

**NOTAS**

EL CANTO PAYADORESCO ARGENTINO  
ADOLFO COLOMBRES

130

INVESTIGACIONES LITERARIAS

## EL CANTO PAYADORESCO ARGENTINO

Adolfo Colombres  
Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires  
adcolombres@yahoo.com

Para hablar del canto payadresco es preciso abordar primero la figura del cantor popular en general, para luego detenerse en la del payador del Río de la Plata, procurando recortar en esta esfera la del payador bonaerense, objeto específico del presente trabajo. El tema no es fácil, tanto por la incertidumbre que rodea a su origen y ha dado lugar a juicios dispares, como por las proyecciones literarias que el sector ilustrado tejió en torno a él, en un amplio espectro que incluye en su lado oscuro mistificaciones de peligroso corte nacionalista, una retórica inmovilizante y deshistorizante. Por lo pronto, de ningún modo se puede afirmar que la literatura gauchesca surgió de la nada, que fue el invento de algunos poetas cultos, pues se apoya en una práctica social de muy antigua data en nuestro país, y que, ajena a las discusiones que se dieron y siguen dando en el ámbito académico, logró persistir hasta hoy, sin desnaturalizarse en el proceso de apropiación parcial de la escritura. O sea, fue sin duda esa vieja práctica popular lo que inspiró al sector ilustrado tanto para componer los largos poemas que conforman la llamada literatura gauchesca, como para construir discursos ideológicos tendientes a estereotipar y congelar una identidad que es móvil, que como todas las identidades vivas se ha seguido moviendo. Pero también es cierto que esa tradición ilustrada influyó bastante al canto payadresco popular, el que levanta como divisa mayor al *Martín Fierro* (1872), héroe que proviene de dicha tradición, por más que se alimente de lo popular. Esta célebre obra de José Hernández, reivindicada como símbolo de la argentinidad, se ha convertido en el poema nacional dado su fuerte carácter épico en un país rico de gestas heroicas pero pobre de epopeyas, si nos atenemos a una precisa caracterización de este género. O sea, aquí la cultura popular y la cultura oficial parecen estar plenamente de acuerdo, pero sabemos que tal coincidencia es fragmentaria, que sólo afecta -y parcialmente- el orden del discurso, no de lo real, donde no hubo una reparación histórica de esos jinetes rebeldes, como los llama Hugo Chumbita (1953), sino más bien olvido y abolición de su identidad, por

considerársela opuesta al modelo de progreso que finalmente se impuso.

Leopoldo Lugones, en una muy sonada conferencia que tituló "El linaje de Hércules", con la que cerraba un ciclo realizado en 1913 en el Teatro Odeón, elevó al gaucho a una dimensión mitológica, otorgando al humilde payador popular la función de ser el cultor de la épica de una raza mestiza originada en el tiempo de la conquista, que hundía por un lado sus raíces -aunque levemente- en lo indígena y, por el otro -lo verdaderamente importante- se alimentaba en una tradición helénica reelaborada por los trovadores provenzales, quienes contribuyeron con su creatividad y preocupación por la forma al apogeo del género. Esta tesis si bien exalta la libertad anárquica del gaucho, muestra matices xenófobos, al tomarlo como pretexto para rechazar lo extranjero. En el libro *Literatura popular bonaerense* (2004) estos temas se desarrollan con mayor precisión. Allí encontraremos algunos ejemplos de tal rechazo, aunque ya desvaídos y altamente superados por claras señales de apertura a lo universal por parte de los payadores, lo que no implica en modo alguno una dilución de su identidad sino que da cuenta de una concepción cultural más avanzada que les llegó por los movimientos sociales del siglo XX, permitiéndoles, salvo excepciones de escasa incidencia, eludir toda retórica inmovilizante.

Hernández, en su entusiasmo, va más allá en el tiempo que Lugones, pues se remonta a tres mil años atrás, a las máximas y pensamientos morales de India y Persia, aunque con ello, más que a este arte en sí, alude a su base filosófica, es decir, a una sabiduría que proviene para él de las "virtudes naturales" de los pueblos y no, como se la entiende hoy, de una herencia cultural. Lugones quiso hacer de esta tradición, tanto popular como ilustrada, una epopeya al servicio de las clases dominantes (siempre el público de sus conferencias en el Teatro Odeón fue de lo más selecto, y a una de ellas asistió el Presidente Roque Sáenz Peña con su gabinete). Ella todavía funciona en unos pocos reductos de la cultura oficial, aunque ligada a la literatura gauchesca de origen ilustrado y no a la tradición popular a la que se consagra el *Martín Fierro*, cuya subsistencia resulta un tanto milagrosa, si se toma en cuenta que debió sortear las profundas transformaciones culturales del siglo XX -las más vertiginosas de la historia humana- con muy escasos apoyos. Mal podría hablarse entonces de una tradición construida o alimentada desde el poder. De ser así, por empezar, no mostrarían muchos payadores el sentido crítico del orden social que se manifiesta de un modo explícito en sus

versos, ni esa insistencia -aunque venga de un poema culto como el *Martín Fierro*- de cantar opinando, por ser éste el verdadero canto, el que tiene más razón de existir. Si no se dicen las cosas como son, es mejor que el cantor se calle, como pide Evaristo Barrios de un modo explícito en sus "Décimas". Claro que este aserto no debe cerrarnos los ojos a los no pocos casos de payadores que se pusieron al servicio de caudillos políticos, lo que para Rubén Pérez Bugallo empañaría el brillo de la llamada época clásica de la payada rioplatense, o sea, la de su profesionalización.

