

libro investigación **ensayo** crónica crítica

**Daniel Vidart**

# **Payadores gauchos y literatura gauchesca**

*Cuadernos de Marcha*, n° 6, x-1967, Montevideo, Uruguay.

## **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](mailto:consulta@cdm.gub.uy)

## **CDM**

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

[www.cdm.gub.uy](http://www.cdm.gub.uy)

correo electrónico: [info@cdm.gub.uy](mailto:info@cdm.gub.uy)

# PAYADORES GAUCHOS Y LITERATURA GAUCHESCA

A mis alumnos de los cursos de Sociología y Antropología Cultural

## I — HISTORIA Y DESTINO DE LOS CANTORES POPULARES

**E**L payador es el símbolo lírico del individualismo campesino rioplatense. Nuestros paisanos no cantaban en coro tal como lo hacían y lo continúan haciendo los europeos gregarios, los indios litúrgicos o los negros fetichistas. Sólo uno entre muchos levantaba la llama musical de su voz y en derredor de ese fuego humano, que restañaba apenas la penuria de una gran tiniebla artística, se reunía un auditorio conmovido y atento. Todos los silencios y todas las soledades de la geografía, todas las carencias y marginalidades de la historia, se destilaban en la miel áspera de las canciones, y los hombres llegaban con sus íntimos desamparos y sus aislamientos planetarios para arder por algunas horas en el trino enronquecido o estridente del poeta rural. A veces venía otro cantor y entre ambos tejían el cañamazo de los contrapuntos. Brotaban entonces, al compás de la picardía criolla, manantiales de coplas sentenciosas; se entablaban torneos de preguntas y respuestas sobre temas fundamentales de la filosofía, ingenuos en su formulación pero angustiados y eternos en su problemática; la crónica, la imaginación y el mito sazonaban los frutos de una sabiduría popular llena de agachadas pintorescas, de trasfondos irracionales, de ráfagas de instintiva y a veces espléndida poesía, siempre acertada en la gracia metafórica, per-

petuamente auténtica en su expresividad tradicional.

El payador es un tipo humano con caracteres peculiares, propios de su especialización y funcionalidad. En un área cultural donde imperan los géneros de vida dictados por una ganadería de tipo extensivo, pobre en artesanía, sin entronque con las milenarias divinidades de la tierra que en otros pueblos han propiciado un complejo repertorio de dispositivos paisajísticos adscriptos al sedentarismo agrícola, el payador es la única concreción de las posibilidades estéticas del ambiente. Los hombres de a caballo, los camelleros itinerantes, todos los representantes clásicos y modernos de las comunidades nómadas, sólo pueden llevar consigo las artes de la palabra, los tesoros de la narrativa, los mundos cifrados del canto. Donde no hay telares ni cerámica, ni arquitectura colosalista ni riqueza en el vestido, ni trabajo metalúrgico ni talleres de industria familiar, únicamente cabe la virtud celebrada por el proverbio árabe: "la belleza del hombre radica en la elocuencia de su lengua". Las culturas de tecnología material escasa están frecuentemente, por una especie de equilibrio compensatorio, bien dotadas en complejos sistemas de parentesco —los arunta australianos—, en religiones de intenso aliento monoteísta —los pigmeos del Congo— o en cantores inspirados —los berberiscos, una de cuyas tribus proclamaba su preeminencia sobre todas las otras "en jinetes y poetas".

Pero es ya tiempo que nos interroguemos

sobre la antepasada figura del payador de nuestros campos y la primera pregunta recae, naturalmente, sobre el significado de su denominación.

Payador deriva de la voz *paya*, que en español antiguo designaba el diálogo poético acompañado por música de guitarras que entablaban dos cantores. *Payo*, *paya*, a su vez, derivan del latín *pagus*, que significa lugar rústico, y son sinónimos de aldeano, de campesino, de hombre sin educación ni lustre urbanos. Los términos *payuca* y *payucano* empleados peyorativamente en la Argentina para designar al paisano que anda como boleado por las calles de la ciudad, confirman la filiación etimológica de la aludida voz.

El payador —o pallador, como se le llama en Chile— es, pues, un cantor rural que se sirve del contrapunto para desplegar sus habilidades en la improvisación ingeniosa, en la respuesta aguda, en la metáfora naturalista, en el verso desaliñado pero intenso. Su entronque histórico lo relaciona con antepasados de otras civilizaciones, aunque todos, en nuestro caso, dentro del común estuario de las culturas de Occidente. Es conveniente, por lo tanto, examinar algunos ejemplos.

Los aedos griegos que en las cortes de Jonia recreaban el ciclo legendario de la epopeya troiana recibiendo presentes y hospitalidad a cambio de sus cantos, son sus más lejanos antecesores. Pero el aedo es un cantor urbano, un citarista refinado, un versificador académico; su arte no es espontáneo sino aprendido y perfeccionado a veces por el genio individual; pertenece a una corporación que trasmite de padre a hijos las reglas musicales y poéticas; no canta provocado por un contendor sino que lo hace singularmente, en un aristocrático megaron, luego de los grandes banquetes de los nobles de Colofón o Mileto, a los que adula a cuenta de su mecenazgo.

El payador se asemeja al aedo en el caso de la invención pura. Si ambos crean o revitalizan un tema cualquiera comparten el territorio común de la originalidad. El aedo se convierte en rapsoda si canta composiciones ajenas y el payador deja de serlo si se limita a repetir los temas del folklore poético y musical de su patria. Sin embargo las diferencias son inmensas: el aedo es un cantor rentado, cortesano, que halaga el oído y la vanidad de los señores emparentándolos con los dioses; es un profesional comprometido con los poderosos de su tiempo y sostenido por ellos. El payador no pacta el precio de sus canciones, tiene aliento y auditorio populares, posee una bárbara libertad para juzgar a sus semejantes y a veces insiste en señalar

las diferencias existentes entre el mundo de los parias y lo que Sarmiento llamara "la oligarquía de la bosta", esto es, el imperio cuasi feudal de los estancieros.

Otro miembro de esta cofradía multicenteneraria es el bardo céltico. Pero el bardo está más cerca del aedo que del payador; sus asuntos son épicos y no circunstanciales; no canta en forma alterna, disputando con un antagonista, sino que se limita a exaltar individualmente las hazañas guerreras de su pueblo.

Es en el mester de juglaría medieval donde se pueden hallar las pistas que conducen hasta el payador americano. El juglar es un hombre del pueblo. No se concreta a cantar: danza, tañe, hace juegos de manos, divierte al auditorio. Su misión es solazar, distraer. Muchas veces actúa en el seno del vulgo innumerable de las aldeas, de las posadas, de las incipientes ciudades. Otras veces sirve a los reyes, a los nobles, a los señores de la iglesia, a los municipios, aun a los trovadores. El juglar canta lo que otros componen. Es un repetidor, no un creador. Es, además, un pedigüeño ambulante: cambia sus canciones y sus artes por la paga en dinero, en vestido o en especies. En cambio el trovador, de origen noble, puede mantener un caballo y no exige retribución por sus canciones. Además es un poeta, un inventor de mundos. A veces desdeña entonar sus poemas y los entrega a los juglares para que éstos los canten. "Históricamente —dice Ramón Menéndez Pidal— el trovador nace por imitación del juglar; es el caballero o la persona cualquiera que hace versos como los histriones" (*Poesía Juglaresca y Juglares*, 1942).

Juglares y trovadores, desde el trasfondo europeo, funcionalizan un arte que sus descendientes americanos volverán a reinstalar en el seno de otro dintorno geográfico y humano, en los marcos de una economía colonialista y una sociedad tenuemente estratificada. La diferencia básica entre los trovadores nobles y los payadores populares radica en que el trovador se aparta deliberadamente de los cauces de la poesía del pueblo, inteligible para todos, y versifica de un modo esotérico, dirigiéndose a un núcleo de elegidos, de acuerdo a las complicadas reglas cortesanas y amatorias de l'art de trobar. Se parecen, no obstante, porque el trovador procura trobar, esto es, hallar, encontrar nuevas expresiones, inventar temas y giros impares. El payador verdadero, personificado en Martín Fierro, proclama:

De naides sigo el ejemplo,  
Naide a dirigirme viene,  
Yo digo cuanto conviene  
Y el que en tal huella se planta

Debe cantar cuando canta  
Con toda la voz que tiene.

Los trovadores, además, no celebraban asuntos épicos, como los aedos y bardos, sino cosas del diario vivir. Poesía narrativa y poesía lírica, pues, antes que poesía épica. Crónica antes que historia; vida individual y no epopeya colectiva convertida, según la ideología impuesta por los señores, en personal y egolátrica hazaña. La poesía juglaresca y trovadoresca era, al decir de Waldemar Vedel, "ocasional y oportunista" (*Ideales de la Edad Media*, II, 1927) y de ocasional y oportunista puede también calificarse al mester payadoresco. Lejos estaban las Cortes de Amor de Provenza de los primeros siglos de la Edad Media. La canción de los trovadores es juego y deporte (*joï e deport*), juego y alegría (*joï y gauy*); en cambio los autores del Poema de Mío Cid y de la *Chanson de Roland* celebran la élite guerrera de una sociedad combatiente, asediada por los infieles invasores, obligada al heroísmo como única forma posible de supervivencia.

El contrapunto de los payadores tiene un cabal antecedente en las *tenzones*, en los *quolibet*, luchas intelectuales entabladas entre los trovadores. El torneo poético, sin embargo, posee un antiquísimo origen rural: los *Idilios* de Teócrito y las *Eglogas* de Virgilio consagran el torneo campesino de los siglos clásicos, y estas contiendas líricas perviven aún entre los pastores de Toscana y Sicilia, los paisanos tiroleses, los aldeanos de Suecia y los labradores gallegos.

La payada americana y la tensión de la Baja Edad Media difieren en un fundamental matiz. En aquella son los cantores mismos quienes alternativamente y al calor de la improvisación se proponen acertijos, "cosas de fundamento", interrogaciones sobre el medio físico y el ambiente humano circundante; en ésta son las señoras feudales, las dueñas de las Cortes de Amor (ver el librito de Jacques Lafitte-Houssat, *Trovadores y Cortes de Amor*, 1960) las que eligen los temas, y los trovadores confabulan un torneo poético, previamente ensayado, para responder con una farsa lírica a los caprichos de las castellanas.

