de desplazamiento, alimenta este desarrollo que todos convienen en llamar *progreso*, aunque unos lo valoren positiva y otros negativamente, según la contabilidad que hagan de sus ganancias y de sus pérdidas.

4. El payador urbano

El progreso, en efecto, si bien irresistible, crea un sentimiento ambiguo de adquisición y despojamiento, de acumulación y de falta. A los cultores de la payada les ocurre aproximadamente lo que a los cultores del tango: la ciudad los atrae, los arrastra, pero al mismo tiempo les crea una sensación de culpa y abandono. Así, se mantiene en lo profundo la convicción de que el origen está asociado a la simple vida campesina o a la turbia, pero añorada, vida de arrabal y el cantor o el payador, si bien gustan de mostrarse en la ciudad vestido con trajes elegantes y con botines lustrosos, nunca dejan de sentir que no han terminado de quitarse el traje de gaucho (con el que muchas veces sienten la necesidad de presentarse en el escenario), pues, más que un modo de vestir, ese traje es

un signo del origen. Pero el público es ahora más selectivo y, si se quiere, más implacable; exige cada vez más un arte depurado, que premiará con aplausos consagratorios o descalificará con burlas y silbidos de desaprobarción.

El payador, ahora, no puede permitirse vacilaciones ni muestras de impericia, porque enseguida las pondrá de relieve su oponente o el público que ha pagado para asistir al espectáculo: la vacilación, la impericia, pueden significar no sólo una exposición a la burla generalizada, sino la expulsión, momentánea o definitiva, de los espacios reservados a las celebridades. Llevada a cabo en lugares cuidadosamente elegidos de acuerdo a la forma en que habrá de celebrarse, la payada puede consistir en la presentación de un artista de la improvisación que — ubicado en una tarima — va recogiendo las preguntas o propuestas que el público escribe sobre un papelito que entrega a alguien encargado de dárselos al payador, o bien en un espectáculo de contrapunto en el que hay jueces que establecen temas, condiciones y duración de las intervenciones, e inclusive, si la payada confronta a dos celebridades, hay también uno o dos taquígrafos que anotan las intervenciones de uno y de otro. Una payada puede durar entre una y tres noches, al final de las cuales los jueces emiten su veredicto, si no es que antes alguno de los contendientes la da por terminada después de reconocer la superioridad del otro. Aparte de acordar los temas, los jueces — cuando no los propios payadores — acuerdan también los tipos estróficos — cuartetas, sextinas, octavillas o décimas — así como las formas del canto — por cifra o por milonga — y los modos en que se realizará el contrapunto. Por ejemplo, si una décima será ejecutada completa por el mismo payador o se desarrollará a “media letra”, esto es, si un payador se turnará con el otro improvisando dos versos cada uno hasta completar los diez, o si en “redondillas” seguidas o alternadas. La colección *Alma gaucha (De punta y hacha, 1949)* recoge, en versión taquigráfica, el muy recordado encuentro entre José Betinotti y Francisco Bianco que tuvo lugar en el Teatro Argentino de San Vicente el 25 de mayo de 1913. Casi toda la payada se desarrolla en décimas, y sus momentos culminantes tienen lugar cuando la construcción de dicha estrofa se acomete a “media letra”. Los autores que dan cuenta de ella han recogido pasajes tan sorprendentemente perfectos como este:

- Bianco: Hay más de un cantor pueblero
que ignora lo que es pelaje.
- Betinotti: Yo por lo menos, no faje,⁶
lo conozco compañero.
- Bianco: Si es así una prueba quiero:
digamé ¿qué es un tapao?
- Betinotti: De un solo pelo pintao
hasta los vasos mesmitos.
- Bianco: Oí que caballo “Hito”
un español lo ha llamao.

Esta no es, desde luego, la única muestra de la asombrosa capacidad de improvisación por parte de ambos cantores. Siguiendo con el tema del pelaje y la calidad de los caballos, también compondrán, de corrido, dos redondillas seguidas cada uno:

- Bianco: Ríos y arroyos he cruzao,
siendo un resero cantor;
para mí el más nadador
es el tordillo plateao.
De los pingos de una estancia
¡perdone si lo destapo!
¿Cuál es el pingo más guapo
para galopar distancia?
- Betinotti: Yo he jineteao más de uno
y creo no estar errado;
como el caballo gateado
yo creo que no hay ninguno.
Saber quiero, compañero,

⁶ *fájar*: “Perjudicar a alguien, cobrándole más de lo justo” (DRAE).

de los caballos del llano:
para correr mano a mano
¿qué pingo es el más ligero?