Sería pecar de académico estirarse en las polémicas que se suscitaron en torno al origen del gaucho argentino o pretender analizar las mistificaciones ideológicas que se montaron sobre él, las que poco incumben por otra parte a la tradición popular, si se exceptúan los versos desacertados de los escasos payadores que parecen hacerse eco de ellas. De hecho, no es la intención de esta nota. Se puede señalar tan sólo que se trata de un proceso de etnogénesis originado en un mestizaje biológico y cultural entre europeos e indígenas. También, aunque en menor grado, intervinieron los negros en su conformación. Pero no es el gaucho el objeto de nuestro estudio, sino un arte que éste practica y que no constituye su propiedad exclusiva. En tal arte intervienen determinadas formas poéticas y musicales, la improvisación y la guitarra.

Hay quienes, comenta Román (1957), hacen derivar la palabra *payador* del quechua *paclla*, que designa al campesino, lo que guarda curiosamente relación con los vocablos *payo* y *payés* con que se llama a éste en algunas regiones de España, y con *payucano*, *payuca* o *payuco* en Argentina. En el quichua santiagueño encontramos el verbo *pállay*, que se refiere a la acción de juntar, recoger, recolectar, lo que no deja de resultar interesante, pues lo que efectivamente hace el payador es andar juntando las voces anónimas, las tradiciones vacilantes, para darles forma y fuerza y difundirlas, o sea, salvarlas del olvido.

En la Grecia antigua, y aun en los tiempos de Homero, nos dice Hauser, el poeta era considerado un profeta sacerdotal al que inspiraban los dioses, y casi un semidiós, como se lo puede entrever en la figura de Orfeo, cantor que, refiere el mito, recibió su lira del mismo Apolo y su iniciación en este arte de las Musas. Homero ya no posee la fuerza de Orfeo pero sí el aura (Cf. Hauser, 1964:79). Por cierto, éste no se valía de la escritura, como tampoco lo harían los escaldos vikingos entre los siglos IX y XI, acompañándose ya no sólo

con liras, sino también con arpas. A diferencia del cantor cortesano de la Alta Edad Media, el juglar improvisaba, por carecer de escritura, y sus improvisaciones saltaron de los temas a la construcción misma del lenguaje, pues se sabe que contribuyeron de un modo significativo al desarrollo de las lenguas romance. Claro que su técnica nació imperfecta, pues no sabía construir versos de exacta medida en esos idiomas en gestación. Su fuerza residía más en el espectáculo en sí y en lo que narraba, que en el vigor del estilo. Se erigió de este modo en la verdadera *vox populi*, que llevaba de un lado a otro lo que recogía en sus andanzas, por lo que nace allí esa función periodística que cumpliría nuestro canto payadresco.

El intento de separar a los compositores de los simples histriones y ejecutantes de canciones ajenas dio origen a la figura del trovador, quien por lo común no hace de su arte un oficio para vivir y llega a pagar a los juglares para que interpreten sus poemas. También los juglares, deseando elevar el vuelo de su palabra, acuden a los trovadores para pedirles canciones, lo que los llevará lentamente a diferenciarse de los meros histriones, a los que no se considerará ya artistas de la palabra. Con todo, el auge de los trovadores llevó al desprestigio al juglar, por lo que en el siglo XIV el músico cortesano prefirió llamarse *menestrel* o *menestril*. El trovador, entonces, a diferencia del juglar, aparece en la tradición europea estrechamente ligado al manejo de la escritura, o sea, se trata de una literatura escrita, no improvisada oralmente, y por lo tanto culta, letrada.

Hay que tomar en cuenta que el sistema de la oralidad maneja fundamentalmente dos formas o técnicas de transmisión cultural. Una de ellas es la memorización, que si bien resultaba agotadora, no impidió, por ejemplo, transmitir durante siglos poemas de hasta 120 mil versos, como el *Mahabharata* de la India, hasta que fueron volcados a la escritura. Otra vía, la más frecuente, es la improvisación. Claro que ésta no debe entenderse como un crear desde la nada, pues el cantor o narrador parte de un conjunto de núcleos temáticos (a los que por lo común le cuesta ordenar con cierta cronología, por carecer de esa lógica que proporcionan la escritura y el concepto tan occidental como tardío de trama) y fórmulas lingüísticas, es decir, de frases hechas, de pequeños fragmentos memorizados.

En el África Occidental, el *griot* -un paradigma cultural que se remonta a los antiguos imperios de Ghana y Malí y aun antes- prescindía por completo de la escritura, aunque los árabes la introdujeran a partir del siglo X, y los europeos en el siglo XVI. Al igual

que el juglar y que nuestro payador, se valían siempre de la música y el canto, a menudo también de la danza, para narrar largas epopeyas, genealogías reales, relatos históricos, cuentos, proverbios y otros géneros de su literatura tradicional, renovados y enriquecidos con innovaciones que molestaban a menudo a los tradicionalistas, tal como se vio entre nosotros, donde la puja entre los payadores más ilustrados o abiertos al mundo y los muy apegados a la tradición, casi cerrados a las innovaciones, ha sido constante.