Pero es tiempo ya de inquirir por las sociedades pecuarias de América, donde prosperaron las diversas formas de dominación económica del imperialismo luso-hispano, y donde el Romancero peninsular sembró sus modalidades culturales.

Los payadores y cantores americanos florecen en los llanos, en las pampas, en el valle central de Chile, en la penillanura uruguaya, en las *coxilhas* riograndenses, en las sedientas caa-

tingas del sertão nordestino. En dichos escenarios se desarrollan las formas larvarias de una ganadería cimarrona, dedicada a la corambre primero y al tasajo después. La tierra pertenece a los grandes beneficiarios de la corona y sus descendientes criollos. Sólo el ganado es un bien común mientras las estancias, las fincas, los hatos o las *fazendas* se organizan en derredor del núcleo patriarcalista de la comunidad donde residen los patrones y sus allegados. Éstos son los paisanos, los trabajadores sedentarios de la ganadería estante, que si bien exige una continua cabalgata diurna, reúne en un fogón nocturno a todo el grupo humano de la hacienda. Fuera de estas comunidades que emergen como arrecifes en medio de un mar de hierbas, pulula una sociedad marginal de desclasados, fugitivos, contrabandistas, cuatrerros, hombres libres como los caminantes medievales, artistas vagabundos y tahúres trashumantes. Pero todos, los paisanos y los *gaudérios*, los patrones y los *tupamaros*, los señores terratenientes y los *camiluchos*, los sedentarios y los *pasianderos*, viven al *socaire* de una alimentación vacuna abundante, compartida, que no exige el laborioso ciclo anual de la agricultura pedagogizada por los miniaturistas de las Ricas Horas. Es cierto que un pequeño sector de la sociedad está integrado por los dueños de la tierra, y que a su sombra vive un también pequeño sector de trabajadores y familias mientras que la gran mayoría de los habitantes del campo —indios, *mozos desgarrados*, *malévolos*, *gauchos*, *changadores*— sólo tiene acceso al ganado cimarrón, pero lo que no puede negarse es que el ocio impera sobre el trabajo, que la hípica y su secuela han anulado las categorías laborales y mentales de la economía en el Viejo Mundo. Estos pueblos ecuestres y ociosos, semejantes a los *beduinos* por su género de vida y concepciones de la existencia, amasados por la confluencia biológica de la raza mediterránea del sur de Europa, de las razas indígenas —ándidos, amazónidos, pámpidos, plánidos, láguidos— y de las razas melanoafricanas, rehabilitarán un día los oficios de los juglares y los trovadores, de los *segreres* y los ministriles, de los *scopas* y los *goliardos*. Pero los cantores americanos no oficiarán ya en el seno de una sociedad rígidamente estratificada en estamentos sino en la matriz indiferenciada de comunidades solidarias en la lucha contra la naturaleza que, más adelante, con los avances de la tecnificación, comenzarán a empoderar sus estirpes y a renegar del pobrerrío. No cantarán ante nobles a la hora de los postres, luego de banquetes memorables, sino en los fogones amortajados por el humo, a la sombra de las enramadas entecas, bajo los ombúes hinchados

como velámenes, al pie de las rejas de las pulperías, en las plazas bosteadas donde se aburren las carretas, en los toldos asoleados de las penecas, a la puerta de las guaridas itinerantes de las quitanderas, en los intervalos de los bailes, en los descansos de las yerras. Guitarritas de morondanga, rabeles, guitarrones y cuatros, simples instrumentos de madera y cuerda, descendientes de la kitar árabe aquerenciada en Iberia y nieta de la cítara helénica, acompañaron con sus desacompañados rasguídos musicales a las voces rudas, destempladas, tremolantes, de los aedos de las soledades de América. A veces se recurría a las maracas, heredadas del indio. Pero del indio nada quedaba en los cantores campesinos del Nuevo Mundo. Eran europeos renacidos en escenarios elementales, empobrecidos en su venero folklórico, que encarnaban una definida tradición cultural transatlántica.

Ya tenemos el retrato inicial de aquellos cantores y el inventario de sus instrumentos. Interesa ahora preguntar por la forma y materia de sus canciones. Aquí reaparece el acervo peninsular, el arte de un pueblo que viajará con los primeros desbravadores a las tierras torrenciales del Nuevo Mundo. En efecto, con los conquistadores españoles había desembarcado, para emplear las palabras de Vallejo, el "olivo de bolsillo" del Romancero. En el Río de la Plata los romances comienzan tempranamente a recibir la influencia lingüística del incipiente dialecto campesino y adoptan las formas métricas que, a la postre, engendraron el cielito. Aparecen las modalidades híbridas, los centauros líricos tan comunes en las trasculteraciones. Así es como en un romance atribuido al canónigo Baltasar Maciel se machihembran, un poco grotescamente, el viejo estilo peninsular con la musa americana. La composición cumple con los requisitos de adulonería exigidos a todo buen aedo cortesano. No se respira en sus versos la bochinchera discrecionalidad ni la irreverencia de los payadores sin rey ni ley. La composición, que se titula "Canta un guaso en estilo campesino los triunfos del Exmo. Señor Don Pedro de Cevallos", comienza así:

Aquí me pongo a cantar  
 abajo de aquestos talas  
 del maior guaina del mundo  
 los triunfos y las gazañas.

Las décimas que se usaron posteriormente en las payadas de las postrimerías del siglo XIX no emigraron del campo a la ciudad: descendientes de la espinela renacentista y empleadas por poetas gauchescos y no gauchos fueron sembradas por la mano de las urbes en el fecundo surco de las campañas. Son formas pulidas, ciudadinas

(se les denomina cultas pero desestimo esta adjetivación clasista ya que la cultura es un patrimonio común a todas las comunidades humanas), académicas en definitiva. Carecen del sabor y gracia populares de los cielitos. Desde el punto de vista formal poseen innegable belleza y permiten retruécanos hábiles, que explotarán los payadores epilogaes y los milongueros, pero no tienen autenticidad folklórica.

El cielito, estudiado por el incansable Lauro Ayestarán (*La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*, 1950) "reconoce una antigua filiación romancesca", dado que su estructura es la de "una cuarteta octosilábica cuyos versos 2º y 4º riman en forma consonante o asonante".

Del común denominador del verso octosilábico surgen también el trovo y la glosa, pero como este estudio del payador tiene más interés en lo social que en lo estilístico, es tiempo, en consecuencia, de iluminar frontalmente la figura histórica, carnal, de este prototipo humano del campo ganadero.

El payador es algo más que el cantor. El cantor repite, el payador crea; uno es un conservador del patrimonio folklórico, el otro es un innovador, un elemento metafolklórico, reactivo al tutelaje tradicional, activo inventor de visiones personales del mundo y no pasivo receptor del acervo popular.

Sin perjuicio de la caracterización etnográfica que intentaré en el capítulo II quiero cerrar este proemio, encuadrado por el tiempo de la historia y el espacio de la geografía, con una visión simbólica del destino de los payadores. He escogido para ello tres figuras consagradas en tres regiones de América: el Cantaclaro de los llanos de Venezuela, el Santos Vega de la pampa argentina, el mulato Taguada del valle central de Chile. Los tres fueron de "larga fama" y los tres también fueron finalmente vencidos por el Diablo o por la ciencia, que es lo mismo, en su calidad de entenada demoníaca de la civilización.

Cantaclaro es la encarnación mítica del alma llanera. Sabana, caballo y copla son la trinidad venezolana de tierra adentro según la novela *Cantaclaro* de Rómulo Gallegos. La copla errante señorea en los caminos, en los infinitos caminos de los llanos que el Orinoco acaricia e inunda. "Allá va por delante de la punta de ganado, a través de la muda soledad de los bancos, y a veces se quita las palabras y se queda en cueros de tonada, silbido lánguido y tendido. Allá viene, compañera del caminante solitario con varios soles a cuestras. Allí entona galerones y corridas al son del arpa y las maracas. Aquí llega, rasgueando el cuatro a la porfía de los cantores alardosos:

Desde el llano adentro vengo  
tremoliando este cantar.  
Cantaclaro me han llamado  
¿Quién se atreve a replicar?"

Y cuando alguien se atreve, como el Guariqueño, se trenza entonces el duelo contrapuntístico. El cantador —signo compartido con los trovadores europeos y los payadores rioplatenses— canta "cosas de su invención", y Florentino así lo corrobora entonando:

...este almanaque llanero  
que a mi cabeza no viene  
de cantos de otro coplero  
ni de libro que lo enseñe.

Una vez el Diablo corta el paso de Cantaclaro y el cantor lo aventaja nombrando a las "divinas personas". Pero el Diablo insiste

Desde el alto llano vengo  
desafiando a Cantaclaro;  
—Esperate Quiebracacho  
que me está retando el Diablo.

Al final el Diablo se sale con la suya y vence al legendario cantor, porque sólo el Maldito tenía recursos para quebrar la inventiva y la gracia humanas de Florentino.

En Chile los cantores populares se llamaban **palladores**. Algunos opinan, contrariando la etimología de origen español, que pallador viene de **paclla**, voz quechua que significa campesino, pero esto no importa mucho. Los **palladores** chilenos, acompañando sus cantos con un guitarrón o un rabel, recorrían los campos y los pueblos sin buscar otra paga que el aplauso, anidando en las ruedas hospitalarias de buen vino, de mate —que en Chile se bebió hasta fines del siglo XIX—, de cuecas calientes y labios encendidos, de sopas de humitas y ponchos multicolores.

Los cantos de aquellos poetas espontáneos y repentistas se inspiraban, siguiendo la vieja tradición medieval europea, en lo Humano y en lo Divino. "Como ser cantor constituía un alto galardón —dice H. Acevedo Hernández— todo el mundo cantaba desde pequeño. Los **rotos** más infelices cantaban de pie quebrado y con **güelta**. Los cantos eran siempre controversias rimadas y cantadas que debían improvisarse en el momento de cantarlas; cuando algún cantor no podía contestar a su contrincante y se veía obligado a callarse, entonces **quebraba** y el aventajado rival estaba autorizado para arrancar una vuelta a la **chupalla** (un sombrero rústico). Había tan malos cantores que conservaban muy poco tiempo el ala del sombrero..." (Los cantores populares chilenos, 1953).

