

Ercilia Moreno Chá. *"Aquí me pongo a cantar". El arte payadoresco de Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Dunken, 2016; 424 pp.

En la segunda de cuatro conferencias sobre los orígenes del tango, dictadas en 1965,¹ Borges señala que la palabra "argentino" suscita en cualquier parte del mundo la asociación inmediata de "tango" y "gaucho". Si bien ambos signos parecen históricamente opuestos, puesto que "el gaucho no bailó nunca el tango",² hay — nos indica — un vínculo profundo entre el jinete del campo pampeano y el compadrito de los arrabales bonaerenses, quien es una figura central en el imaginario tanguero. Y es que este último, todavía acostumbrado a las faenas rurales a principios del siglo XX — es decir, en los albores del tango —, no se autodefinía con dicho término — utilizado más bien por los ciudadanos para referirse a él de forma despectiva —, sino que "se veía a sí mismo como un criollo", cuyo "arquetipo era el gaucho".³

Esta última observación es, por supuesto, relativa en lo que se refiere al tango, arte que, en el transcurso del siglo pasado, adoptó valores distintos a los del compadre que lo bailó en su primera época.⁴ Pero tiene una vigencia sólida respecto del payador y la payada. En la obra que reseñamos aquí, Ercilia Moreno constata que el payador es aún el "ícono del gaucho" (63)⁵ en la región del Río de la Plata — que comprende a Uruguay y Argentina —, pues en sus creaciones actualiza los valores criollos, pese a que, a lo largo del siglo XX, el devenir de este cantor estuvo marcado por el paso de un mundo rural a uno urbano, donde su arte fue

¹ Jorge Luis Borges. *El tango. Cuatro conferencias*. Buenos Aires: Lumen, 2016 [México, 2017].

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ Borges mismo distingue entre el tango de raíz criolla y carácter "jactancioso", que data de fines del siglo XIX y principios del XX, del "tango llorón", que tiene su culmen en las canciones de Carlos Gardel (h. 1890-1935).

⁵ En adelante, los números entre paréntesis, colocados al final de cada cita, corresponderán a las páginas del libro de Ercilia Moreno. En cambio, las referencias de las citas procedentes de otras obras aparecerán en el pie de página.

transformado por las nuevas audiencias, el contacto intercultural y los medios de comunicación masiva.

Resultado de una investigación etnográfica de más de 20 años, *"Aquí me pongo a cantar"*. *El arte payadoresco de Argentina y Uruguay* prepara el camino a futuras investigaciones sobre la poesía improvisada en lengua española. Para el ámbito de los estudios literarios, ofrece datos de primera mano sobre la historia, prácticas, reglas y recursos de la payada, a lo que se suma una colección de 82 composiciones payadorescas en variados metros, ocho payadas completas y 10 partituras. Asimismo, la autora presenta un análisis del discurso payadoresco en el que destaca la construcción de la identidad del payador y la conformación de una comunidad a través del arte verbal. Nos interesa enfocarnos en estos dos aspectos abordados en las partes tercera, cuarta y quinta de la obra, no sin antes hacer un repaso por los primeros dos capítulos.

El payador y la payada en el Río de la Plata

Define la autora a la payada como un "duelo poético cantado", con el fin expreso de no concebirla como un tipo de canción popular, sino como la manifestación rioplatense de la poesía improvisada de tradición oral. Se trata, entonces, de un arte verbal que, en palabras de Armistead, ha sido "como la cenicienta de la literatura tradicional",⁶ pero cuya ubicuidad en la Península Ibérica y Latinoamérica es innegable. En este sentido, se hermana, por ejemplo, con la topada mexicana, la cantoría brasileña y la trova española, pues comparte con ellas la "hegemonía de la décima espinela" (38) como estrofa básica de composición, así como la autoría de un tipo de cantor cuyas palabras, gestos e indumentaria representan "las características del ruralismo y la trashumancia" (39).

⁶ Samuel Armistead. "La poesía oral improvisada en la tradición hispánica", en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria, 41-69.