En el Capítulo II de su *Facundo* (1845), Sarmiento tipifica al gaucho cantor, tal como se manifestaba en la primera mitad del siglo XIX. También él lo equiparaba al trovador de la Edad Media, por más que careciera por completo de escritura y se manejase todavía fuera de toda tradición culta, cosa que no ocurría, como vimos, con los trovadores. Ese gaucho cantor andaba de pago en pago cantando a sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, así como al llanto de la viuda a quien los indios robaran sus hijos en un malón, o a la muerte de Facundo Quiroga y otros infortunios. Entre esos cantos heroicos de su entorno cultural el cantor introducía sus propias hazañas y penurias, las muertes que debía y las razones con las que las justificaba, así como la persecución, llegado el caso, de la que él mismo era objeto. Con todo, su canto era más narrativo que sentimental y estaba colmado de imágenes que tomaba de la vida campestre, del caballo y de las escenas del desierto. A menudo improvisa, dice Sarmiento, cantando solo o rivalizando con un adversario. Pero también posee un repertorio de poesías populares, quintillas, décimas y octavas compuestas por cantores que lo precedieron o recogidas por él de un legado más antiguo, que suele remontarse hasta los viejos romances españoles y el Siglo de Oro. Esto último constituiría su tributo a una memoria colectiva de la que todo especialista de la palabra debe hacerse cargo. Y el payador fue siempre eso, un cultor o especialista de la palabra, por más que no hiciera del canto una profesión, intentando vivir de él. Este personaje, que no es, repetimos, un invento de la literatura ilustrada, constituye el antecedente cierto e inmediato del gaucho Martín Fierro, personaje que se ciñe bastante a dicho perfil, aunque Hernández le añade elementos y le insufla una dimensión épica mayor. Por eso, cuando los payadores de hoy se refieren a Fierro, están mentando de hecho un paradigma anterior y que pertenece por completo a su tradición cultural. Martínez Estrada señala que el propósito de Hernández fue rehabilitar esta figura legendaria, que ya había decaído al promediar

el siglo XIX. Años después, cuando Obligado lo exhuma -añade este autor- era ya sólo un símbolo (Martínez Estrada, 1948:401).

Advertimos entonces que la función del payador no consistía sólo en entretener a su auditorio. Como ya lo reconociera Sarmiento, era el cronista de esa sociedad iletrada, que exaltaba sus costumbres y valores, describía los trabajos y difundía historias por lo común desdichadas, que en gran parte se nutrían en la injusticia del orden dominante, que le imponía normas y deberes ajenos a su sentir, y lo perseguía luego si no se ajustaba a tales códigos. El gaucho cantor, en cierta forma, fue nuestro primer cantor de protesta. Muy pocos medraban con este arte, a diferencia de lo que ocurría en Europa y África, como si su hidalguía les impidiera vender la palabra verdadera, comprometida con la defensa de su mundo, su libertad y sus valores. Por lo común, vivía de las tareas campestres, aun cuando anduviera huyendo, pues al llegar a un pago en que no conocían su historia buscaba conchabos transitorios, por su resistencia a convertirse en un asaltante o cuatrero. Carecía por completo de afán de lucro y de codicia. El robo que se permitía era carnear de vez en cuando alguna res ajena.

Según Lynch (1953), el payador empieza a dar señales de su presencia en la región bonaerense en 1778, punto en el que concuerdan Flury y Aretz, aunque calcula que ya existían estos payadores *gauderios* desde la segunda mitad del siglo XVII. Según Marcelino Román, el antecedente más directo de la payada rioplatense estaría en las *tensiones* provenzales, y la cuna en que nació fue la pulpería, donde se encontraban por primera vez gauchos provenientes de distintos rumbos y se desafiaban, en pujas verbales que podían terminar en sangrientos duelos a cuchillo, porque el culto al coraje no puede faltar en el canto épico. Estas primeras payadas tenían una estructura irregular, siempre en versos octosílabos pero sin ajuste a reglas fijas en cuanto al molde estrófico y al orden de la consonancia o asonancia, ya que por lo común la rima estaba ausente (Román, 1957:131).

La cifra y la milonga fueron los marcos musicales clásicos del canto payadresco en el ámbito bonaerense y el Río de la Plata en general. Se empezó a pagar con la cifra heroica -según Wilkes y Guerrero (1946), ésta proviene de la jobera sevillana, canción popular integrada por una introducción instrumental parecida a la malagueña, y una copla- cuya estructura de 16 compases perfectamente regulares daba



pie para cantar con ella dos cuartetos de versos octosílabos. Decía Ventura R. Lynch en su libro *Folklore bonaerense*, publicado en 1883, que la milonga, que vino después, se parecía mucho al cantar por cifra, con la diferencia de que este último era propio del gaucho payador y que la milonga, en cambio, rendía más bien culto al compadraje de la ciudad y también de la campaña (Lynch, 1953:49). El canto por milonga -según algunos introducido por Gabino Ezeiza- fue luego imponiéndose hasta desplazar a la cifra, que hoy subsiste aunque se usa menos. También suele improvisarse por estilo (en especial los temas tristes y melancólicos), así como por vals y habanera, aunque estos últimos no son ya frecuentes. Cabe destacar que la palabra *milonga* designa tanto a una música y lo que se canta con ella como a un baile, y sustituye, como señala Sánchez Sívori (1979), a la voz *fandango*, usada por Ascasubi en su *Santos Vega* y por Hernández en *Martín Fierro* y antes que ellos -acota Curbelopor Hidalgo. La milonga no viene indefectiblemente ligada a la décima, pues hay tipos de milongas que se adaptaron a octavas o dobles cuartetos de rimas agudas e incluso a sextinas monorrimas agudas (Sánchez Sívore, 1979:22-23).