En estas breves muestras resulta relativamente fácil observar que, más que por el conocimiento del pelaje y de las cualidades de los caballos (el cual es al fin y al cabo un tópico que se repite en numerosas payadas), aquí los cantores están en realidad preocupados por mostrar el estilo y la calidad de su arte. Se trata de un arte consciente de sí mismo, fruto de un largo y atento aprendizaje, un arte, diríamos, autorreferencial. Si el origen de estos payadores, y el tema de su disertación, nos retrotraen a una sensibilidad y a temas populares, la rigurosa aplicación a estas formas virtuosas del decir nos muestran que estos payadores urbanos practican también un arte culto, un arte que podríamos incluso clasificar como manierista, atendiendo a la citada tendencia autorreferencial, centrípeta que es ahora su característica. Para ellos no se trata tanto de construir una imagen de la realidad cuanto de mostrar una virtud que sólo se consigue con una sistemática educación estética y artística. A José Betinotti, uno de los payadores más emblemáticos (y uno de los tantos que a su muerte fue saludado como “el último payador”) suele mostrárselo en fotografías donde aparece como un hombre delicado y pulcramente vestido con colores oscuros para reforzar la fama de poeta romántico que adquirió. Considerado como uno de los artistas que mejor ligó el arte payadoril con el tango, Betinotti, quien nació en 1878 en el pueblo de Veinticinco de Mayo, pero orientó su vocación en un inquilinato del barrio de Boedo, también escribió canciones que evocaban el lamento, letras con temas frecuentados por el tango (como “Pobre mi madre querida”) y aun composiciones satíricas para las que recurrió al lunfardo de los poetas orilleros. Así pues, este artista que aquí evocamos por su celebrado talento de payador, en realidad practicó diversos géneros poéticos, cuyo entrelazamiento define muy bien el gusto de una vida urbana que reunía el cercano pasado campesino con la fuerte presencia del arrabal, y que concentraba grupos humanos diversos: inmigrantes, trabajadores urbanos y semirurales, empresarios, comerciantes, así como hombres de profesiones liberales.

5. Gabino Ezeiza, el más grande

Tal vez el quehacer de los payadores pueda ser definido, no sin rigor, como el arte de la felicidad verbal, o, lo que vendría a ser más menos lo mismo, como la palabra convertida en espectáculo. La capacidad de improvisar, y sobre todo improvisar con rapidez, audacia y sentido de la oportunidad, es el atributo que define al buen payador. A quien se lo reconoció como dotado de esta capacidad en grado insuperable fue a Gabino Ezeiza, razón por la cual se lo recuerda como el payador por excelencia. De una generación anterior a la de Betinotti, Gabino Ezeiza era un moreno de andar cadencioso que gustaba de la elegancia que da el zapato abotinado, el saco de amplias solapas y el corbatín oscuro, luciendo sobre una camisa blanca de cuello almidonado y con las puntas alzadas. Su nacimiento y su muerte ocurren en días de celebración de acontecimientos decisivos en la historia moderna argentina: hijo del barrio de San Telmo, nació el 6 de abril 1858, día del aniversario de la batalla de Caseros, y murió el 12 de octubre de 1916, día en que Hipólito Irigoyen, el caudillo radical en cuyas huestes el “negro Gabino” militó, juraba como presidente de la República Argentina. Su actividad de payador coincide, pues, rigurosamente, con lo que se conoce como la *época de oro* de la payada, época de aceleradas transformaciones culturales y políticas que confrontaron a radicales con conservadores, a obreros con patrones, a malevos y compadritos con caballeros elegantes gustosos de mostrarse en los sofisticados salones del centro de Buenos Aires, a rutinarios trabajadores con hombres que se desplazan en esos trenes cada vez más incorporados a la actividad nacional, porque de a poco fueron uniendo la capital con las ciudades del interior, y, para nuestro interés, sobre todo coincide con una institución sin la cual sería inexplicable la vida y la fortuna de Gabino Ezeiza: el circo criollo.