Un contrapunto memorable fue el del **Mulato** Taguada, un poeta del Maule, con don Javier de la Rosa. Aquél era un inspirado hijo del pueblo, un cantor de los caminos y las posadas; éste, un hombre letrado, rico, mestizo de español e india. Horas y más horas duró el contrapunto. Vehemente el roto; frío y medido el dotor; impetuoso y pícaro el afroamericano; sutil y enredador el iberoaraucaño.

Preguntaba Taguada:

Señor poeta abajino  
con su santa teología  
dígame cual ave vuela  
y le da leche a sus crías.

Y retrucaba, impávido, don **Javier**:

Si fueras a Copenquén,  
allá en mi casa, verías  
como tienen los murciélagos  
un puesto de lechería.

El **rotito** volvía a la carga:

Mi don Javier de la Rosa  
viniendo del Bío-Bío  
dígame si acaso sabe  
cuántas piedras tiene el río.

Y don Javier salía otra vez del paso **air**samente:

A vos Mulato Taguada  
la respuesta te daré:  
ponémelas en hilera  
y entonces las contaré.

Cuando correspondió preguntar a don **Javier**, el **pallador** maulino cedió luego de una heroica e intuitiva defensa. Nada pudo el gracejo desamparado de la tradición folklórica contra la dialéctica de la universidad. Don **Javier** alaba la sabiduría y el buen decir ciudadanos a la sagacidad del hombre de campo. Era un mestizo étnico y cultural, con dominio en los dos extremos de la polaridad americana: la urbe europeizada y la trastierra criolla, la instrucción profesional y la endoculturación de la comunidad de **folk**. Y Taguada, derrotado, impotente, llegó entonces al insulto. Había perdido la parada. Aguardó la noche, para que nadie lo viera, y se marchó avergonzado, a los tropezones. Nunca más cantó. Se fue apagando de a poco, callado y caviloso siempre. Hasta que sonó, por fin, el deseado bordoneo de la muerte.

En esta verídica historia el Diablo no es un mito sabanero, como en el caso de Cantaclaro. El Diablo es aquí la civilización, el panegirista ilustrado de la estirpe de Caín, el epígono de aquel Lucifer tan brillantemente caracterizado por Lord Byron.

Y para terminar está Santos Vega, la estrella más pura del firmamento payadresco del Cielo de la Plata. Rafael Obligado, un poeta ciudadano, refinado, supo interpretar su trágica derrota a manos de Juan Sin Ropa, el Diablo de la tradición, otorgándole al demonio los atributos intelectuales de los cainitas que en su tiempo habían vencido a los abelitas. Santos Vega, en su mentada payada con el Malo, cantó a la naturaleza, a los campos abiertos, a las tardes aterciopeladas como pelusa de durazno, al maduro sol de los mediodías, a los arroyos caídos entre los pastos como facones mojados por la luz de las estrellas. Otras cosas no podía describir ni entender; en su ingenuo panteísmo sólo supo entreverar la presencia de Dios con los objetos del escenario habitual y exaltó entonces a la creación con el sentimiento de una simple criatura admirada.

En cambio Juan Sin Ropa entonó una nueva canción, y el suyo

“Era el grito poderoso  
del progreso, dando al viento  
el solemne llamamiento  
al combate más glorioso.  
Era, en medio del reposo,  
de la pampa ayer dormida,  
la visión ennoblecida,  
la promesa del arado  
del trabajo, antes no honrado,  
que abre cauces a la vida.

.....  
Y a la par que en el abismo  
una edad se desmorona,  
al conjuro en la ancha zona  
derramábase la Europa,  
que sin duda Juan Sin Ropa  
era la ciencia en persona.”

Juan Sin Ropa, el Diablo, era la ciencia en persona; la endemoniada y victoriosa ciencia también sustentaba a don Javier de la Rosa; ciencia mortal existía en el contendor de Cautaclo. Estos profundos símbolos surgidos por convergencia cultural o transmitidos por difusionismo encarnaron en el pueblo americano lo que en el pasado clamaban, apocalípticamente, los profetas hebreos y lo que resucitó, románticamente, la protesta dieciochesca de Rousseau, el enemigo de la civilización. La urbanización y tecnificación del mundo significa el fin de los bárbaros paraísos pastoriles donde se vivía sin trabajar, de los grandes ocios pecuarios, del bon sauvage de la etnología idealista del ginebrino, de los llaneros, de los vaqueros y los gauchos.

La civilización también acabó con los paya-

dores, y hoy los caricaturescos retoños de aquella progenie deben cantar ante micrófonos urbanos, entre avisos comerciales, para que el receptor radiotelefónico que invade de a poco los ranchos recoja el resuello de su piadosa mentira rural.

## II — RESTAURACIÓN DEL MUNDO PAYADORESCO

Entre la poesía gaucha y la gauchesca media la misma distancia sociológica y cultural que separa el campo americano, tenuemente humanizado, de la ciudad industrializada, secularizada y cosmopolita. Los poetas gauchos fueron los cantores y payadores de la tierra abierta, de la vida viajera, de las haciendas bagualas, del clan ganadero. Los poetas gauchescos, por el contrario, fueron hombres instruidos de las ciudades rioplatenses aprendices de cosmópolis —Buenos Aires, Montevideo— que se sirvieron de los giros idiomáticos del gaucho y a veces de su forma de verificación para recrear literariamente la epopeya, el drama y la comedia del universo rural. Aquellos son la esencia, la savia auténtica de una tradición cada vez más despistada en sus valores funcionales a consecuencias de la transformación de la comunidad afectiva de otrora en la sociedad contractual de hogaño; éstos representan la necesidad de expresar un mensaje inteligible para todo el pueblo llano de las repúblicas nacientes y el intento de jerarquizar estética o moralmente los atributos de la vida campesina que se debatían en retirada ante los avances de la civilización.

El poeta gauchesco no siempre es un intérprete fidedigno de la vida rural, y hasta se responderá que eso no interesa. En muchas ocasiones ridiculiza, por ignorancia, o deforma, por exageración, la realidad vernácula; en otras introduce voces extrañas al habla nativa; desconocedor de ciertas faenas camperas e incapaz de penetrar en la aterradora simplicidad de algunas psicologías cerriles llega hasta el disparate o la tergiversación.

El poeta gaucho enumera ingenuamente, sin sorpresa ni novelería, las peculiaridades humanas y naturales del contorno; no insiste en los valores artísticos de los paisajes, de los que es un mero componente; actúa sin premeditación social ni moralejas edificantes en un ruedo erizado de peligros que a veces se enciende de vihuelas y a menudo se desangra entre puñales.

El poeta gauchesco vierte su inteligencia cultivada en los acogedores —y tranquilizadores— moldes de la tradición; advierte los finos matices de la naturaleza que circunvala las andanzas de los gauchos y los indios; cele-

bra la Edad de Oro de un perdido paraíso de abundancia y libertad; tiene intención política, moralizadora y hasta educadora; infunde sus sentimientos y concepciones del mundo a los personajes rústicos que de musculares se convierten en escolásticos, de folklóricos en pedagógicos, de reales en ideales. Tiene esta poesía deliberada el valor de un manifiesto; el gaucho no ve la explotación de los dueños de la tierra, pero Hernández, o Serafín J. García, hijos de otro tiempo, la denuncian mediante alegatos explícitos o implícitos. Por boca de los gauchos se hace hablar la *intelligentsia* urbana, y no es desacertado que así se proceda, sino útil y aleccionador.

Esto sí, la confusión de lo gaucho con lo gauchesco, de la gratuidad expresiva con la motivación social, de lo espontáneo con lo meditado, de lo cotidiano con lo ideológico, puede distorsionar la imagen verdadera del primitivo habitante de nuestros campos. Sobran ejemplos. Hidalgo hace decir al gaucho de la Guardia del Monte:

Ya que encerré la tropilla  
y que recogí el rodeo.

Ascasubi fragua un lenguaje caprichoso y se lo endilga lindamente al paisano, que conservó con oscura memoria uterina el florilegio de los romances españoles y palabras de rancio ascendente castizo. Ramón de Santiago se va al extremo opuesto y hace preguntarle a su selvática loca:

—¿Sabéis paisanos por qué ando errante  
bajo estos bosques del Bequeló?

José Alonso y Trelles injerta en el robusto, enjuto tronco psíquico del criollo, su melancolía céltica, su gaita metafísica, su subjetivismo quejumbroso. Todos los poetas que nombré estuvieron muy bien intencionados; algunos fueron excelentes; pero todos por igual carecieron de la calidad de gauchos, o de hombres rurales por lo menos. Porque el gaucho no es el habitante genérico de los campos rioplatenses. Es un desclasado, un vagabundo, un personaje sin entronque con la simple economía de la estancia, pobrísima en trabajadores, un paria de las cuchillas. Tiene, es cierto, hasta tropilla de un pelo; come de lo que se agencia con su lazo y sus boleadoras; puede rumbear a los cuatro puntos cardinales de un campo sin alambrados; pero todas estas posibilidades no enjugan sus carencias de hombre marginal, su calidad de perseguido por la justicia, su condición de chivo expiatorio de todos los desvíos de los débiles físicos o los poderosos pecuniarios. El gaucho merece los peores improperios en los documentos de las autoridades coloniales, a las que aca-

ta Emilio Coni, y en el momento de su peligro será Latorre el encargado de ejecutar los designios de la Asociación Rural, autora de un código defensor de latifundistas y embramadora de los últimos "vagos" del campo oriental. Los descendientes del gaucho y la familia del peón expulsada por la tecnificación de la estancia cimarrona, se encontrarán, cara a cara, en los primeros rancharíos nacidos en la década del 1870 al 1880. Pero a partir de entonces ya no existirán, en su realidad sociológica y cultural, más representantes de la humanidad gaucha. El ocaso del gaucho ve nacer la segunda y más brillante generación de los poetas gauchescos: Lussich es un folclorólogo *avant la lettre*; Hernández será un nacionalista terruñero; Estanislao del Campo se define como hábil adjetivador de un lenguaje festivo y de una elocución metafórica.