Las cuatro formas poéticas tradicionalmente usadas por los payadores fueron las sextinas, las octavillas, las cuartetos y las décimas, aunque la improvisación en estas últimas dataría recién de los comienzos del siglo XX. Las décimas eran ya improvisadas a media letra, o sea, de dos en dos versos por autor, correspondiéndole tres dísticos a quien abre la payada y dos a su contendor. En las sextinas improvisadas en México, a cada cantor le corresponde un verso, cuando arman la estrofa en conjunto. Hoy se usa este recurso para cerrar las payadas de contrapunto, pero antes podía abrir la payada o insertarse en cualquier parte de ella.

Si bien el espectro temático se fue ampliando a lo largo del tiempo, los contrapuntos rivalizan tanto en calidad como en profundidad, o sea, en el nivel estético y crítico de los versos, pero nunca cuestionan los valores del gaucho ni el sentido de sus gestas históricas, aunque a menudo se quejen de que su sangre fue malversada en causas que no tomaron finalmente en cuenta sus reivindicaciones. O sea, hay una comunidad de códigos que sostiene este canto, pues no se enfrentan en él, ni siquiera en forma lúdica, cosmovisiones distintas, sistemas culturales inconciliables, lo que sí ocurre, por ejemplo, en las actuales controversias mexicanas, donde la ética popular se enfrenta al modelo de vida norteamericano que se está imponiendo

en ese país, haciéndose cargo de la penetración económica y cultural reinante no como un tema más del cantor, sino como una teatralización, pues se asigna a un contendiente el papel de representar al orden que se critica y tratar de defender sus (sin)razones. En estos casos, por cierto, quien representa al sistema invasor esgrime argumentos que en verdad no admite como válidos, porque se trata tan sólo de actuar, simulando convicción, un papel despreciable. Desde ya, en escenificaciones como éstas debe triunfar quien defiende la ética popular, y no el mejor improvisador, aunque no dejará de reconocerse la habilidad de éste. En nuestra payada se pueden representar algunos papeles (peón de campo, capataz) pero siempre en los límites de la propia cultura y sin llegar a tal nivel de simulación.

Los que predominan inicialmente en nuestra payada son los temas vinculados a la guerra de la Independencia y las luchas libradas por los caudillos populares, donde funcionan cual divisas palabras tales como libertad, bandera y patria. Éstas se continúan luego en los enfrentamientos políticos de los grandes partidos (cívicos, autonomistas, socialistas, etc.), no ajenos a la dialéctica campo-ciudad, polos que por momentos se presentan como inconciliables, aunque se enriquecen mutuamente en lo cultural e ideológico, pues es de las ciudades de donde viene el anarquismo teórico y militante a dar nuevos contenidos al viejo espíritu libertario del gaucho. Entre los temas relacionados con las tradiciones gauchescas, el principal eje parece ser el caballo, alrededor del cual se ha generado, especialmente en el ámbito bonaerense, un lenguaje de sorprendente riqueza, hoy casi desconocido por quien no pertenezca al medio, lo que dificulta a veces la comprensión de los textos por parte de un público urbano. Así como se dice que el árabe clásico acuñó cinco mil palabras para designar todo lo relativo al camello, me pregunto cuántos vocablos componen el lenguaje relacionado al caballo y elementos accesorios. En cuanto al amor, la tradición gauchesca es parca, pues menciona la traición y el olvido de pasada, como una reflexión distante, no como una pena abrumadora que se arrastra en una vida errante, por más que ese tipo de sufrimiento sea a veces real. El canto del payador suele navegar por la tristeza, pero no quiere desbarrancarse en la elegía. Puede, sí, entregarse al pesimismo, pero nunca éste será pretexto para cruzarse de brazos, para no luchar, pues el cantor tiene una misión en la vida de la que no le es dado desertar, cualesquiera sean los males que le caigan encima. Ningún pesimismo o amargura puede, por ejemplo, diluir el sentido de la dignidad ni justificar la cobardía. Esa pena que no muerde sirve más

bien para nutrir la veta sentenciosa y reflexiva, que constituye lo más valioso de su canto, por ser expresión de una auténtica sabiduría, diferente de la libresca, propensa a cuajar en refranes y consejos y a dar al canto un verdadero fundamento. Quien no padeció las injusticias de la vida, ¿qué puede decir de ella?

En las payadas de contrapunto esto se ve con claridad, pero las composiciones de los payadores de las últimas décadas muestran con frecuencia un tono elegíaco, un llanto por lo perdido que al payador clásico le hubiera parecido impúdico, una debilidad inadmisibles, pues el hombre debe ser duro y no quebrarse nunca. Tal tono elegíaco es atribuido a la influencia de la música popular ciudadana, y en especial del tango, que se abre totalmente a lo lírico. En la payada tradicional este género tiene un escaso desarrollo, pues no hubo aquí algo equivalente al juglar lírico del medioevo europeo. Lo que predomina es el elemento épico, que surge de un modo estremecedor en los acordes de la cifra. También hubo lugar para lo satírico, pues el pueblo no puede renunciar a la risa, un arma de mucho poder cuando de criticar una opresión se trata. Pero esta risa, por el filo y el peso de la verdad que la alimenta, rara vez se desliza hacia la picaresca. Es que el gaucho es un héroe trágico antes que cómico, nos dice Carlos Octavio Bunge (1953), para añadir luego que por eso la literatura referida a él no resulta nunca en su tono y espíritu literatura picaresca, antes bien fundamentalmente caballerescas. Defendió su derecho consuetudinario contra la ley injusta promulgada para destruir su modo de vida, y con él su misma subsistencia como grupo social.