Si bien desde temprano había conquistado fama de excelente payador (a los quince años, dicen, recibió el regalo de una guitarra), sus jornadas de apoteosis comenzaron cuando Juan Carlos Podestá lo contrató como atracción especial para que lo acompañara en las representaciones de *Juan Moreira*, drama popular que atraía el entusiasmo de un público numeroso y variado, mientras que, por otra parte, despertaba duros reproches entre educadores y hombres públicos porque exaltaba las

andanzas de un bandido —interpretado por el propio Podestá— que vivió y murió desafiando a la justicia. Dado que, más aun que el tren de pasajeros, el circo criollo ponía en relación ciudades progresistas con pequeños pueblos rurales o semiurbanos, Gabino Ezeiza tuvo la oportunidad de deslumbrar a un público que ahora, mucho más numeroso, repartía su entusiasmo entre las cuchilladas y bravatas de Moreira y las actuaciones de un payador de ingenio infatigable. Aquí y allá, bajo la carpa del circo, Gabino Ezeiza conseguía una suerte de exaltación paroxística con sus sorprendentes cuartetos con las que, como si las palabras se formaran sin esfuerzo, ofrecía respuestas de tranquila picardía a las preguntas que le llegaban, sorprendía con los comentarios que iba desgranando en los intervalos abiertos entre pregunta y pregunta y dejaba, sobre todo, en el ánimo de quienes lo escuchaban, la certeza de que, mientras siguiera arrancándole acordes a la guitarra que tenía entre las manos, nadie conseguiría inventar una dificultad que él no pudiera superar airoso. Gabino Ezeiza prefería utilizar la cuarteta, y su magia no consistía en la profundidad de sus reflexiones, sino en la velocidad y agudeza de sus respuestas, en la oportunidad de sus comentarios, en la picardía de sus observaciones y en el arte de crear la sensación de que en él el hablar en verso era una forma espontánea del hablar. Lo que el público prefería y festejaba era esta continua producción de aquel efecto. Algo semejante a lo que ahora digo, ya había observado Marcelino M. Román:

No pocos payadores —el propio Vázquez y Luis García, Federico Curlando, Generoso D'Amato, Martín Castro, Ramón Vieytes y otros—, eran mejores versificadores, escribían composiciones de mayor calidad que las de Gabino, pero este era insuperable como repentizador, por la facilidad y rapidez fulminante de sus improvisaciones (Román, 1957: 134).

Un payador, dijimos al comienzo, es un artista que tiene depositado en su memoria un vasto reservorio de rimas, así como de ritmos, de curvas acústicas, de frases en el doble sentido lingüístico y musical, y de las tensiones que resultan de reunir un verso débil con un verso de fuertes efectos. Su arte consiste, pues, en organizar una estrofa recurriendo a esa reserva disponible, pero en hacerlo “sobre la marcha”, an-

tes de que su público o su contrincante tengan tiempo de percibir que entre un verso y otro, o entre una estrofa y otra, se ha abierto un silencio que indique que el payador vacila o se detiene buscando algo que se le niega. Por lo general, sobre todo si se prefiere la cuarteta, el payador tiene en su espíritu el verso final, el encargado de producir la contundencia del efecto — agudeza, broma, desafío, subestimación, etc. — y construye la estrofa de modo tal que los versos precedentes promuevan el sentimiento de una gravedad verbal que conduce inevitablemente a este último, el verso de remate. Entre las cuartetos de Gabino Ezeiza que la memoria colectiva ha seleccionado para celebrar su agudeza, se cuenta la que construyó como respuesta a una pregunta sobre el agua. Se recuerda que, oída la pregunta, Gabino de inmediato improvisó estos versos:

Para el pobre y para el rico
el agua es un don de Dios,
mas si le pregunta a un químico,
el agua es H 2 O.

Aunque sin duda la estrofa más comentada, la que ningún estudioso de la obra de Gabino Ezeiza ha dejado de recoger, es aquella en que mostró su ingenio para sortear una pregunta hecha con la evidente intención de ponerlo en un aprieto, pues quienes preguntaron estaban seguros de que el payador quedaría situado ante una palabra desconocida para él: la palabra *metempsychosis*. La forma en que Gabino Ezeiza salió del aprieto es aleccionadora no sólo por el ingenio que mostró en ese momento, sino porque, bien mirada, enseña la técnica a la que recurrir el payador:

Al que me mete en sicosis
le digo en estilo vario:
¿por qué, al mandarme el temita,
no me mandó el diccionario?⁷

⁷ Se dice que tan engorrosa pregunta fue formulada por simpatizantes de un payador rival de Gabino Ezeiza. Esta cuarteta, como la anterior, ha sido repro-