No obstante, a la preferencia por la décima espinela, la payada rioplatense suma la predilección por la milonga campera en el aspecto musical. Estos dos géneros — sostiene la autora — terminaron por desplazar la variedad de metros y melodías registrados en los primeros cancioneros que dan cuenta del arte payadoresco. Ambos han resultado ser el vehículo adecuado a un tipo de poeta popular quien, más que por destacar como instrumentista o cantor, se esfuerza por perfeccionar la argumentación de sus opiniones, entre las que destacan las de carácter moral y político, para defenderlas frente a un contrincante en el contrapunto, que es la parte medular y característica de toda payada.

El contrapunto — explica la autora — es el intercambio de estrofas, en forma alternada, que hace del arte payadoresco “el fenómeno de improvisación por excelencia” (61) en la tradición oral rioplatense y lo distingue de otras modalidades del repentismo poético, como las relaciones, el floreo y el cogollo. En la estructura tripartita de la payada, que ha permanecido prácticamente intacta desde el siglo XIX, esta especie de controversia está precedida de un saludo a la audiencia y lo sucede una despedida, en la que, actualmente, es común que los contendientes alternen en la improvisación de una décima final, cantando cada uno un par de versos (a esta forma se le llama “a media letra”). El tema o los temas sobre los que improvisarán los cantores son generalmente acordados momentos antes con un jurado calificador, aunque el público puede sugerirlos o el payador elegirlos a su consideración.

Este duelo poético determina la identidad del payador en tanto máximo exponente del repentismo, pues constituye la prueba social de sus capacidades. Observa Ercilia Moreno que, en Uruguay y Argentina, no pueden llamar payador a quien “no se le haya podido comprobar que era capaz de enfrentar en contrapunto público a un colega” (149). Y, en el panorama internacional de los poetas improvisadores, el payador rioplatense tiene “una bien ganada fama que lo distingue [...] por su habilidad para cantar con fundamento, argumentando y defendiendo una idea a gran velocidad y sin interrupciones en el canto de cada estrofa” (312).

El payador en el mundo hispánico

A la primera parte de su libro, la autora dedica un recorrido por los estudios sobre el canto improvisado en Latinoamérica. Menciona los numerosos cancioneros que filólogos y aficionados empezaron a recolectar en el siglo XIX, así como los escasos estudios dedicados al repentismo. Destacan en este último grupo los de Menéndez Pidal. Esta vez no por su agudeza analítica, sino por su falta de sensibilidad y comprensión de la payada como manifestación de la poesía de tradición oral. Como se sabe, quizá llevado por una interpretación extrema de su teoría de la "poesía tradicional", el erudito español llegó a afirmar que "tradición oral e improvisación se repelen".⁷ Con base en esta idea presenta una escueta descripción de los payadores argentinos como poetas de "tono menor [...] capaces de estar horas y horas repentizando sobre cualquier tema".⁸

En contra de sostener que la improvisación excluye a la tradición, Ercilia Moreno plantea que en el arte payadoresco ambos términos se complementan y son impensables por separado. Esto debido a que el payador y sus congéneres del mundo hispánico no buscan destacar por la originalidad de su obra, sino que se ajustan a códigos éticos y estéticos que regulan sus discursos lírico, musical y corporal, a fin de actualizar ante la audiencia un legado cultural compartido que, no obstante, se transforma por virtud de creaciones individuales. La autora adopta así la postura de analizar la payada como una *performance*, lo cual implica no sólo tomar en cuenta la poesía en cuanto texto, sino también a su productor, su receptor, el contexto social en el que se realiza y la normativa que la rige. En esta perspectiva sigue la línea señalada por los trabajos de Richard Bauman y Roger Abrahams, así como por los estudios posteriores de Paul Zumthor y John Miles Foley sobre las tradiciones poéticas orales en Occidente y Oriente.

⁷ El filólogo español expresa esta conclusión en "Sobre las variantes del códice V4 de Venecia". *Cultura Neolatina XXI* (1961): 11-19.

⁸ *Ibid.*

El payador en la historia de dos naciones

Para el segundo capítulo, presenta Ercilia Moreno una historia del payador y su arte en siete periodos, que abarcan tres siglos en las dos naciones que divide el Plata. Este recorrido nos muestra el paso del payador de una vida rural a otra urbana, durante el cual tuvo que construir una identidad y una comunidad dentro de la que su quehacer artístico adquiriera significación

Comienza por repasar los primeros escritos — desde fines siglo XVIII hasta 1890 — donde se registra la voz “payador” o se describe su arte. Así, nos enteramos de que, en Argentina, la mención más antigua de dicha palabra se remonta a una publicación periódica de 1821. Aunque más interesante, por la sorprendente similitud con la payada moderna, es la descripción del contrapunto entre dos cantores contenida en el *Lazarillo de Ciegos Caminantes*.⁹ Dice este relato, datado en 1771, que en tierras de Tucumán, en el noroeste argentino, los “gauderios” (arcaísmo de gaucho) cantaban “al son de una mala entonada guitarra” y se echaban “unos a otros sus coplas, que más parecen pullas”.