Cabe destacar que, al igual que los juglares europeos, los payadores populares realizaron valiosas contribuciones a nuestra lengua. Recuperaron del olvido y mantuvieron vigentes hasta el día de hoy numerosos arcaísmos castellanos que recogieron en nuestra tierra (otra vez el verbo *juntar*), así como giros y modismos locales y otros vocablos que resultan de una alteración de términos castizos del tiempo colonial e incluso de otros provenientes de lenguas indígenas, como el quechua, el guaraní y el *mapudungu*, la lengua de los mapuche. Este lenguaje recogió además los viejos refranes y generó otros, para alimentar con ellos tanto su veta sentenciosa y reflexiva como satírica y humorística.

El instrumento irremplazable del payador rioplatense es la guitarra, que fue llevada a España por los árabes y de allí pasó a América.

Primero se difundió aquí entre las clases altas, aunque ya en los tiempos de las guerras de la Independencia se había generalizado entre las clases populares. En el canto repentista brasileño se usa la viola, introducida por Portugal durante la época colonial, que tiene cinco o seis cuerdas metálicas dobles. En Chile, se improvisa con la música del guitarrón, un tipo de guitarra utilizada también en Cuyo. Los juglares y trovadores europeos usaban asimismo cordófonos de diversos tipos para acompañar sus cantos. En Rusia, los cantores cosacos improvisaban al son de la balalaika y el laúd. Este último está igualmente difundido entre los cantores populares de Asia. En Marruecos se utiliza el rabab. En el África Occidental los *griots* prefieren también los instrumentos de cuerda, aunque a veces los reemplazan con un tamboril.

Antes de entrar en la historia más cercana de los payadores de la Provincia de Buenos Aires, es preciso abordar de un modo sintético la literatura gauchesca, fenómeno que pertenece casi por completo al ámbito bonaerense, del que no se puede excluir a la ciudad de Buenos Aires, que fue hasta su federalización su orgullosa capital. Ninguno de los principales autores inscritos en dicha corriente, como veremos, pertenece a otra provincia ni tomó como fuente de inspiración tradiciones o hechos relacionados con otros contextos culturales. Se sabe que la poesía gauchesca representa la corriente popular en nuestras letras, pero todavía no se ha estudiado a fondo qué relación guarda la misma con el canto payadoresco popular. Las confusiones se alimentan en buena medida en una caracterización imprecisa de lo popular, así como a la falta de intentos de seguir los rastros de una dialéctica que es múltiple, pues no sólo hay que analizar los vínculos entre la vertiente más culta o elaborada de la gauchesca y la impropriamente llamada popular, sino también la relación, más fecunda, entre esta última y el canto payadoresco popular, una vieja tradición iletrada que se mantuvo aun cuando los principales payadores incorporaron la escritura y empezaron a publicar sus composiciones.

Las primeras poesías gauchescas aparecieron sin el nombre de los autores, o firmadas con seudónimos, en hojas sueltas o en las columnas de los periódicos de la época. Eran poesías festivas, escritas, al igual que los romances, en versos octosílabos. Los gauchos, sus protagonistas, hablaban en ellas en un lenguaje colmado de arcaísmos y modismos rurales. Estos poetas espontáneos del siglo XVIII, provenientes del sector ilustrado, se multiplicaron después de

la Revolución de Mayo. El tema patriótico pasó a ser recurrente, pues los poemas se componían en los mismos vivaques de los ejércitos de la Independencia y luego al calor de las guerras civiles. Tal poesía de campaña, por cierto, dio un fuerte aliento al canto payadoresco popular, que se transmitía sólo por tradición oral.

Hidalgo fue el poeta de los sin voz. Este "primer poeta criollo del Río de la Plata", como lo llamara Martiniano Leguizamón, inaugura la línea popular de la gauchesca, aunque por su origen, oficios y estilo literario bien se lo puede considerar un hijo legítimo de la tradición payadoresca popular que logra apropiarse de la escritura. Nació en 1788 en Montevideo (se creía antes que en Soriano, pero está corroborado que no). Pertenecía a una familia humilde, y él mismo, para sobrevivir, debió realizar trabajos modestos, como barbero, soldado o empleado público de bajo nivel. Murió en 1822, a los 34 años, olvidado y pobre, en el pueblo de Morón. Hidalgo toma las relaciones y cielitos de los fogones criollos y les da una forma literaria que, si bien basta, imperfecta, se propagó con fuerza extraordinaria por su carácter militante. Impresos en hojas volanderas y a menudo sin su firma, esos versos circularon sobre todo entre los sectores populares, quienes, sin saber leer, los aprendían de memoria y cantaban al son de una guitarra. Pero si Hidalgo quedó en la historia de nuestras letras no fue por esto, sino por sus *Diálogos patrióticos*, cuyo tercer poema habría de influir en el *Fausto* de Estanislao del Campo.