En ambos casos, el efecto de la respuesta se concentra en el último verso y, más aun, en la última palabra. Lo que primero viene al espíritu del payador es el final de la estrofa y lo que sigue es la rápida construcción del itinerario que puede conducirlo a ese final. En los dos ejemplos que hemos citado, se observa cada cuarteta tiene su propia estructura verbal y mental: en el primer caso (la pregunta sobre *el agua*) la estrofa se divide en dos mitades que confrontan el mundo del hombre común con los artificiosos recintos de la ciencia y en el segundo (*metempsychosis*) el peso semántico recae en el primer verso, que crea una expectativa, y desde luego en el cuarto, que la disuelve con una brusca torción. Pero en ambos casos parece evidente que el payador comenzó pensando en la palabra que le serviría de remate y que a partir de ella construyó la estrofa. Esta observación, que sirve para analizar la mecánica de la producción de las respuestas, sirve también para pensar en uno de los modos de la construcción del discurso que pretende una forma artística y un efecto de sorpresa, así como para confirmar que los payadores estaban concentrados en la consecución de esa forma más que en una verdadera respuesta, esto es que tomaban la pregunta como un desafío no a su conocimiento de las cosas tanto como a su destreza verbal.

6. Poética de la payada

Lo que acabamos de exponer puede justificar, quizá, el hecho de que hayamos comenzado separando el género gauchesco del payadoresco ya que, si bien hay entre ellos grandes proximidades, hay sobre todo un modo distinto de ordenar el sintagma verbal y una distinta expectativa en quienes se aproximan a uno y otro. Si pensamos en la definición de los géneros literarios que propone Aristóteles en su *Poética* (1963: 29), tendríamos que concluir que estamos frente a una muestra del género dramático, porque el payador, frente a su público o frente a su contrin-

ducida con variantes menores (“hacer la pregunta” en lugar de “mandarme el temita”: recuérdese que la práctica era hacer llegar el tema de la pregunta escrita sobre un papel), lo cual confirma que no ha sido recogida en una versión taquigráfica, sino en la memoria colectiva.

cante, está siempre “obrando y en acción”. Esta estructura dramática y esta educación del artista para componer un tipo discursivo muy tipificado, o sea, la forma de la expresión, tienen aquí desde luego más valor que lo que podemos llamar la forma del contenido. La poesía gauchesca pertenece, por su parte, al género narrativo aunque muchas veces construya en su interior una forma dramática, precisamente la forma de la payada.

Pero en la gauchesca la forma del contenido, o lo que podemos considerar su dimensión ideológica, tienen un valor nuclear. Por el contrario, el cruce de estrofas con que finaliza la célebre payada entre Gabino Ezeiza y Pablo Vázquez, que tuvo lugar en el teatro Florida de la ciudad de Pergamino (Seibel, 1988: 46), muestra una dirección diferente. En esta payada —como, por lo demás, en todas las que creaban una gran expectativa por la calidad de los contrincantes— los temas, los turnos y los intervalos quedaron a cargo de un jurado. La celebración de la payada abarcó dos noches, hasta que el jurado dictaminó el triunfo de Gabino Ezeiza. Decepcionado, Pablo Vázquez formuló a su rival la siguiente demanda:

Es cierto, lo estoy peleando,
pero con armas leales;
usted debe responderme
el por qué son desiguales

Esta demanda recibió, por parte de Gabino Ezeiza, una respuesta en la que se muestra el factor sobre el que se asienta la poética de la payada. Al mismo tiempo muestra, puntualmente, que el arte del payador es un arte manierista —un arte que es espejo de sí mismo— y que en esa medida se opone —diríase diametralmente— al arte ideologizante del poeta gauchesco:

La desigualdad existe,
bien se puede calcular:
que yo improviso ligero
y usted se pone a pensar.