El hito en esta primera época del payador es por supuesto la aparición de la “literatura gauchesca”, que tiene su culmen en las dos partes del *Martín Fierro*, de José Hernández: *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *El regreso de Martín Fierro* (1879). Por efecto de este poema cristaliza la imagen del payador como un artista popular preocupado por denunciar los abusos del Estado y las clases poderosas (82). Este compromiso social — sostiene la autora — habría sido el resultado de la participación del payador en las luchas por la independencia de los dos países del Plata, así como de su servicio en las facciones y regímenes que se disputaron el control de las nuevas repúblicas. Además, la recepción del personaje de Hernández, cuya obra se difundió ampliamente tanto de forma oral como escrita, proyectó a la cultura criolla al mundo letrado; no sólo al

⁹ Obra de Alonso Carrió de la Vandra, quien la firmó bajo el seudónimo de *Concolorcorvo*.

ámbito de la literatura, sino también al del teatro, en el que se realizaron numerosas interpretaciones del relato hernandiano.

La autora ubica entre 1890 y 1916 la “etapa de consolidación” y la “época de oro” del arte payadoresco, pues durante este cuarto de siglo avanza desde la periferia de las zonas rurales y los suburbios hacia los centros de cultura criolla en Buenos Aires y Montevideo. El payador se convierte en un artista del circo criollo, recinto que, al tiempo de ofrecerle un escenario estable y una nueva audiencia, le impone el reto de “encontrar un nuevo rumbo entre el cantor criollo, el cantor nacional y el cantor de tangos” (88). De la necesidad de forjarse una identidad en un ambiente multicultural, surgen personalidades que son hoy símbolos del payador moderno: Pablo Vázquez, José Betinotti, Higinio Cazón, Francisco Bianco, Nemesio Trejo, José María Silva, Antonio Caggiano y, sobre todo, el legendario payador argentino Gabino *El Negro* Ezeiza, quien cobró fama de ser imbatible en el contrapunto debido a su portentoso improvisar “ligero”.¹⁰

Al ingenio e inventiva de Ezeiza se debe la introducción de varias innovaciones de expresión y contenido que, al correr del siglo XX, se harían características del discurso payadoresco y permitirían al payador ingresar al mundo del espectáculo moderno. Entre estos aportes, la autora destaca “la improvisación a pedido del público”, el “saludo al pueblo” en el que se paya, la preferencia de la milonga sobre otros ritmos para acompañar el canto de las décimas. Asimismo, como propuso José Hernández a través de su *Martín Fierro*, el canto de Ezeiza se caracterizó por su “compromiso ideológico” y su puesta al servicio de los “sectores populares, los débiles y los desprotegidos” (97-98).

A diferencia de autores como Raúl Dorra y Abel Zabala, quienes extienden la edad dorada del arte payadoresco rioplatense

¹⁰ Famosa es la siguiente cuarteta con la que, al final de una payada contra el oriental Pablo Vázquez, Ezeiza defiende su triunfo ante la incredulidad de su contrincante, quien, inconforme con la decisión del jurado de dar la victoria a *El Negro*, demanda a este explicarle “por qué son desiguales”: “La desigualdad existe / bien se puede calcular / que yo improviso ligero / y usted se pone a pensar”, respondió el argentino.

a la década de 1930, para Ercilia Moreno el año de 1916, cuando acaece la muerte de Ezeiza, marca el inicio de una tercera época de la payada. Este periodo (1916 a 1930) se caracteriza por el abandono del circo criollo como escenario para la *performance* payadoresca y la “conquista de públicos” en radio y cine, así como en locales y teatros donde se organizan concursos de payadores. Posteriormente, de 1930 a 1955, sobreviene un largo “receso”, durante el cual “el payador pierde calidad y visibilidad” (109), debido principalmente al individualismo de algunos cantores y a la imposibilidad de la payada para retener el favor de las audiencias frente a nuevos espectáculos llegados de Europa.