Los payadores gauchos cambian a lo largo del tiempo. Marcelino Román ha señalado las etapas sucesivas de sus modalidades y de su oficio, aunque incorpora en su clasificación, a mi juicio, algunos de los caracteres propios de los poetas gauchescos y de los cantores orilleros (los *milongueros*) que desnaturalizan al puro ejemplar rural. Según Román hay nueve períodos históricos, representados cada uno de ellos por una distinta promoción de payadores: **Primero.** Origen del tipo, que surge en las zonas rurales hacia la segunda mitad del siglo XVII. **Segundo.** Siglo XVIII hasta el libro de Concolorcorvo (*Lazarillo de Ciegos Caminantes, 1773*). El género payadoresco se cultiva en las campañas, manejado por "rústicos trovadores". **Tercero.** Desde el último tercio del siglo XVIII hasta 1910. El payador se distingue como el "vocero de la comunidad criolla que ya ha adquirido una fuerte cohesión espiritual". **Cuarto.** Corresponde al período de la Revolución Emancipadora. "El payador se convierte en vocero de la lucha por la independencia y divulgador de los acontecimientos, en los que él participa... con las armas". **Quinto.** Época rosista. Algunos payadores se acercan a Rosas, quien es más atraído por los bufones. Otros son propagandistas de ideas contrarias al tirano. Un tercer grupo dirime en combates verbales las diferencias entre unitarios y federales. En el Uruguay esta etapa corresponde —agrego yo— a la época de la Guerra Grande. **Sexto.** Desde la caída de Rosas a 1890. Los payadores "siguen siendo campesinos y analfabetos, pero ya aparecen nuevos signos de evolución y surge, con Gabino Ezeiza una generación de payadores instruidos..." En este momento, para decir verdad, desaparece el payador típico. El éxodo rural y la formación de los cinturones de miseria

donde se dan la mano los desarraigados del campo y los inmigrantes, ve aparecer el cantor orillero, el *milonguero*, un tipo híbrido que, desde el arrabal de la ciudad, evoca, con lenguaje y giros campesinos, el pago perdido. Dice Román que nuevas inquietudes políticas y la organización del movimiento obrero organizado llenan de una nueva temática el misterio de estos *milongueros* (él persiste en llamarles *payadores*). Séptimo. De 1890 a 1915. El "mayor florecimiento de la *payada*" coincide con una institucionalización bolichera o corralonera del género. Ya aquí se ha perdido la vieja espontaneidad rural, aunque hubo notables improvisadores. Muchos de los "memorables lances" que emocionan a Román fueron descartado cómodo. La *payada*, ahora, es una especie de *show* explotado por el comerciante. Octavo. Desde 1915 a 1935. Mueren los *payadores* más renombrados y hacia 1917 hay en Buenos Aires un resurgimiento fugaz del género. Noveno. De 1935 a nuestros días. La actividad *payadoresca* decae. En la Argentina se extingue totalmente, no así en el Uruguay "donde la *payada* recibió mayor atención y estímulo". En nuestro país, en la radiotelefonía —con sus consiguientes avisadores y su destino masificador de la cultura, que de popular se convierte en *kitsch* pauperizada y puerilizada— hubo un despertar de los torneos contrapuntísticos, pero parece que ya entramos en el eclipse sin remisión del género. Esta clasificación de Román (*Itinerario del payador*, 1957) es demasiado rígida pero esclarece meritoriamente algunas de las etapas del género.

Yo no puedo ni quiero hacer una historia de los cantores y *payadores*. Eligiré los momentos de su origen y su decadencia. En ellos intentaré caracterizar los rasgos primerizos y epilógicos de una actividad que sobrepasó largamente las finalidades artísticas para convertirse en una especie de *speculum mundi*.

Estamos en el primer tercio del siglo XVIII y en la olvidada Banda Oriental. Los segundos españoles se ajetean por el techo de América, buscando oro y plata para enriquecerse a todo trapo, explotando indios en mitas y yanacunas, fundando ciudades que al cabo de pocos años, como Potosí, eran babeles de hijosdalgos presuntuosos, comerciantes, tahúres, diestros y toda suerte de gente putañera y tabernaria. Aquí, entre las cuchillas de la enorme dehesa, comienzan a multiplicarse los ganados vacunos mandados en 1611 y 1617 por Hernandarias desde sus estancias de Santa Fe. Los españoles desestiman la humilde primicia de las bestias cimarronas. No sucede lo mismo con los americanos. Desde el norte descienden los troperos in-

digenas de las Misiones Jesuíticas que extendían hasta el río Negro los límites meridionales de la gigantesca estancia de Yapayú. Flanqueando la lagoa Mirim avanzan los seudópodos de la amiba bandeirante que marcha en busca del extremo meridional fijado por la geopolítica portuguesa: el ansiado estuario del Plata. Desde el otro lado del río Uruguay llega una turba de criollos para arrear ganado primero y para cuerearlo después. Entre ellos arriban santafesinos, puntanos, cuyanos, entrerrianos, correntinos, bonaerenses, chilenos y paraguayos. Colonia primero y Montevideo después, señalan los centros urbanos que constelarán positiva o negativamente una caterva de hombres que vienen a cuerear o que huyen del presidio, que no caben en el estrecho carromato de la economía colonial, que quieren vivir libremente, sin trabajar, entre los indios y los toros. Hay aquí un largo capítulo de economía política e historia social vinculado con la apropiación colonialista de las tierras, con el nacimiento de las estancias en la jurisdicción de Montevideo, sistematizada por el español, y en la anárquica Banda Oriental, gobernada por el brutal despotismo de los devoradores de fundos. Surge de tal modo un submundo rural integrado por mestizos, zambos, pardos, tercerones, sin faenas fijas y sin oportunidad de practicarlas, viviendo a salto de mata, cuatreando ganado, subsistiendo peligrosamente entre el júbilo y el miedo. Aquella humanidad filosa, amartillada, despreciada, perseguida por la partida del español, refugiada en los cerros, prefigurando a veces la futura guerrilla de la montonera, estaba integrada por mozos desgarrados, gauderios, gente mal entretenida y pasianderos, según el lenguaje judicial de la época. Los miembros de dicha comunidad "delictiva" estaban catalogados como contrabandistas, asesinos, ladrones, cobardes saqueadores, cuchilleros temibles, violadores de mujeres, enemigos de lo ajeno, mugre de la tierra. Los *changadores* y los *camiluchos*, los *tupamaros* y los *gauchos*, livianos de carne como los venados, vestidos con prendas astrosas, de pata en el suelo, estribando entre los dedos, montando caballos veloces y siempre a la caza de ganados orejanos o de los otros, son los representantes de una sociedad periférica, visceral, atada al redaña de los campos por la tripa revolcada de su miseria, escondida en los cubiles malolientes de los ranchos que horrorizaban a los viajeros ingleses. Esta cáfila de hombres ignorantes, libres, insumisos, soberbios, peleadores, corajudos, inclercantes, capaces de las más terribles venganzas y a veces magnánimos como archiduques; esta borra del viento, esta ceniza de los fogones nocturnos, constituía, pese

a su tecnología paupérrima y a su desmesura vital, una colectividad declinada por los universales de la cultura. Pobres de solemnidad, poseen no obstante la capacidad humana para crear y disfrutar los valores estéticos. El payador futuro late premonitoriamente en cada viviente que siente arder en sí el fuego del canto y derrama su nostalgia carnal en las caderas vegetales de la vihuela. El hombre múltiple y asediado del campo primigenio durante el día desgarrata y cuerea animales y por las noches se agruma en derredor de los guitarreros. O canta las tardes enteras tumbado bajo los pocos lunares de sombra que pausan las soleadas extensiones y en las madrugadas realiza sus fechorías de contrabandista o ladrón, con la conciencia segura de transgredir solamente la ley del odiado español, es decir, el desdeñable mandamiento del mundo de los "otros". O se hace amigo de los indios, atormentado por el ayuno sexual, y perfuma las tolдерías con la flor de sus coplas mientras requiebra a las adolescentes de teta menudita y pubis rizado como tabaco fresco.

La mujer es la deliciosa, la soñada presa de estos solitarios, de estos varones rijosos y cejijuntos, perdidos con su brama por los montes y las sierras, sedientos bajo la furia del sol, cavilosos bajo el preñado vientre de la luna, oliendo como tigres la presencia de las chinas, escuchando como víboras el silbido ponzoñoso de la sangre. Y para la mujer son entonces los primeros cantos, los balbuceos iniciales de una poética montaraz. El hombre que canta se distingue entre un ciento. Tiene más libertad para decir las cosas, las nimias y las tremendas. Sazona las palabras con la sal de su intención. Disimula los deseos brutales tras un pimpollo metafórico. Entra como el aire, llevando a pulso el aroma de un malvón. Se aquerencia en los corazones sencillos. Atrae a las almas solitarias y friolentas al rescoldo cálido de su voz, asocia a los insociables, trenza los espíritus. El canto es la antesala del encanto, el imán de una personalidad órfica y persuasiva.

Cuando en 1771 Concolorcorvo atraviesa los desiertos gramillales de nuestras comarcas describe así a los gauderios cantores: "Estos son unos mozos nacidos en Montevideo y en los vecinos pagos. Mala camisa y peor vestido procuran encubrir con uno o dos ponchos... Se hacen de una guitarrita, que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas que estropean, y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su albedrío por toda la campaña y con notable complacencia de aquellos semibárbaros colonos, comen a su costa y pa-

san las semanas enteras tendidos en un cuero, cantando y tocando" (Lazarillo de Ciegos Caminantes, 1773).

Como se desprende de este testimonio, indudablemente objetivo, los cantores eran bien recibidos y generosamente cebados. Nadie les negaba hospitalidad ni carne gorda. Sus coplas rodaban naturalmente sobre amores, y los cabos sueltos de aquellas canciones conservadas en la memoria del pueblo y recopiladas por folklorólogos contemporáneos inquietan todavía:

Aquí he venido señor  
a preguntar y a saber  
si se ha prohibido el amor  
para dejar de quer

Por otra parte, el cantor debe persistir en su conducta lírica para vivir sin trabajar. Su oficio de zángano mimado lo cubre de todo riesgo. Es una renta vitalicia, una rendidora operación de toma y daca:

Yo pensé no cantar más  
y canto y canto otra vez  
pues si dejo de cantar  
me ha de apretar la vejez.

Veinte años después que Concolorcorvo, Espinosa y Tello escribe respecto a los copleros criollos que "cantan raras seguidillas, desentonadas, que llaman La Cadena, o El Perico, o Mal-Ambo, acompañándolo de una desacordada guitarrilla que siempre es un tiple. El talento de cantor es uno de los más seguros para ser bien recibido en cualquier parte y tener comida y hospedaje" (Estudio de las costumbres y descripciones interesantes de la América del Sur).