¿Qué habría opinado José Hernández si hubiese llegado a imaginar que el payador, ese hombre encargado de utilizar su canto para alegar contra la injusticia y en términos generales para difundir una opinión sobre la organización social de la patria, terminaría por acordarle más valor a la ocurrente velocidad verbal que al pensamiento, como si dicho payador, en vez de leer su *Martín Fierro*, hubiera preferido leer el tratado sobre *Agudeza y arte de ingenio* de Baltazar Gracián? Para atenuar estas inverosimilitudes pensemos que no todos — y especialmente no todos los payadores — que asistieron al contrapunto entre Ezeiza y Vázquez estuvieron de acuerdo con el veredicto del jurado y pensemos también que el propio José Hernández había puesto en boca de su personaje multitud de estrofas en que este celebraba la felicidad del canto como una pura expresión del espíritu, y había mostrado un exaltado orgullo, porque a él las coplas le surgían “como agua de manantial”, lo que quiere decir que al canto y al cantor se le reconocieron desde el inicio una virtud intrínseca. Si esto es así, habría que reconocer que el cantor se mueve en realidad, y desde el origen, entre el deber y el placer, entre una ética y una estética, y que, mientras la gauchesca se inclinó sobre el primero de ambos términos, la literatura payadoresca se sintió más atraída por el segundo.

Para la payada que estamos comentando, el jurado escogió que los temas a debatir fueran los siguientes: “El descubrimiento de América”, “El hogar”, “El porvenir de la patria”, “La sociedad”, “La opinión pública”, “El trabajo” y “La influencia de Sarmiento”. Esta selección es un claro reconocimiento de que el canto del payador debe estar siempre asociado a temas trascendentes de la historia, la política y el orden social. Aunque también, si se alzó con el triunfo el payador más hábil y no el más reflexivo, eso significa que tales temas eran un llamado de atención sobre los orígenes de la formación del payador, pero no algo cuya dilucidación debía ser tomada demasiado en serio, y por lo tanto que el que sostenía la guitarra no tenía la obligación de responder como historiador, político o sociólogo, sino como un hombre dotado de las virtudes del repentista.

El espectáculo que ofrecían los payadores solía ser disfrutado con la misma intensidad por miembros de todos los estratos que conformaban la sociedad del momento. Ello quiere decir que, más que la disquisición

sobre temas trascendentes, eran las sutilezas del cantor las que promovían, sin excepción, una entusiasta acogida entre aquella variada concurrencia. Si entre esos asistentes se encontraban hombres encumbrados tanto como gente humilde, letrados, semiletrados y también iletrados, y si todo ese conjunto —o una parte de ese conjunto— puede ser designado como “el pueblo”, llegaremos a la conclusión de que el arte del payador tocaba zonas de la sensibilidad donde todos se sentían reunidos. A partir de esa observación, podríamos decir que el arte del payador reúne lo popular con lo culto pero se trataría de una observación de orden sociológico, esto es, de una observación acerca del gusto. Con más propiedad literaria podríamos agregar que el arte del payador reúne lo popular con lo culto porque, sin abandonar su origen tradicional, sus fórmulas de resonancia colectiva, se desarrolla como una disciplina conscientemente cultivada y establece una gramática del canto.

El payador es un artista de origen humilde, origen que nunca negó, aunque se paseara triunfal por elegantes salones de Montevideo o Buenos Aires, triunfal y vestido con trajes confeccionados por sastres de prestigio. Gabino Ezeiza, el arquetípico payador, tenía un temperamento menos sentimental que el de Betinotti, pero un origen tan oscuro como este y la mayoría de los payadores: su abuelo había sido trompa en los ejércitos de Rosas, su padre murió como anónimo soldado en la guerra del Paraguay y él nació en una pobre casa del pobre barrio de San Telmo, en una familia de negros. Pero el peso de su fama le dio, entre otros agasajos, la oportunidad de conocer personalmente al Presidente de la República Argentina, Carlos Pellegrini, cuando este concurrió al circo Podestá para oírlo pagar (Di Santo, 1987: 24 ss.). También, en una de sus estadías en Montevideo, fue recibido por el presidente Máximo Santos, acompañado de los ministros de su gabinete y de los jefes militares de mayor jerarquía. Acaso estos personajes no sólo vieron en el payador a un virtuoso de la palabra cantada, sino también a una figura emblemática del orgullo nacional, a un defensor de las tradiciones de la patria de San Martín, en un caso, y de la patria de Artigas en el otro. Sin duda, los propios payadores no estarían demasiado interesados en averiguar hasta qué punto defendían la felicidad de la palabra y hasta qué punto representaban la historia de su país, pues al cabo, eran otros, no ellos, quienes asignaban el significado de su figura.

