

libro investigación **ensayo** crónica crítica

Lauro Ayestarán

Segunda meditación sobre la payada y los payadores

Marcha, año XVIII, n° 856, 29-iii-1957, Montevideo, Uruguay, pp. 15.

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es la reproducción digital de un documento o una publicación del dominio público proveniente de su colección.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el carácter de dominio público.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

6. Para obtener un documento del CDM en alta definición, dirigirse a:
consulta@cdm.gub.uy

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

Segunda Meditación Sobre la Payada y los Payadores

EN los dominios del folklore hay portadores y hay creadores; los primeros forman la mayoría normal e inmensa; usted mismo, culto lector, es el portador de innumerables hechos folklóricos que acaso practica sin tener cabal conciencia de ello; los segundos, los creadores, son escasos y por lo general su nombre no ha llegado hasta nosotros. Además, para que la creación sea tal y tenga vida, validez funcional, tiene que ser votada en invisibles comicios por la colectividad. De donde, recién cuando ha sido aprobada e irradiada se sabe de su existencia; pero entonces el nombre propio del creador se ha extraviado en la memoria múltiple del pueblo, acaso porque el derecho de propiedad de ese acto de creación ha pasado del individuo al grupo que lo utiliza.

Este folklore en estado naciente se produce a cada momento y donde acusa presencia más visible es, justamente, en la payada que obra de excitante creadora en el orden literario; ahora, que esta creación tiene sus condiciones de grado y especie bien caracterizadas.

La creación en el folklore, me atrevo a decirlo, es de orden clásico. No aspira a la novedad sino a la perfección. Es, desde luego, original, pero lo original no es siempre lo novedoso. Ser original es volver a los orígenes, a las fuentes madres, y de vuelta por ese camino de la originalidad nos hallamos muchas veces con lo vulgar, con lo que todos ya conocen, que no por ello deja de ser original. Sin embargo el recorrido de este camino en busca de la originalidad nos da la perfección del estilo, de un estilo de primera agua, enjuto y ceñido ya que lo superfluo o lo retórico se ha ido desprendiendo como impureza accesoría. Tal la perfección clásica del enunciado de un refrán; tal el orden formal riguroso de la melodía de un Triste folklórico.

Una reciente y provechosa relectura de Azorín, tan fuertemente afiliado a "los primores de lo vulgar", nos suscitó estas meditaciones. En memorable carta de Leopoldo Alas a Azorín publicada por éste en "Madrid", uno de sus libros postreros, nos da la pauta de toda esta alquimia creadora: "Mucho celebraré —le escribe "Clarín"— que usted continúe por el camino de las buenas letras, a que creo que está usted llamado. Y Dios le preserve de buscar originalidad, que para ser verdadera ha de ser espontánea; y más de buscarla en la falta de respeto, y en la afectación de ir contra la corriente, porque sí, en gustos, ideas sentimientos y actos. Como observa bien Tarde, en un reciente estudio filosófico, es un modo moderno de ser vulgar, el empeño de ser de la minoría, de ser oposición. Yo bendigo a Dios siempre que puedo estar conforme con algo tradicional".

El buen payador tiene también su "arte poética" no escrita pero viviente. Aquel que rompe la cadena de lo tradicional es rechazado. Un payador novedoso es insufrible; un payador original, admirable. Y el payador original es el que arma de manera diferenciada lo por todos conocido: el que apoyado en lo vulgar, anónimo, tradicional y espontáneo, lo conjuga en una versión primera, recién nacida. . . Junto a ellos, al cursi y al ejemplar, vive el payador de todos los días que refleja el gris común denominador de la colectividad; es muchas veces el simple portador de una verdad colectiva. No conviene olvidarlo o desdenarlo porque en él también vive la más auténtica verdad folklórica.

La recolección en masa que estamos realizando de la payada de contrapunto que se da en nuestros días en un curioso reverdecimiento que data de cinco años a esta parte y su estudio sistemático, acaso nos revele en un futuro insospechados esclareci-

mientos de un ejercicio poético-musical que tiene tres mil años de vigencia. Su cotejo posterior con los "desafíos" en el sur y en el nordeste del Brasil, entre los huasos chilenos o entre los llaneros venezolanos que se están recolectando por otros colegas en estas disciplinas, nos va a dar la visión orgánica de esta supervivencia trovadoresca en el continente sudamericano.

El contrapunto no es la única forma de pagar; hay otras que están aún en vigencia. La payada "a solo" tiene también vasta irradiación en el folklore uruguayo. Consiste en enfrentarse uno a uno a los presentes y

subrayando sus caracteres. En otras oportunidades es un relato o "suceso" realizado a pedido de la concurrencia sobre un hecho memorable.