Es hasta 1955 cuando el arte payadoresco se revitaliza con la organización, en Uruguay, de “La Gran Cruzada Gaucha”, que fue un movimiento conformado por payadores orientales y argentinos, cuyo objetivo era ganar espacios en radio y televisión para difundir su arte. A partir ese año y hasta 1975 el payador se mueve entre programas en medios de comunicación masiva, dedicados a las tradiciones populares, y los primeros festivales de arte payadoresco en teatros y centros culturales. Sigue una época de progresiva organización del gremio payadoresco (1974-1992), para buscar el reconocimiento del Estado, lo que dará al payador acceso regular a espacios públicos de prestigio, así como la institución por ley de un Día Nacional del Payador en ambos países (23 de julio, fecha de la famosa paya entre el *El Negro* Ezeiza y el uruguayo Juan Nava).

Por lo que respecta a la última década del siglo XX y los primeros 15 años del XXI, la historia de la payada se define por la consolidación de los festivales nacionales y la proyección del payador rioplatense a nivel internacional. Destaca en este periodo la participación constante de poetas orientales y argentinos en festivales iberoamericanos del canto en décima espinela, como los de México, Cuba y Canarias, que han constituido “un paso decisivo en el estudio del canto improvisado” porque brindan a los especialistas la oportunidad de “constatar la variedad de discursos poéticos y musicales” (54) en América y España. No faltan los acercamientos con géneros

de improvisación contemporáneos, como el rap, con el cual hay incluso fusiones, aunque en el marco de proyectos experimentales.

Autorreferencia y evocación del mundo

El payador contemporáneo, conocido por su participación en eventos regionales e internacionales, despliega en su *performance* elementos poéticos y musicales que lo vinculan aún con la imagen de poeta trashumante y contestatario que José Hernández construye en su *Martín Fierro*. Respecto a la influencia de esta obra, no podemos dejar de reparar en el primer verso del poema, que encabeza el título del estudio que nos ocupa. Este tradicional enunciado —ejemplo de enunciación enunciada, en términos semióticos— remite a un par de aspectos de la payada que Ercilia Moreno reitera a partir de la tercera parte de su libro: la autorreferencia del payador a su arte y la evocación de su mundo. Nos tomaremos la libertad de traer a cuento algunas estrofas del poema hermandiano, con el fin de destacar observaciones que nos parecen fundamentales en la obra de la autora. Recordemos entonces la famosa primera estrofa de *El gaucho Martín Fierro*:¹¹

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena estrordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.
(I: 1-6)

En su forma cíclica, esta hermandiana¹² muestra la ética y estética del payador. El verso inaugural —“Aquí me pongo a can-

¹¹ José Hernández. *Martín Fierro*. Madrid: Castalia, 2001.

¹² La hermandiana o sextina hermandiana es la estrofa principal de este poema. Está compuesta por octosílabos con rima *abbccb*, por lo que se ha señalado que es una décima cuyos primeros cuatro versos han sido suprimidos.

tar” — nos instala inmediatamente en el espacio de la payada, donde es preciso que el cantor exprese verbalmente su presencia ante el público. A partir del segundo verso, el narrador menciona sucesivamente elementos de la payada y el mundo del payador: la vihuela, la vida en constante pena, la analogía con el reino animal y el canto, una vez más, para reafirmar que la poesía es el eje sobre el que gira su existencia.

Ercilia Moreno observa que una de las actitudes características de payador rioplatense contemporáneo es su alta valoración, por sobre las cualidades musicales, de la habilidad poética, tanto para improvisar versos con ingenio y rapidez, como para ajustar sus composiciones a las reglas métricas. Este cantor —señala— se interesa “rara vez por mejorar la dicción, la colocación de la voz o la afinación, como tampoco por mejorar su condición como instrumentista de la guitarra” (143). En cambio, es “una constante” su “deseo de mejorar su capacidad como poeta e improvisador”, para lo cual se vale de “la lectura y la escritura” (144).