Hilario Ascasubi nace en 1807, bajo una carreta que realizaba la travesía de Córdoba a Buenos Aires. Exiliado en Montevideo, hace cantar a sus gauchos contra Rosas y reúne sus composiciones con el nombre de *Paulino Lucero*, así como bajo el título de *Aniceto el Gallo* publica sus composiciones contra Urquiza. Su obra que más influyó en la vertiente payadoresca popular fue *Santos Vega o Los Mellizos de La Flor*, que desarrolla la leyenda de Santos Vega, recogida antes por Mitre. Sus versos floridos y sencillos se difundieron entre los sectores populares, pues es el payador, con su propio lenguaje, quien relata los hechos, tal como ocurre en toda la corriente popular de la gauchesca. Murió en Buenos Aires, en 1875.

Estanislao del Campo nace en Buenos Aires en 1934. Su obra mayor, *Fausto*, es la que menos documenta la vida de los gauchos, desde que su lenguaje tiene mucho de festivo y paródico, como no podría ser de otra manera, a partir del tema elegido. El paisano

Anastasio el Pollo (réplica de Aniceto el Gallo de Ascasubi) hace a otro campesino la crónica de *Fausto*, la ópera escrita por Gounod a partir del texto de Goethe, que presenciara noches antes en el Teatro Colón. Por más divertido que pueda resultar este largo poema, con sus bellas descripciones del paisaje pampeano y diálogos sabrosos, no deja de ser un golpe bajo, la consagración de un recurso muy utilizado por las élites para ridiculizar a los personajes populares: el de llevarlos a un terreno cultural que le es completamente ajeno para reírse a sus anchas de su rusticidad, de la incomprensión o pésima interpretación de los códigos europeos que rigen en las clases altas, y sin volver nunca esta crítica contra sí, aunque más no fuera para realizar ese ejercicio intelectual usado ya por Montesquieu en sus *Letras persas* (1721), por Voltaire en *Cándido o el optimismo* (1759) y *El ingenuo* (1767) y otros autores prestigiosos, mirándose en el espejo del gaucho para tomar conciencia de sus remilgos y poses de seres inauténticos, tributarios de otra cultura. Ninguna duda cabe de que esta obra no pertenece a un poeta popular, sino a un poeta culto, que carece de ese estilo simple, directo, de Hidalgo.

José Hernández nació en 1834 en la chacra de Pedriel, partido de San Martín. Creció en el medio rural, compenetrándose con la pampa y sus hombres, a los que aprendió así a amar. La primera parte de su *Martín Fierro*, llamada "La Ida", apareció en 1872, y en poco tiempo se vendieron cien mil ejemplares, lo que constituye el milagro editorial argentino más sorprendente del siglo XIX. Según Josefina Ludmer, la voz de Hidalgo reaparece y concluye en este texto, pues otorga a la segunda parte, "La Vuelta", un carácter distinto desde el plano ideológico. El éxito del poema, que tanta repercusión tuvo en la corriente payadoresca popular, fue no obstante cuestionado por muchos letrados, que le criticaron acerbamente el uso del dialecto gauchesco. Hernández murió en 1886, a los 52 años, y pasarían más de tres décadas hasta que comenzara a ser aceptado por el sector ilustrado. Contribuyó a ello la aparición de *El payador*, de Lugones, en 1916, así como del volumen *Los gauchescos* de la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas, editado en 1917. Juan Alfonso Carrizo, el gran recopilador de los cancioneros del noroeste argentino, veía en los poemas gauchescos, y en especial el *Martín Fierro*, que corona y cierra el ciclo, una mera continuación de los romances de costumbres y de valentones de la España del siglo XVI, cuando la poesía heroica castellana había degenerado.

Esta polémica revela que el sector ilustrado resistió durante un largo tiempo la penetración de una escritura que violentaba los

cánones europeos. En un principio las cosas eran claras: la lengua que circulaba por la sociedad como pura voz era una, y la que se cristalizaba en la escritura otra muy distinta, por su carácter convencional. A partir del esquema sarmientino la primera fue ligada a la barbarie y la segunda a la civilización. Pero cuando esa voz *bárbara*, popular, invade el territorio exclusivo de la escritura literaria, se da un conflicto, una confusión de códigos. Nace así la gauchesca popular, que al reclamar ciudadanía en la tradición ilustrada de la escritura utilizando sus recursos, no puede ser confundida con la tradición que no abandonó la oralidad, no buscó el reconocimiento de las clases altas ni se apropió siquiera parcialmente de la escritura hasta después de 1880.

La gauchesca en lengua culta se prefigura con *La cautiva* (1837), de Esteban Echeverría (1805-1851), y continúa con las poesías de tema gauchesco de Mitre (1821-1906), Luis L. Domínguez (1819-1906) y Juan María Gutiérrez (1809-1878), para culminar con Rafael Obligado, quien escribe en décimas una obra de gran belleza, *Santos Vega* (1885), un mito que, curiosamente, se despliega en las tres vertientes de las que hablamos. "A Santos Vega" es el título de un poema de Mitre, dedicado a un personaje cuyas hazañas circulaban por la oralidad popular, y que fue el primero en recoger y difundir entre el sector ilustrado. Pero no utiliza en dicho texto el habla del gaucho. Por el contrario, criticó que los poetas hicieron hablar a éste con su propia voz, "aceptando todos los barbarismos, elevando al rango de poesía una jerga muy enérgica, muy pintoresca y muy graciosa, para los que conocen las costumbres de nuestros campesinos, pero que por sí sola no constituye lo que propiamente puede llamarse poesía". Vimos que el *Santos Vega o Los Mellizos de La Flor* (1872) de Ascasubi se inscribe plenamente en la corriente popular de la gauchesca, pues este autor, que se basó en el texto de Mitre, hace hablar al payador con su propia voz, sin ceder la narración a un poeta culto. El *Santos Vega* de Obligado, en cambio, no deja que el gaucho cuente su historia. Lo hace el poeta con un estilo muy pulido. Los tres niveles del lenguaje quedarían entonces caracterizados así: en la vertiente payadoresca popular quien habla es el mismo gaucho o quienes perteneciendo a los de abajo se identifican totalmente con él. En la literatura gauchesca de tipo popular quien escribe es un poeta culto, pero lo hace con un lenguaje popular al que cree conocer a fondo y representar fielmente, lo que sólo sería cierto en el caso de Hidalgo, pues en los demás entra a jugar de