Lo cierto es que hacia la época en que el antiguo cantor rural gana los espacios urbanos lo vemos sometido por una especie de escisión, pues, sin olvidar su pasado gauchesco (varios actúan vestidos de gaucho), usan sacos sobre camisas almidonadas, así como, sin abandonar sus orígenes humildes, se sientan en elegantes confiterías y también, sin dejar de reconocer que su base es una cultura más o menos rústica (antiguo peón o hijo de pobres inmigrantes), se dedican a adquirir una cultura literaria. Es frecuente que a partir de este momento de apogeo, los payadores escriban en periódicos artículos sobre estética literaria, que compongan poesías de metros cultos (incluso sonetos) y en ocasiones estampen sus reflexiones sobre temas históricos o sociales, e igualmente desarrollen una fuerte conciencia política. De modo que lo que va de aquel gaucho que habla de una “pena extraordinaria”, sin dejar de ufanarse porque “dende el vientre de mi madre / vine a este mundo a cantar”, a estos artistas que recorren ciudades, actuando en circos y teatros o incorporándose luego a la novedad de la radiotelefonía y del cilindro, hay una transformación, pero no una ruptura. Con una conciencia más o menos clara, o más o menos confusa, de que son formas emblemáticas de una historia nacional, la transformación de su arte motivó que el mismo péndulo se desplazara de un extremo hasta el otro sin dejar de reunir a ambos.

Bibliografía citada

- ARISTÓTELES, 1963. *Poética*. Trad. F. de P. Samaranch. Madrid: Aguilar.
- BIOY CASARES, A. y J. L. BORGES, ed., 1955. *Poesía gauchesca*. 2 vols. México: FCE.
- BORGES, Jorge Luis, 1953. *El Martín Fierro*. Buenos Aires: Columba.
- COLUCCIO, Félix, 1948. *Diccionario folklórico argentino*. Buenos Aires: El Ateneo.
- CONCOLORCORVO, 1946. *El lazarillo de ciegos caminantes*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- COROMINAS, J. y J. A. PASCUAL, 1980. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.

- DE LA FUENTE, Alfredo, 1986. *El payador en la cultura nacional*. Buenos Aires: Corregidor.
- De punta y hacha. Payada memorable entre los famosos payadores J. Betinotti y F. Bianco* (1949). Olimpo: Buenos Aires.
- DI SANTO, Víctor, 1987. *El canto del payador en el circo criollo*. Buenos Aires: Victor Di Santo.
- DORRA, Raúl, 2003. "El libro y el rancho" en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2. *La lucha de los lenguajes*, ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé.
- _____, 1997. "El payador y sus regiones". En *Entre la voz y la letra*. México: BUAP-Plaza y Valdés.
- ISAACSON, José, 1986. *Martín Fierro. Cien años de crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- LOIS, Élida, 2001. "El texto". En José Hernández, *Martín Fierro*. México: Conaculta / FCE.
- LUGONES, Leopoldo, 1979. *El payador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa, 1986. *La poesía gauchesca. De Hidalgo a Hernández*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- ROJAS, Ricardo, 1948. "Los gauchescos". En *Historia de la literatura argentina*, vol. 1. Buenos Aires: Losada.
- ROMÁN, Marcelino, 1957. *Itinerario del payador*. Buenos Aires: Lautaro.
- SARMIENTO DOMINGO, Faustino, 1962. *Facundo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- SEIBEL, Beatriz, comp., 1988. *El cantar del payador. Antología*. Buenos Aires: Biblioteca de Cultura Popular.
- SOLER CAÑAS, Luis, 1956. "Gabino Ezeiza. Verdad y leyenda". En *Todo es historia*, 2. Buenos Aires.

*

DORRA, Raúl. "El arte del payador". *Revista de Literaturas Populares VII-1* (2007): 110-132.

Resumen. El tema de la literatura payadoresca a menudo se ha confundido con el de la literatura gauchesca. Este artículo pretende mostrar que hay semejanzas, pero sobre todo diferencias considerables entre

ambas formas poéticas. Se trata de dos formas del arte de la poesía. Mientras la literatura gauchesca es una producción escrita, cuyas huellas se pueden trazar fácilmente en la historia literaria, en el caso de la payadoresca se trata de improvisaciones, que algunas veces se recogen y otras se transmiten por tradición oral.

***Abstract.** The theme of the payador literature has often been confused with that of the gaucho literature. This article tries to show that between these poetic forms there are similarities, but most of all considerable differences. They are two forms of the art of poetry. While the gaucho literature is a written production which can be easily traced in literary history, in the case of the payador literature we are talking about improvisations which are sometimes collected sometimes transmitted by oral tradition.*