Las coplas pampeanas y orientales repiten sus temas en el imperio portugués, que comparte una idéntica tradición peninsular, y el guasca riograndense las endulza con su silabario meloso:

A primeira vez que te ví  
fiquei te querendo bem;  
minha boca se fechou  
nao dise nada ã ninguém.

Quando vim la dos meus pagos  
muita morena chorou;  
eu tambem chorei un poco  
por una que lá ficou...

Pero una cosa es el cantor, como ya vimos, y otra el payador, que es algo más. El cantor singular puede hablarnos de amores, describir la sociedad circundante, ser una especie de periodista oral en una sociedad analfabeta, constituirse cuando la época de la independencia en un propagandista de la libertad, pero

siempre es un repetidor de coplas ajenas, con antiposísima raíz hispánica, o un difusor de sus propios versos. La buena memoria ayuda a los cantores. En ocasiones, para ganar la voluntad de un estanciero, improvisaban —y aquí prefirieron al payador— sobre sus virtudes, su habilidad en el lazo, su largueza en la hospitalidad, su bonhomía en el trato llano con el obrero. A veces alguien les propone un tema y las coplas comienzan a brotar, en un vaivén entrecortados de rasguídos y de pausas, o como un torrente atropellado, centelleante de metáforas y diligencia juguetera. Y otras veces conocen a un viandante, preguntan su nombre, y allí nomás, sobre el pucho, se descuelgan con una larga retahíla de coplas, como aquel payador santafesino recordado por Alexander Caldecleugh, que celebró al viajero de una posta para ganar su voluntad y obtener algunos pesos de recompensa. (*Viajes por América del Sur, Río de la Plata, 1821.*)

El payador, en cambio, es un combatiente. Generalmente se limita al duelo verbal pero muchas payadas terminaron a facón limpio. Desde los más lejanos días las controversias payadorescas conmovieron a los auditores de los fogones, de las enramadas domingueras, de los descansos en los bailes campesinos. Hacia el 1611, según narra el sacerdote Diego Torres, en Tucumán ya se realizaban contrapuntos "para dar los premios de muchas y buenas poesías". El citado Concolorcorvo nos dice que a la sombra de los algarrobales de Tucumán la gente de campaña "tiene sus bacanales, dándose cuenta unos gauderios de otros, como a sus campesinos cortejos, que al son de la mal encordada y destemplada guitarrilla cantan y se echan unos a otros sus coplas, que más parecen pullas. Si lo permitiera la honestidad, copiaría algunas muy extravagantes, todas de su propio nomen..." Luego narra la fiesta que se desarrolló en la casa de Gorgonio, donde Cenobia, Saturnina, Epiridión y Horno de Babilonia —nombres sacados del santoral de Don Cosme Bueno, quien introdujo "santos nuevos" por ser más milagrosos que los antiguos "ya cansados de pedir a Dios por hombres y mujeres"— se presentaron "muy gallardos y preguntaron al buen viejo si repetirían las coplas que habían cantado en el día o cantarían otras de su cabeza". El "visitador" prefirió estas últimas, "que desde luego serán muy saladas". Y en efecto, otro cantor, Torcuato —aunque parecía que detrás de la coplilla andaba la mano de un cura— no se paró en chicas:

Salga a plaza esa tropilla  
salga también ese bravo,

y salgan los que quisieren  
para que me limpie el rabo.

Y como los "machos" y "machas" de Tucumán —esto es, los hombres y mujeres— los gauderios cantaban coplas y relaciones por todos los rincones de la pampa, el litoral del Uruguay, la Banda Oriental, Salta y las remotas regiones cordilleranas. Las relaciones conservan su sabor folklórico, se estereotipan en moldes que emigran de generación en generación. Pero los copleros repentistas persistieron en su labor creadora. Recogieron la tradición trasmarina del Romancero, que como el cardo llegó de Castilla y que como el cardo lanzó sus semillas en un "panadero" volador, y la trasplantaron en estas tierras cimarronas, casi ayunas de dispositivos culturales, apenas pobladas por hombres rebarbarizados por el medio físico y el ambiente social. Entonces le infundieron su desmañado acento, su cacófona emoción, su hálito taurino, su toponimia guaranítica, su idiosincrasia ecuestre. Y las coplas fueron saliendo como "agua de manantial" de las gargantas devastadas por el aguardiente, asordinadas por el otoño, vibrantes como chicharras estivales.

Cuando Alejandro Guillespie, aquel prisionero inglés internado en la Argentina en 1806, se refiere con evidente desprecio europocéntrico al hombre pobre de los campos, no puede menos que reconocer que "la poesía parece el genio conductor de las clases inferiores de esta parte de la América del Sur, pues al pedirle a cualquiera que toque la guitarra siempre la adaptará a estrofas improvisadas y convenientes, con gran facilidad" (*Buenos Aires y el interior, 1921*). Otro británico, enemigo de Artigas y sus gauchos, J. P. Robertson, escribe que "los guitarristas de este país, como los bufos italianos de las clases bajas tienen, todos, en mayor o menor grado, el don de la improvisación. Tienen también mucho ingenio y una penetración agudísima que parece debiera contrastar con los elementos integrantes de su carácter". (J. P. y Guillermo P. Robertson, *Cartas desde SudAmérica, 1815-1816, 1946*.) Los viajeros europeos deben reconocer, a la fuerza, la imaginación fresca y la vivacidad mental de los integrantes del oscuro obrero campesino. Se confirma así que cuando se carece de una cultura material caudalosa, las constantes artísticas del espíritu humano buscan su expresión en la plenitud de la palabra, semoviente como su portador humano, ubicua como el cantor que lleva consigo las posibilidades creadoras o recreadoras de su oficio. Hudson nos ha legado en su famosa novela *La Tierra Purpúrea* el retrato de un cantor adolescente, de un pichón de payador. En el

rancho del domador Lucero, sentado sobre la osamenta de una cabeza de caballo, se hallaba su nieto, un muchacho de doce años de cara muy hermosa, de suaves ojos oscuros y tez aceitunada. Requerido por su abuelo el cantor Cipriano pulsó la guitarra y entonó melodiosamente una canción que Hudson copió, sin poder reproducir su rima:

Oh fiel pingo mío, llévenme tus cascos,  
rápidos y firmes, lejos de aquí.  
No me gusta el camposanto; dormiré sobre  
[la pampa,  
ondeando a mi redor el alto y verde pasto,  
y sobre mis cenizas pastará el ganado cimarrón.

Todos los hombres ecuestres piden el mismo destino. Una canción vaquera del Far West responde al trovo del gauchito uruguayo casi con las mismas palabras (Paul Coze: *Cowboys*, 1934):

...yo ruedo sin cesar y estoy solo  
solo con mi caballo bajo el gran cielo de Dios.  
La pradera es inmensa y si debo morir,  
enterradme allí, camaradas.  
Enterradme tan hondo que ninguna alimaña  
pueda llegar a mi cadáver.  
Que allí me quede solo, completamente solo  
hasta el último reencuentro.

La caracterización de las dotes repentistas en los hombres y aun mujeres del antiguo campo rioplatense nos ha apartado de las payadas de contrapunto y nos ha hecho avanzar quizá demasiado en el tiempo. Ha sido útil, pienso, esta disgresión. El cantor narra sus amores, describe su derredor físico y humano, es un cronista de los sucesos del diario vivir. Así como una Biblia de piedra adoctrinaba en los templos góticos a los fieles analfabetos que llegaban desde los campos oliendo a cebolla y tomillo, el cantor era el noticiero parlante de los sucesos grandes y chicos del pago. Sarmiento lo ha sabido captar muy bien en este aspecto de primitivo oficiante de la que hoy llamamos comunicación de masas: "anda de pago en pago, de tapera en galpón, cantando a sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente, la muerte de Quiroga o el destino fatal de Santos Pérez". En este sentido "el cantor está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media". (Facundo, 1874)

Salvando la equivocada filiación histórica de los bardos célticos, a los que confunde con la estirpe juglaresca y trovadoresca, Sarmiento acierta en decirnos que el cantor es un cronista

de su tiempo. Los payadores de contrapunto, empero, aspiran a más: quieren ser los diccionarios de la tradición y la filosofía, los Edipos de la Esfinge criolla, los inventores de un mundo que surge, como la tela de las arañas, de la intimidad creativa de mentes en ocasiones originales y fantásticas. A veces las narraciones de Hoffmann quedan chicas si se las compara con las exageraciones y la mitografía —aprendidas de los Salamanqueros— que despliegan los payadores en sus duelos de cielo y tierra.

Hay un momento que convoca la actividad e inspiración de los cantores y payadores en un haz solidario, en una temática compartida. Se trata de las dos décadas que siguen al 1810. Las luchas por la independencia ponen de relieve el valor y la utilidad combativa de los gauchos. Los hasta ayer "ociosos y vagabundos" de Hermandarias, los "vagos y malentretendidos" de Azara, se convierten en el brazo armado de la libertad. Entonces, en el vivac nocturno de los ejércitos revolucionarios, los payadores les cantan a los héroes de la jornada, requiebran con cielitos a la patria recién nacida, ridiculizan soezmente a los godos y a los portugueses. Paralelamente, el poeta urbano, que desea exaltar ese instante de fervor y coraje, que se siente propagandista de la Revolución, procura dirigirse al pueblo de los campos y los fogones empleando giros apaisanados y un léxico accesible a todos. Hidalgo será el primero de una serie de poetas que, de gaucho-patrióticos se convertirán luego en gaucho-políticos y finalmente en gaucho-aneddoticos. Al calor de la cerril poesía de los payadores acababa de nacer la poesía gauchesca.