Como una derivación de esta fórmula se halla el llamado "cumplimiento" que efectúan muchos cantores al final de un Estilo, una Cifra o una Milonga. Terminada la composición, el cantor agrega una estrofa más en la cual dedica su canto a uno de los presentes; es el "Envío" o "Finida" tan común en la época trovadoresca de hace 500 años. Los "envíos" de François de Villon llegaron hasta nosotros como claros ejemplos cultos.

El 14 de mayo de 1947 en su rancho de los aldeaños de Montevideo, próximo a la parada Maciel en el camino a la barra de Santa Lucía, realizamos una serie de grabaciones a don Lindolfo Spikerman. Nieto de Juan Spikerman, uno de los Treinta y Tres Orientales, don Juan, a la edad de 75 años, conservaba incorruptibles su memoria, su afinación vocal y su acabada instrumentación en la guitarra. Había conocido a fines del pasado siglo —y se había medido con ellos— a los grandes payadores Pablo Vázquez, Gabino Ezeiza y Juan de Navas. Su compañero de payadas por todo el sur de la República, había sido Orlando Landívar.

Junto con el maestro Néstor Rosa Giffuni, amigo de Spikerman en sus mocedades y nuestro introductor en esa oportunidad, llegamos hasta su casa y realizamos en ella seis grabaciones y un largo interrogatorio. Al final de sus estilos, cifras y milongas, Spikerman agregaba el arcaico "cumplimiento" o "fineza". En la grabación N° 230 del fondo del Instituto de Estudios Superiores se oye al final de una Milonga este envío con voz apenas quebrada por los años:

"A don Lauro Ayestagan
Pido cumplidos perdones
Si a sus finas atenciones
No correspondo quizás,
Que las impresiones fuertes
No se cuentan en saludos;
Los sentimientos son mudos
Cuando son grandes de más".

En el registro 226 de la misma serie, al rematar una cifra velozmente articulada, agrega el cantor:

"Rosa Giffuni no puedo
Pulsar mejor la guitarra
Pues mi pecho se desgarró
Y entre las sombras me quedo:
Si de un ángel el remedo
Pudiera mi canto hacer
Olvidar el padecer
Que llevo en el pecho oculto,
Si mi cantar es inculto,
Paciencia, ¡cómo ha de ser!"

El cumplimiento, envío o fineza, tiene también su fórmula hermética. En este caso, presumiblemente, lo único improvisado fuera el nombre de la persona a quien se dedicaba el canto, pero de todas maneras cumplía armoniosamente con una vetusta función.

A principios del siglo XIX la payada de contrapunto se practicaba dentro de la forma musical de la Cifra, voz recitativo parlante con repetición del primer verso y cortada en series de cuatro compases —dos versos— alternados con rápidos arpeggios, trémolos o punteos de la guitarra. En los tiempos actuales la payada se produce a través de la Milonga, de orden más cuadrado e isócrono. La Cifra permitía una articulación de gran flexibilidad y libertad y hacía posible una ceñida correspondencia de acentos entre la letra y la melodía.

Pasado el 1850, surge la Milonga y lentamente va desplazando a la Cifra en el juego del contrapunto. Sin embargo, no es de lamentar este acontecimiento: esta adaptación a una nueva fórmula naciente explica la vitalidad que aún tiene hoy el ejercicio poético-musical de la payada.

De todas maneras perpetúa dos hechos musicales que caracterizan el canto folklórico uruguayo: su carácter silábico y su formulación individual de lisa monodía acompañada. La melodía marcha en nuestro folklore, nota contra sílaba; salvo una pequeña apoyatura simple o doble que cae sobre la última nota al rematar el período, el resto está articulada silábicamente. Frente a las maravillas de las largas ornamentaciones del "cante jondo" —de donde equivocadamente se dijo alguna vez que proveníamos nosotros— la melodía en nuestro campo folklórico presenta una sobria articulación silábica. Y en el mundo no hay más que dos maneras de entonar una línea melódica: melismáticamente o silábicamente; nosotros nos hallamos adscritos al segundo de estos dos modos expresivos.

La otra caracterización de nuestro canto es su forma eminentemente individual. Ni una sola melodía entonada a dos voces aparece en nuestra recolección: ni el simple "gymel" de terceras paralelas tan común en el resto del continente. En el Uruguay el hombre canta solo y casi siempre él mismo es el que se acompaña a la guitarra. Su individualismo llega al punto de que cuando dos personas se reúnen para cantar es para repir cantando alternativamente, es decir, para subrayar aún más su individualidad. Tal la payada de contrapunto.