algún modo la convención literaria. En la gauchesca de tipo culto o ilustrado, el poeta no trata ya de remedar el habla del gaucho, sino que cuenta los hechos y describe a los personajes y situaciones con su propio lenguaje.

La época de oro del canto improvisado se sitúa entre los años 1890 y 1915 y fue fundamentalmente urbana, pues la mayor parte de los payadores, desde los tiempos de Gabino Ezeiza, vivían y actuaban en Buenos Aires y las principales ciudades del interior. Desaparecidas las pulperías o transformadas en almacenes de ramos generales, y no existiendo entonces los festivales y fiestas que se celebran hoy en el interior, los payadores actuaron en bodegones y confiterías, de donde pasaron al circo criollo y el teatro, ganando así la admiración de los sectores ilustrados, sorprendidos del renacimiento o persistencia de este arte que creían relegado a la esfera de la leyenda.

Tampoco los payadores eran ya analfabetos ni de cultura muy rudimentaria. Gabino Ezeiza (Buenos Aires, 1858-1916), el payador mulato del barrio de San Telmo, fue autor de dos obras teatrales, *Lucía Miranda* y *El cacique Mangoré*, y sus payadas en el Teatro Politeama dieron mucho de que hablar al sector culto, pese a ser muy europeo en materia de gustos. Nemesio Trejo (1862-1916) fue también un autor muy prolífico, cuyas obras alcanzaron numerosas representaciones tanto en Argentina como en Chile, Perú y España. Pablo J. Vázquez (San José de Flores, 1864-Lomas de Zamora, 1897) fue periodista, al igual que Federico Curlando (1878-1917). A la lista de los payadores cultos pueden sumarse Luis Acosta García (Dorrego, 1897-1935), Evaristo Barrios (quien cultivó el género épico en poemas como "Santiago Miranda" y la composición humorística al estilo del *Fausto* de Estanislao del Campo), Francisco N. Bianco (1894-1960, conocido como "Pancho Cueva", quien fue discípulo de Gabino Ezeiza), Martín Castro (nacido en Merlo, en 1882) y varios otros. Los payadores de estos tiempos publicaban ya folletos con sus versos y los difundían en revistas populares. Llegarían luego las grabaciones fonográficas y poco después la radio, que potenció su obra en forma significativa, aunque suprimiendo la situación ritual, al separar al improvisador de su público y convertirlo en puros sonidos que se propagan en el espacio.

Merece un párrafo aparte la actuación de los payadores en los circos criollos que recorrían el país, muy frecuentes en las últimas



décadas del siglo XIX. Los dramas gauchescos, al estilo de Juan Moreira, alternaban con las escenas del picadero. En sus arenas, los payadores improvisaron primero sobre temas pedidos por el público y luego comenzaron a enfrentarse en enconados contrapuntos. Gabino Ezeiza se presentó en 1891 en el ya mítico Circo Podestá-Scotti, donde improvisó a pedido de la gente. Pasaron también por el circo criollo Pablo J. Vázquez, Betinotti, Pachequito y prácticamente todos los de aquella época. José Madariaga disputó con el payador moreno Higinio Cazón (Buenos Aires, 1866-Balcarce, 1914) en el Circo Paysandú en 1897, y en ese mismo año intervino con Gabino Ezeiza e Higinio Cazón en una payada triple.

Esto comenzó en el circo criollo, hacia fines de siglo pasó a los teatros, tanto en los de la ciudad de Buenos Aires como en los principales centros urbanos del interior. Es legendaria la payada que Ezeiza y Vázquez sostuvieron en el teatro Florida de Pergamino en octubre de 1894, que duró dos noches (aunque se dice que en verdad fueron dos payadas consecutivas y de tiempo normal, o sea, una hora en cada actuación) y tuvo un jurado para decidir quién ganaba. Ezeiza derrotó a Vázquez, recibiendo un diploma de honor. Duró también dos noches, dando mucho de que hablar, la payada entre Higinio Cazón y Sócrates Fígoli en un teatro de Junín. Nemesio Trejo payó tres noches seguidas con Ezeiza en otro teatro.

En 1920 los payadores dejan de actuar en el circo criollo, al ser desplazados los dramas gauchescos por las comedias, sainetes y el teatro de revistas. Los circos, por otra parte, abandonaban las grandes ciudades para actuar en los pueblos de la campiña y pequeños centros urbanos. También fueron desplazados de los teatros, por lo que debieron refugiarse en los modestos escenarios barriales, que eran por lo general cafés. Los barrios rivalizaban entre sí en payadas de contrapunto y otras improvisaciones. Esta caída puede deberse, entre otras causas, a la muerte de los payadores más renombrados. Vázquez, convertido en un ídolo popular y llamado "el rey de los payadores", había muerto en 1897, a los 33 años de edad. Higinio Cazón en 1914, a los 48 años. José Betinotti en 1915, a los 37 años (había nacido en Buenos Aires en 1878) y Curlando en 1917, a los 39 años.