Yo prometí ocuparme fundamentalmente del nacimiento y la declinación del tipo payadoresco. Entre estos dos extremos se precisa el payador especializado de la gran época. Ya no es un gauderio o un gaucho que hace de todo y que a veces, cuando la caña le calienta el pico, canta. Ahora tiene caracteres diferenciales: es solamente un cantor. No trabaja ni se digna desempeñar, siquiera circunstancialmente, otro oficio que el del gay trovar. Viste con esmero. Su caballo va finamente, ostentosamente enjazzado. Como buen elegante luce largas uñas de tahúr y guitarrero; peina una melena lustrosa y perfumada; gasta onzas de oro en el tirador; carga ponchos con dibujos exóticos; camina con felina parsimonia; habla con desdeñoso señorío; mira con pupilas ya lánguidas, ya encendidas como carbúnclos. El gaucho alzado y hosco, con almizcle de bicho de monte y arrebatos de guazubirá en celo, es sustituido por un paisano gentil, de ademán cadencioso, de palabra suave y entradora, de relumbrón estético.

Todo esto fue certeramente visto —o entre-

visto— por Acevedo Díaz al caracterizar a Pablo Luna, el gaucho-trova de su novela Soledad. Un destello femenino, un recóndito chispazo homosexual ilumina las motivaciones y actitudes del personaje. Y como Pablo Luna hubo muchos gauchos tiernos con ojos aterciopelados y suaves modales, que buscaban en la música y el canto el medio ser andrógino de su personalidad ambivalente.

El crepúsculo de los payadores comienza con la decadencia de la estancia cimarrona. Las modalidades capitalistas sustituyen a las semifeudales. Las ciudades rioplatenses reciben el turbión de expulsados por un propietario rural que empieza a preocuparse más por los animales que por el hombre, y conjuntamente con los parias de la tierra llegan a las orillas los emigrados italianos y gallegos de la segunda mitad del siglo XIX. En los arrabales se encuentran y dialogan el peón analfabeto y vacante con el europeo también analfabeto que viene a "hacerse la América". El campo arrima al arrabal sus alusiones destituidas de arroyos mugrientos, pastizales tiñosos y flacos perros ladradores; la ciudad se desviste de ladrillos y entre el cuadrículado impreciso de las últimas manzanas humean ranchos andrajosos, casillas de lata, chiqueros de barricas desverijadas. Allí se amasan entonces los productos de una sociedad doblemente marginal. Los que no caben en la economía pecuaria del Nuevo Mundo y los que no admite la economía fabril del viejo comienzan a forjar, entre compadres, cocoliches, bailongos y desventuras proletarias, la triste epopeya del coraje esquinero, las faunas del quilombo, los cortes de los tangos recién nacidos. El payador rural se desfuncionaliza; para perpetuar su oficio debe adoptar el lenguaje y las concepciones del mundo del orillero. Las payadas siguen mentando al campo lejano pero el léxico es otro:

Bianco:

Vamos a ver Betinotti,  
la guitarra está templada  
y han pedido una versada  
de truco, retruco y flor,  
y yo, como payador  
voy a copar la payada.

Betinotti:

Cópela si es que le place  
mas le advierto ante el gauchaje  
que aunque le sobre embalaje  
puede fayarle la cancha.  
Es muy feo hacer patanCHA  
cuando uno es flojo 'e coraje.

Bianco y Betinotti, descendientes de italianos, milongueros ambos, no son ya los payadores

del campo crudo. Son los remedos del arrabal, que quieren recuperar con su gauchiparla salpicada de giros idiomáticos que no son criollos —embalar viene del francés y pertenece al argot de los malandras— la originalidad dialectal e ideacional del mundo pecuario. No se dirigen a gauchos, por cierto —en 1913, época de la payada, no los había más, y menos en las orillas— sino a los auditores del teatro argentino de San Vicente. La payada se convierte en espectáculo; se cobra para presenciarla. Y cuando no se desarrolla en los teatros, alguno que otro boliche aprovecha el corro formado en derredor de dos milongueros famosos para hacer correr el río innumerable de las copas.

Una nueva temática aparece de tarde en tarde, como a contrapelo, en los versos de estos milongueros. En el arrabal conocen los problemas del incipiente proletariado urbano y se sienten atraídos por las reivindicaciones libertarias de las luchas obreras. El citado Francisco Bianco desparrama en los primeros sindicatos sus versos de redención social, y, entre alusiones a las antiguas abundancias camperas y al actual predominio de la mishiadura suburbana, da vida a décimas como ésta, posteriormente publicadas, que dedica a "los obreros del mundo":

Al primer canto del gayo  
victoriemos placenteros  
al heroico pueblo obrero  
en su Primero de Mayo.  
Del astro rojizo rayo  
cunde en todo el panorama  
pidiendo igualdad se inflama  
el vulgo ¡no más estrago!  
Por los muertos de Chicago  
paz y justicia reclama.

En este momento ya estamos lejos de los payadores del campo dieciochesco. Sobre la vieja estameña de la poesía tradicional peninsular, que aún mueve su rueda de romances en los remotos rincones rurales, los payadores trasfolklóricos tejieron los motivos de sus creaciones originales. Luego, a partir de la época de la independencia, brotó la promoción de poetas gauchescos que culminó con Hernández. Y al final llegaron los epígonos, los milongueros, con los últimos retazos de un campo desdibujado por la presencia de las orillas. Hoy sólo previenen los gauchescos o tradicionalistas de las generaciones surgidas a los años veinte. Unos persisten en el lenguaje y la estilística del medio mundo rural; otros prefieren su esencia, su sentido, e inauguran el movimiento nativista. (Ipuche, Silva Valdés). Entre los gauchescos de todos los tiempos cabe una extensa gama de matices: hay líricos como el Viejo Pancho y Ro-

mildo Risso; anecdóticos o descriptivos como Elías Regules y Guillermo Cuadri; con acento social, sin dejar de ser líricos, como Serafín J. García y Osiris Rodríguez Castillo; épicos como Antonio Lussich y José Hernández; revolucionarios como Bartolomé Hidalgo.

Poesía tradicional con raíz hispánica, poesía payaduresca con raíz campesina criolla, y poesía gauchesca con raíz urbana son las tres vertientes, pues, de una literatura folklórica, popular o académica, que toma a la naturaleza y a la sociedad rurales como tema para pergeñar, mal o bien, con puntería intelectual o con musa frangollona, una peculiar concepción del mundo y de la vida. Aunque mucho queda por decir termino aquí los apuntes dedicados a la poesía de los payadores, a la poesía que llamamos gaucha y que nació, espontáneamente, de la mente y el corazón de hombres iletrados pero muchas veces talentosos y aun geniales. La poesía gauchesca, con ser un producto de segunda mano, tiene también insoslayable importancia. A ella dedicaré los dos capítulos siguientes de este microestudio.

### III — HIDALGO, POETA GAUCHESCO Y REVOLUCIONARIO AMERICANO

Bartolomé Hidalgo fue el primer poeta uruguayo de la era artiguista que supo abandonar a tiempo las despistadas fórmulas poéticas europeas o europeizantes, para expresarse en el lenguaje cimarrón de los hombres de su tierra que amaban la libertad de América por encima de todas las cosas aunque aún no tuvieran conciencia de las abstracciones metafísicas convocadas por las palabras que nombraban sus hechos.

Hidalgo tuvo, en efecto, el intuitivo coraje de romper la lira de un neoclasicismo que nada tenía que hacer en el Río de la Plata para descolgar el "changango" popular y dirigirse a un auditorio —o público— de gente sencilla con versos más ricos en intención que en afeites, inaugurando así el género gauchesco y prefigurando, con singular potencia, toda la temática que luego desarrollarían caudalosamente sus sucesores de aqñende y allende el río como mar.

La vida de Hidalgo fue como su obra: breve, sobria, intensa y ejemplar. En sus cortos y laboriosos 34 años (nació en Montevideo en 1788 y murió tísico y olvidado en Buenos Aires en 1822) tuvo más desventuras que alegrías y hubo de ganar su diario sustento, como buen pobre que era, sin ceder nunca a la tentación que desvió a más de un patriota inicial cuando llegó el momento de repartir posiciones o prebendas. Hombre de Artigas e hijo de la Revolución Emancipadora, ex-combatiente contra los

ingleses en el Cardal y peregrino del Éxodo, barbero a ratos e intachable ministro interino de Hacienda en el desastroso gobierno del rubio Otorgués, benemérito de la patria por declaración oficial bonaerense y vendedor callejero de sus versos para capear el hambre en la patricia Buenos Aires, director de la Casa de Comedias y comisario de guerra del ejército oriental, poeta cultiparlante en sus comienzos y fundador del género gauchesco por corazonada —y necesidad— histórica, este personaje de destino cervantesco es, antes que nada, un patriota sincero.

No se le ha acordado a Hidalgo, sin embargo, la justicia moral e intelectual que merece. Siempre se le retacearon las alabanzas y las distinciones a que se hacían acreedoras sus virtudes revolucionarias y su acierto de poeta. En sus tiempos el Padre Castañeda, con sulfurado desdén clasista, lo calificó de "oscuro montevideano... tentado de eso que llaman igualdad", reproche que en vez de denigrarlo lo engrandece. Más tarde Rivera Indarte se lamenta que "si hubiera tenido buenos modelos nos hubiera dejado obras de mayor aliento", sin cuidar que Hidalgo fue, precisamente, el fundador de una poética hasta entonces inédita en la literatura hispánica. Lugones, cayéndole de firme, lo trata de rapabarbas, como si el hecho de ser peluquero —un oficio tan respetable como el que más— importara para calificar una obra artística. Montevideo, ciudad hereje si las hay, también lo ha olvidado. En la hora de sembrar sus plazas, parques y plazuelas de monumentos —los guarangos de bronce al decir de Borges— le dedica uno al despreciable Viejo Vizcacha, bazonía de la camandulería rural, y cuando, tardíamente, se decide erigir uno en su memoria, el ministro que firma el mensaje del Poder Ejecutivo pide "un recuerdo de modestas proporciones, como lo es su obra literaria". Dicho sea de paso: todavía Hidalgo no tiene su monumento, o su bustito, ya que los anémicos 19.000 pesos votados en 1946 sólo alcanzaban para ello, y hoy ni siquiera dan para una medalla.