Ahora bien, la comparación con “la ave solitaria” evoca el carácter de sujeto errante del payador hernandiano, motivado, en este caso, por su situación de paria social y prófugo de la ley. Aunque, para el payador actual, la trashumancia ha sido más bien una condición determinada por su adaptación al mundo urbano, Ercilia Moreno considera que, debido a esta particularidad, el arte payadoresco es “autorreferencial y profundamente evocativo” (313). En este sentido, no deja de notar “la tremenda cantidad de poesías dedicadas a autodefinirse, casi tantas como payadores ha habido” (300). Y, en efecto, la payada contemporánea no sólo actualiza la ética del payador (respeto hacia el contrincante, disposición para el duelo poético, obediencia de las normas del contrapunto), sino también la preceptiva que la regula, de forma que las estrofas intercambiadas llegan a ser piezas metapoéticas, como lo demuestra este contrapunto (323):

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.
 (Felipe Luján Arellano)

Y usted en sextina o sextilla
 cantó, que es cosa sagrada,
 para hacer una payada
 y lucirse como bueno:
 esta no es ni más ni menos
 que una décima podada.
 (Élido Cuadro Delgado)

La búsqueda del sentido y la identidad

Si bien la autorreferencialidad es un elemento constante en el arte payadoresco desde los más antiguos registros, debemos reiterar que la imagen que el payador proyecta de sí mismo en su obra, a través de su recurso a figuras evocativas, presenta transformaciones a lo largo del siglo XX. La periodización que nos ofrece la autora sobre el desarrollo del arte payadoresco rioplatense puede ser interpretada como el recorrido por el cual el sujeto de este tipo de poesía ha dado sentido al mundo.

De esta manera, en el capítulo tercero, Ercilia Moreno nos muestra al payador como un artista cuya forma de vida está determinada por una adaptación continua a los contextos, audiencias y medios de comunicación masiva propios del mundo urbano, al cual estuvo destinado a integrarse, bien por migración hacia las ciudades, bien por invasión del espacio rural. Asimismo, en el capítulo cuarto, describe una payada cuya estructura, normativa, temas y recursos poéticos son el resultado de un proceso mediante el cual un repertorio poético y musical desplaza una multiplicidad de formas expresivas y de contenido, a fin de asegurar la distinción y el reconocimiento respecto a otras prácticas artísticas. Finalmente, en el capítulo quinto, enfatiza el papel de la memoria y el compromiso social como ejes de la identidad del payador contemporáneo.

Sobre el compromiso con los problemas de la sociedad, la autora subraya que “el canto del payador hizo suya desde siempre”

la consigna que José Hernández adoptó para su *Martín Fierro*: “cantar opinando y cortar por lo duro” (299). Bien conocida es la siguiente estrofa, donde este gaucho expresa de forma sucinta la ética que guía su trabajo poético:

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.
(V: 61-66).

Cabe preguntarse sobre el alcance de la expresión “desde siempre”, pues, como ha notado Dorra,¹³ en la voz de Fierro resuena la de Hernández, hombre formado en una cultura letrada y participante activo de la política de su tiempo, quien, empero, a través de su personaje, toma distancia de ese mundo en el que debió hacerse un lugar, sin acabar de lograrlo. A nuestro juicio, más que a la cultura oral de un gaucho iletrado, ese “cantar opinando” que actualmente se considera inherente a la ética de los payadores rioplatenses y de los cantores de otras latitudes se debe a la cristalización de una actitud que, otrora excepcional, ha devenido un valor intrínseco del arte payadoresco por efecto del progresivo ingreso del payador a la cultura letrada.

En este sentido, la autora observa que a partir de la segunda mitad del siglo XX el canto del payador ha reflejado “las instancias más delicadas de la historia argentina y los temas más preocupantes” (295), que frecuentemente son propuestos por el público a fin de que los payadores compartan sus opiniones en contra-

¹³ En su artículo “Del *Martín Fierro* a *El payador perseguido*”, publicado en esta revista (RLP XVI: 158-182), Dorra señala que al final de la primera y segunda parte del poema hernandiano ocurre un particular “deslizamiento narrativo”, por efecto del cual “se hace presente un narrador externo al relato que toma la palabra y mezcla su voz a la voz del protagonista” (177).

punto. Sobre la “deuda externa” de Argentina, por ejemplo, registra un par de las décimas que intercambiaron el oriental José Curbelo y el porteño Rodolfo Lemble (297):

Eso más bien es pretexto
que utilizan los de arriba
mas no calman las diatribas
e improviso 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 Lembe)

Por otro lado, Fierro se refiere a su canto como un arte aprendido en soledad y perfeccionado en el contrapunto. Curiosamente, la experiencia poética descrita por el gaucho se asemeja a la del poeta letrado, quien basa su formación en la lectura solitaria, más que a la del payador de tradición oral, quien no deja de evocar con respeto a sus maestros y congéneres. Es de notar que, si bien Fierro actualiza la actitud jactanciosa y desafiante con la que aún se identifica al payador, no hace mención alguna de su proceso de aprendizaje, ni de sus antecesores.