En su *Historia de la literatura argentina* (1922), Ricardo Rojas habla ya de la decadencia del arte de los payadores. Quedaban payadores, decía, pero había pasado el esplendor del género. Se podía pensar que éste moriría pronto, librado a la marginalidad y el olvido, pero no

ocurrió así. Por el contrario, no sólo siguió arraigado en la cultura popular como el vencido que resiste, sino que conoció otros momentos de gloria. Homero Manzi, en su film *La muerte del payador* (1950), dice que fue derrotado por el cantor de tangos y suplantado por éste, lo que no es cierto. El tango ensanchó la veta lírica del canto payadoresco y le arrimó temas que antes el payador no tocaba, como las historias de amor fracasado y el lamento de profundo tono lírico.

En un intento de periodificar la historia del canto payadoresco, se puede tomar como primera época la que va desde sus orígenes hasta 1880, y tiene por escenario el ámbito rural, y en especial la pulpería. Vendría luego la época clásica del género, que fue eminentemente urbana y se extendería hasta 1915. El payador se convierte ya en un artista profesional, que vive total o parcialmente del canto. La tercera época comprendería los tres lustros, propuestos por Beatriz Seibel, que van desde 1916 a 1930, período en el que los payadores dejan de actuar tan asiduamente en el circo criollo y se repliegan a los cafés de barrio, realizan números vivos en los cines y, los que pueden, graban discos, lo que impone la necesidad de la composición breve. En 1926, Luis Acosta García (1897-1935) es elegido como el payador más popular por la revista *El Payador*, entre 72 postulantes. En segundo lugar figura Pedro Garay (1877-1950). Se destacan en él las payadas celebradas en el Parque Goal de Buenos Aires. El período siguiente, también propuesto por Seibel, cubriría las tres décadas que van de 1930 a 1960. En los años '50 se activa este arte por iniciativas provenientes de Uruguay, que llevaron a los payadores a cruzar el río en una u otra dirección. Se debe señalar como un hecho relevante para el conocimiento de la vertiente popular de este canto la publicación, en 1957, de *El itinerario del payador*, de Marcelino M. Román y *El arte de los payadores*, de Ismael Moya, en 1959. Se podría considerar como una última etapa la que va desde 1961 hasta nuestros días, por no advertir hechos trascendentes que exijan cortes. En los '60, la Fiesta de las Llanuras de Coronel Dorrego, la Fiesta del Ternero de Ayacucho, la Fiesta del Potrillo de Coronel Vidal y la Fiesta del Gaucho de Madariaga contratan a payadores para que realicen sus contrapuntos. Tras el apagón cultural producido por la Dictadura Militar, el canto payadoresco se revitaliza. En 1987 se da un primer Encuentro de Payadores Rioplatenses en el Teatro Presidente Alvear de Buenos Aires, el que había alcanzado en 1995 la novena edición ininterrumpida. En 1988, se presentan con gran éxito en el Festival de Cosquín.

Acaso el gran protagonista de esta épica es la pampa, a la que Martínez Estrada y otros escritores convertirían en una categoría metafísica, en fallidos asedios a lo que conforma nuestra identidad como pueblo. Falta en ella el paisaje, y falta el hombre, dice Martínez Estrada en su *Radiografía de la pampa* (1991), para añadir luego: "El paisaje del llano, si lo es, toma la forma de nuestros propios sueños, la forma de una quimera". Y concluye: "La pampa es una ilusión; es la tierra de las aventuras desordenadas en la fantasía del hombre sin profundidad. Todo se desliza, animado de un movimiento ilusorio en el que sólo cambia el centro de esa grandiosa circunferencia. Ahí el hombre grosero empieza de nuevo; el hombre culto concluye" (Martínez Estrada, 1991:7). Murena se pronuncia también en un sentido semejante: "y la llanura, que nada opone, es la negación del paisaje, es la nada" (1948: 179). Para Ernesto Sábato es asimismo "la metáfora de la Nada", una "llanura sin límites ni atributos". Obras como *Martín Fierro* o *Don Segundo Sombra*, así como los versos que se pudieron rescatar de la turbulenta corriente payadoresca popular, nos prueban que esa extensión inconmensurable, lejos de ser una metáfora de la Nada, destinada a paliar ejercicios metafísicos para mitigar el desconuelo o conjurar la sombra de la barbarie, constituye un espacio bien definido, donde poblaciones mestizas e indígenas luchan entre sí y sufren, más que el rigor de la geografía o la crueldad del destino, la injusticia de un modelo que los había excluido por completo del proyecto nacional. Obligado ve al gaucho derrotado por el progreso y la ciencia, personalizados por el Diablo, quizás porque la clase a la que pertenecía prefería convertirlo en un pasado mítico. Ese avatar de Santos Vega tal vez murió, pero no aquel sobre el que Mitre oyó hablar en los fogones campesinos, que sigue vivo, al igual que Martín Fierro, en los versos de los payadores que hoy se proyectan en el siglo XXI, renovando esta ya vieja épica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Hauser, A. (1964). *Historia social de la literatura y el arte I*. Madrid: Guadarrama.
- Martínez Estrada, E. (1948). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1991). *Radiografía de la pampa*. Madrid: Colección Archivos.
- Román, M. (1957). *Itinerario del payador*. Buenos Aires: Lautaro.