Lo importante es que Hidalgo y su memoria sean devueltos al seno de su pueblo, y antes que los monumentos, que al fin y al cabo son las antenas del olvido definitivo, es necesario imprimir una edición anotada de sus obras, hacerla circular en las escuelas y liceos, glosarla en conferencias, recitarla en los barrios, proyectarla al seno de los míseros rancharíos rurales, evocarla en la rebeldía de los Juan Sin Tierra y señalar su verdadero espíritu insumiso, su perpetua pasión de libertad popular. Entre nosotros lo han caracterizado y analizado con simpatía y probidad intelectuales, Zum Felde, Falcao Espalter, Francisco Bauzá, Nicolás Fusco Sansone, Angel

Rama (en su bello trabajo aparecido en *Marcha* (Nº 1181, 1963) y algunos otros críticos literarios. Fuera de fronteras lo justipreciaron Menéndez y Pelayo, Leguizamón, Estanislao Zeballos, Juan M. Gutiérrez, Sarmiento, Bartolomé Mitre y Borges. Pero me atrevo a decir que lo mejor, que lo más auténtico del mensaje de Hidalgo apenas ha sido entrevisto. Lo adjetivo del costumbrismo anecdótico, la efusión dicharachera de sus cielitos, la alabanza de la bravucónada criolla, la picardía zumbona del gaucho y las reflexiones sobre los destinos de una revolución emponzoñada por la discordia interna, son los tópicos de una cortina de humo que ha ocultado, salvo para pocos, el trasfondo inconformista y revolucionario de su voz, su crítica a los explotadores de la patria, su correcto sentido de lo americano, su esquemática pero fiel devoción al ideario de Artigas. Esta afirmación no desconoce la seriedad estudiosa de quienes han ponderado y reivindicado a Hidalgo. Al contrario, procura complementarla a la luz de la actual problemática latinoamericana. Porque releiendo a Hidalgo, hoy como nunca se comprueba que toda historia es siempre historia contemporánea.

Bartolomé Hidalgo inaugura la poesía gauchesca en el Río de la Plata movido por el imperativo de difusión y propaganda de las ideas sustentadas por Artigas. Tenía ante sí el dilema de expresar su pensamiento revolucionario que se inspiraba en una plataforma de austeridad y radicalismo democrático y de ser a la par comprendido por la innominada multitud de las montoneras rurales y los ejidos urbanos. No podía dirigirse al analfabeto pueblo de América en el lenguaje que utilizaban con preciosismo onanístico las élites intelectuales —enjutas y minúsculas, por otra parte— de ambas orillas del Plata. La materia poética que manejaba el neoclasicismo trasplantado a nuestras playas estaba a distancias astronómicas de la mentalidad del criollo, zoologizado por la necesidad de supervivir en una riesgosa ecología física y humana, centrifugado por el sistema económico de la Colonia, segregado de la docencia paisajística de la civilización por el imperio avasallante de la naturaleza pura, condenado a la soledad por la penuria demográfica y la escala desmesurada de la distancia, dedicado a una ganadería elemental más cercana de la caza que de la cría. El propio Hidalgo, en determinado momento de su trayectoria literaria, escribió poemas tan divorciados del mundo rioplatense como este:

¿Qué mano angelical en mis oídos  
derrama generosa su dulzura?  
¿Quién embargando, oh dioses, mis sentidos

su canto lleva a la celeste altura  
y roba la armonía de las aves?  
Con trinos suaves  
en plectros de oro,  
etc., etc.

Repetía así en un salón porteño, quizá obligado por la fuerza de las circunstancias y de los circunstantes, anteriores fórmulas utilizadas en sus inicios montevideanos, que pronto abandonó por inoperantes y gratuitas. Mucho más auténtico será cuando diga, sin remilgos:

Cielo, los Reyes de España  
La puta que eran traviesos  
Nos cristianaban al grito  
y nos robaban los pesos.

Y en la *Relación del Gaucho Ramón Conreras a Jacinto Chano* la inocente zafaduría campera irrumpe con acierto gráfico y gracia metafórica:

Con poncho y todo monté  
y en cuanto me lo largaron  
Al infierno me tiró  
Y sin poder remediarlo  
(Perdonando el mal estilo)  
Me pegué tan gran culazo  
Que si allí tengo narices  
Quedo para siempre ñato...

Cualquiera de estos dos fragmentos, que el lector acostumbrado a la fraseología voluntariamente soez y puteadora de la *nouvelle vague* contemporánea leerá sin sonrojos, dista mucho, por cierto, de la "cultilatiniparla" del neoclasicismo y gana en vigor, en vulgaridad exacta, lo que puede haber perdido en aseo formal e hipocresía temática.

La poesía gauchesca creada sin duda alguna por Hidalgo, ya que los antecedentes de Godoy y de Maciel no son siquiera ni un boceto de la misma, nace como una literatura comprometida. Se vivía el instante de la ruptura con la metrópoli mediante la inevitable lucha armada, única forma de enfrentar, tanto ayer como hoy, las formas de explotación y sumisión impuestas por el imperialismo. El Río de la Plata cobraba conciencia de aquella ruptura sin haber logrado forjar desde un principio una ideología unánimemente compartida por todas las clases sociales. Mientras las burguesías y oligarquías urbanas que trasvasarán sus bienes y valores a un futuro patriciado, heredero de los resortes de la riqueza y el poder arrebatados al español, poseían ya el claro designio de sojuzgar a las clases populares, aun a costa de una solución monárquica, el pueblo combatiente debía edificar sus escalas de valores revolucionarios sobre la

narcha, al calor de la coyuntura guerrera. Para cantar ese amanecer histórico y estimular el esfuerzo de los combatientes había que recurrir a una poética directa, funcional, familiarmente aceptada por la juvenil tradición americana, fácilmente comprensible por sus destinatarios inmediatos. El pueblo rioplatense en armas constituía, en sí y por sí, una dramática instancia creadora que no podía desaprovechar la poesía; a la vez necesitaba una voz que iluminara su hazaña colectiva y celebrara su denuedo cotidiano, dando razón y designio al precio de la sangre.

Hidalgo comprendió con veloz y felicísima intuición el llamado de la historia. Tenía a mano, a flor de realidades, un instrumento apto para dirigirse a los "mozos amargos" de la revolución liberadora: el propio lenguaje criollo, rico en agachadas ladinas, pleno de picardía fregona, mimetizado operativamente con el medio social de las campañas donde desenvolvía su madeja de alusiones y sus formas simbólicas, potenciado en esos instantes por la acción guerrera. Del viejo romancero español habían sobrevivido, sembrados a los cuatro vientos, los vestigios ilustres de una poética popular hoy antologizada en los Cancioneros (Carrizo, Di Lullo, Aretz, Moya, Furt, Draghi Lucero, Zeballos, Becco, etc.) de carácter anónimo. Pero sobre ese bien común, transmitido de memoria en memoria y de boca en boca por los cantores, los payadores tejieron el macramé de sus contrapuntos, y utilizaron los simples materiales lexicológicos que ofrecía el ambiente para crear mundos inéditos, a veces de singular fuerza imaginativa y valentía metafórica. Hidalgo descubre entonces —o vuelve a descubrir en el vaivén que impone el flujo y reflujo de los renacimientos culturales— la potencia expresiva y el graficismo espontáneo del genio popular. Las coplas de los payadores y el folklore cimarrón perpetuado en los fogones y las pulperías eran el único vehículo sociocultural, el único patrimonio artístico que compartían los integrantes de aquella humanidad violenta, rebarbarizada por su retorno al pastoreo neolítico, atomizada por el agobio de la geografía, desposeída por la rapiña colonialista de los amos peninsulares que se repartían los campos y se amurallaban en las ciudades. Pero la poesía popular y la poesía payadoresca no apuntaban a un fin político o moral. Eran un batiburrillo de romances, villancicos, aguafuertes descriptivos, cantos de amor correspondido o despreciado, pullas satíricas, desplantes matonescos, reflexiones filosóficas e imaginaciones disparatadas. La crónica, la historia, la vida cotidiana, los hechos de los santos, las habilidades de la ganadería cimarrona y, muy atenuada,

la protesta social, se repartían la temática de un universo lírico o épico que constituía un objetivo en sí mismo, que no apuntaba a ninguna ideología, que no imponía ningún credo, que no recomendaba ninguna Weltanschauung.

Hidalgo no puede contentarse con la axiología indiferenciada de la poesía popular y folklórica de su época. En su condición de hombre urbano emancipado del horizonte limitador del pago y consciente de la distancia que media entre la crónica de la cotidianidad y la historia del pueblo revolucionario, conferirá a la poesía una misión patriótica, la hará servidora de un ideal:

Si perdiésemos la acción  
Ya sabemos nuestra suerte,  
Y pues juramos ser libres  
O LIBERTAD O LA MUERTE.

Las coplas del gaucho exaltaban el brillo del minuto fugaz. En ellas se comentaban los hechos del diario vivir o se daba rienda a los sentimientos brotados del amor, de la alegría, de la picardía o del desprecio. Acompañado por su tiple el cantor describía los lujos de la doma, las peleas famosas, los malones del infiel, los incendios de los campos y las estampidas del ganado, el empaque señorial de los caudillos. Y cuando dos payadores se trezaban en el diálogo del contrapunto comenzaban a espetarse preguntas que se evadían del minúsculo cascarón de los tópicos lugareños e incursionaban con torpeza o con acierto pero siempre con solemnidad, en el metamundo de la ontología —el ser, el existir, el trascender, el retornar— y en las escalas valorativas de las conductas deontológicas.

A Hidalgo no le costó comprender que su mensaje revolucionario, para ser entendido por todos, debía expresarse en el lenguaje de los cantores populares. Sin embargo, aunque adoptara sus formas y su léxico, no podía ni debía decir las mismas cosas. No era Hidalgo, en puridad, un gaucho. Al campo, tan cercano, tan allí detrás de los muros de la Ciudadela, lo conocía de segunda mano. Ignoraba la prolija terminología y el exacto almanaque de las faenas rurales. En ocasiones decretaba prácticas camperas que críticos enconados del gaucho y sus valedores, (Emilio Coni, *El Gaucho*, 1945), condenaron como errores mayúsculos. Tales desaciertos —menores, además— no invalidan sino que confirman el origen y designio de la obra de Hidalgo. Este había nacido en una ciudad del Nuevo Mundo, todo lo parva y pacata que se quiera pero ciudad al fin, y su espíritu urbano, secularizado y racionalizado, escogía deliberadamente un estilo poético multitudinario para proyectar la ideología de una élite dirigente

sobre la imberbe nación. Y así surge la poesía gauchesca, o el género gauchipolítico, como dijo Sarmiento simplificando en una formulación limitadora lo que la poesía revolucionaria de Hidalgo pretendía realizar.