En contraste, el payador rioplatense no sólo se piensa como miembro de un grupo local, sino nacional e internacional. Al respecto, la autora se refiere a una “comunidad poética” que ha sido construida por una “identidad cultural imaginada” (305). De esta manera, los payadores cantan sobre otros congéneres, alejados en el tiempo y el espacio, como si hablaran de miembros de un mismo gremio. Vale mencionar, como ejemplo, las siguientes décimas; la primera procede de la glosa que un trovador mexicano dedica a un payador uruguayo, y la segunda, de una payada en la que contrapuntean cantores de seis países latinoamericanos:

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.
(Guillermo Velázquez, p. 306)

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.
(Leonel Sánchez Moya, p. 364)

Ercilia Moreno remarca que a través de su búsqueda identitaria el payador ha logrado crear una “comunidad profesional” (304), conformada por colegas y un público de conocedores. Con base en la teoría social de Pierre Bordieu, sostiene que esta comunidad “se constituye en torno a un saber y a su *habitus* específico” (308). Ello implica que las prácticas del payador están orientadas y reguladas por esquemas de acción, percepción y pensamiento que constituyen estructuras social e históricamente determinadas.¹⁴ Por ello, reconoce que la memoria y la trasmisión son los elementos fundamentales del colectivo payadoresco, pues, a través de su arte verbal, salvaguarda las interpretaciones y acontecimientos pasados, al tiempo que permite a cada generación transformar lo heredado a fin de construir una historia coherente.

A modo de cierre, cabría plantear que, a diferencia de la estrofa final de la primera parte del *Martin Fierro*, en la que el protagonista asevera que cantó “males que conocen todos / pero que naides contó” (XIII: 2315-2316), la payada contemporánea no encuentra la justificación de su *performance* en la denuncia social, sino en el mantenimiento de su comunidad poética. De esta manera, el discurso del payador se constituye por la tensión entre la forma de vida criolla y la del espectáculo moderno, en el cual,

¹⁴ Pierre Bordieu. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991.

ineludiblemente, ha encontrado límites y posibilidades para la pervivencia de su arte.

LUIS ALBERTO PALACIOS
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Pedro M. Piñero, Antonio José Pérez Castellano, José Pedro López Sánchez, José Luis Agúndez García, Dolores Flores Moreno (ed.). *Romancero de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013; 935 pp.

El grupo de investigación dirigido por Pedro Manuel Piñero Ramírez de la Universidad de Sevilla colocó a disposición del público lector, en 2013, el tercer tomo de la colección *Romancero general de Andalucía*, no sin el mismo mérito que los dos anteriores, dedicados a las provincias de Cádiz y Huelva. Esta tercera entrega, dedicada exclusivamente a la provincia de Sevilla, es una acertada exposición del gran esfuerzo realizado por parte de los especialistas a partir de la unión de esfuerzos con el Área de Literatura Oral de la Fundación Machado.

Este material de consulta, transmisión y conservación del *corpus* lírico popular sevillano está constituido por cuatro principales apartados: "Historia de la investigación" (21-97), "Corpus del romancero de Sevilla. Antología" (99-798), "Índices" (799-887) y, finalmente, incluye un breve "Estudio musicológico" (891-935), lo cual es una muestra del compromiso que no sólo se tiene con el lector especializado, sino con el interés por difundir la proyección de la realidad social en la que cada una de las versiones registrada circula, se reproduce o se transforma con originalidad.

Dos son los criterios destacados en la fijación de los romances. Para dar cuenta de temas y versiones, se ha dividido en "romancero tradicional" y "romancero vulgar nuevo" o vulgar tradicionalizado, lo cual ya es una diferencia de los volúmenes anteriores de la colección del *Romancero general de Andalucía*. Se ofrecen al