La poesía gaucha era inmediata, espontánea, generalizada, descriptiva. La poesía gauchesca, en cambio nace como un fenómeno literario mediatizado por las necesidades propagandísticas de la revolución rioplatense. No se desperdiga en un abanico de temas varios: se especializa en la exaltación de la lucha contra el imperialismo peninsular. Posee un designio didáctico, está animada por el propósito de dar normas, de exaltar o denigrar conductas, de condenar regímenes económico-sociales, de ejemplificar nuevos modelos de convivencia humana. No es la poesía gauchesca un mero lujo, una ancilla intelectual, una simple corazonada del ingenio. Brota bajo el signo del compromiso, teñida por una **praxis** violenta y un **ethos** renovador. Es la poesía del deber ser antes que la del ser; es el lenguaje de la acción y la pasión y no el inventario memorioso de la contemplación. Posee la virtualidad de un manifiesto. O mejor, es un estricto manifiesto, históricamente determinado y conscientemente redactado. Los gauchescos posteriores procurarán acercarla al plano evocativo de los orígenes populares, como lo hiciera Alcides de María (Calixto el Nato):

Grandes tiempos patriarcales  
de las carretas de bueyes  
cuando había menos leyes  
y mejores orientales.

Pero Hidalgo quiso que su poesía fuera, como las lanzas y las balas, un arma más en el combate del Río de la Plata contra los imperialismos de España y Portugal. Y por cierto que pudo lograrlo, pues sus cielitos viajaron con la velocidad del viento y la puntería de una acertada memorable.

Antes de seguir analizando algunos de los aspectos de la obra poética de Hidalgo conviene poner en claro un punto controvertido por los historiadores de la literatura rioplatense. En efecto, los estudiosos uruguayos, teniendo en cuenta el lugar de nacimiento y la formación intelectual y política del primer poeta gauchesco, lo proclaman como indudable compatriota suyo, mientras los argentinos, considerando que los padres de aquél eran bonaerenses y que en Buenos Aires terminó su ciclo vital y literario, luego de una breve pero fecunda residencia en la ciudad que lo recibió en su voluntario destierro —hasta en este gesto el sencillo y esplén-

dido patriota se asemeja a Artigas— lo reivindicaban como su legítimo paisano.

Estas querellas son frecuentes entre los rioplatenses que no poseen una comprensión integral de su común cultura. Y así nos disputamos, a veces con infantil acritud, la paternidad literaria de Florencio Sánchez, de Horacio Quiroga, de Acevedo Díaz, y en un plano menos individualizado pero casi más polémico, la prioridad de las raíces orilleras del tango.

Pero Montevideo y Buenos Aires, pese a la anchura desmesurada del Plata, son las dos caras de una misma moneda, como lo son Buda y Pest, separadas por el Danubio. Ambas comparten, en sus idilios o en sus enconos, una fraternidad histórica que podrá tener distintas entonaciones en una u otra orilla pero que posee idéntico cuño regional. Muchos de los frutos que maduran en Buenos Aires son trasplantados del vivero montevideano, y a la viceversa. Buenos Aires y Montevideo están unidos por puentes invisibles y poderosos sobre los cuales se entrecruza un permanente trasiego de hombres y de ideas. De este modo constituyen una indivisible comunidad urbana —más guaranga en un extremo, más agauchada en otro— que comparte las grandezas y defectos del cosmopolitismo, la gravitación de las oligarquías latifundistas, el insulto de los **cantegriles** y **villas miseria**, la proletarización lenta de las clases medias, la megalomanía y la incapacidad de los políticos burgueses, la rivalidad portuaria y la complementación económica. Las expresiones Montevideo y Buenos Aires, posibles como centauros lingüísticos, no serán seguramente consagradas por ninguna geografía del futuro. No obstante, existe un cotidiano y empeñoso signo unificador que desde el fondo de los tiempos subraya la identidad de nuestra cultura y nuestro destino. Sobre todas las cosas somos rioplatenses, esto es, ciudadanos sin sobresaltos en cualquiera de los perfiles janiculares de la ciudad doble que dividen y unen a la vez las aguas del río materno. Y mucho más se comprenderá todo esto en un futuro muy cercano cuando, juntos en sus infortunios y sus esperanzas, los pueblos de Argentina y Uruguay descuelguen, del mismo clavo, el "changango" y la metrallita.

Hidalgo vio claramente, al igual que sus contemporáneos más lúcidos, que el Río de la Plata era la sustancia y Buenos Aires y Montevideo los accidentes. Él no hablaba como uruguayo o como argentino: se consideraba rioplatense y dirigía su mensaje, vehiculizado por un lenguaje gauchesco, al unánime y sufrido hombre común de América Latina. Por querellarse vanamente los críticos no reparan la transparencia de ciertas alusiones del poeta criollo:

El Conde cree que ya es suyo  
Nuestro Río de la Plata;  
Cómo se conoce amigo  
Que no sabe con quién trata.

Inspirado por un propósito unificador, Hidalgo no sólo quiere ser escuchado por el pueblo rioplatense sino que busca en los demás hombres de América en armas una ancha audiencia — un ulterior asentimiento—, para sus exhortaciones continentales:

Cielito, cielo, que sí,  
Americanos unión,  
Y díganle al rey Fernando  
Que mande otra expedición.

El sentido y el sentimiento de lo americano se reitera en otros versos:

No queremos españoles  
Que nos vengan a mandar,  
Queremos americanos  
Que nos sepan gobernar.

Este americanismo —latinoamericanismo, se entiende, pues hoy los dueños del gentilicio “americano” son los hombres del norte— iba más allá de lo declamatorio o discursivo. Tenía generosas proyecciones de justicia social, de manumisión de los oprimidos:

Ya se acabaron los tiempos  
En que seres racionales  
Adentro de aquellas minas  
Morían como animales.

El patriciado posterior de comerciantes, latifundistas y políticos, heredero del poder y los bienes del español, no escuchó ni por asomo la redentora admonición del poeta —como en la actualidad tampoco escucha otras voces más iracundas— y entregó las minas de oro, de cobre, de estaño, de hierro, los yacimientos petrolíferos y los minerales estratégicos, a los nuevos imperialistas de las plutodemocracias. Y hoy más que nunca subalimentados, explotados, desdénados como indios mugrientos, los campesinos y mineros americanos enflaquecen en las plantaciones, revientan de malaria en las marismas, calichean en las salitreras, son obligados a servir y a comerse los carajos, y cuando quieren alzar la voz ya tienen encima la pira de los marines de afuera o los rangers de entrecasa. Pero la advertencia de Hidalgo sigue en pie:

Mire que grandes trabajos  
No apagan nuestros ardores,  
Ni hambres, muertes ni miserias,  
Ni aguas, fríos y calores.

.....  
Dos cosas ha de tener

El que viva entre nosotros  
Amargo, y mozo de garras  
Para sentársele a un potro.

Y digo cielo y más cielo,  
Cielito del espinillo,  
Es circunstancia que sea  
Liberal para el cuchillo.

Los actores de la primera revolución americana no se andaban con chicas; es que la lucha contra los imperialistas de todos los tiempos —sean tigres de veras, de papel o de talabartería— debe realizarse de tal modo que la sangre corra “a juntarse con el agua”, como dice el propio Hidalgo. Y no hay que darles alce:

Cielito, cielo que sí,  
Cielito del disimulo,  
De balde tiran la taba  
Porque siempre han de echar culo.

Hidalgo, por cuyas venas quizá corrían gotas —o torrentes— de sangre africana (de ahí que algunos orgullosos blancos lo despreciaran por ser un “oscuro montevideano” o un “mulatillo”) tenía conciencia del mestizaje biológico y cultural que se operaba de continuo en el crisol multirracial de América y por ello decretó de una plumada el indigenismo de los gauchos. Lo mismo sucedió después con quienes pidieron a nuestra metafórica “sangre charrúa”, cuyos detentadores actuales son hijos o nietos de gallegos e italianos, un relámpago de la vieja garra ancestral para imponer las modalidades guapeadoras del fútbol criollo en el Viejo Mundo. Hidalgo definía las cosas a su modo, con afirmaciones tajantes y decisivas:

Cielito, cielo que sí  
Guardensé su chocolate,  
Aquí somos indios puros  
Y sólo tomamos mate.

Esta indiada, que en realidad no lo es, pues entre los campesinos hay gauchos tan rubios y ojizarcos como los ingleses o alemanes, se opone dialécticamente, maniqueamente, a los godos o gallegos que personifican a España:

Pero ¡bien ayga! los indios  
Ni por el diablo aflojaron,  
¡Mueran todos los gallegos,  
Viva la patria gritaron!

Pero detrás de estos presuntos indios —que también los había de lanza y pluma—, de los “mozos amargos” que no le hacían asco al degüello, de los paisanos rotos y los gauchos crudos, palpitaba la realidad incambiada del pueblo de América la Pobre. Ella ondea una y

otra vez en el viento de los cielitos como una reiterada bandera:

Y con esto honor y gloria  
A los sur-americanos  
Que supieron con firmeza  
Liberarnos del tirano.

El tema de la unión de los latinoamericanos, de la superación de las desavenencias internas, de la armonía entre las naciones recién amañadas reaparece con insistencia en las exhortaciones del poeta gauchesco. Una de ellas conserva en el presente todo su valor programático, toda su premonitoria esperanza y decidida advertencia:

¿Quién nos mojaría la oreja  
si uniéramos nuestros brazos?

Pasado el duro y gozoso tiempo de la emancipación política, echados ya los godos a "sus chiqueros" de ultramar, la discordia estalla entre las provincias y las desigualdades entre los ricos y los pobres se hacen más visibles que antes. La ley y la justicia sólo brillan para los poderosos; la entrevista libertad de la era artiguista le vuelve la espalda a la gente sin privilegios económicos y sociales. Triunfan los zorros, los adulones, los de riñón forrado. En el Diálogo patriótico interesante ya no se escucha la voz corajuda y provocadora del vivac guerrero. Hidalgo, como muchos antiguos patriotas, está de vuelta y no esconde su desconsuelo:

Sin preguntar si es porteño  
El que la ley ofendió,  
Ni si es salteño o puntano  
Ni si tiene mal color;  
Ella es igual contra el crimen  
Y nunca hace distinción  
De arroyos ni de lagunas,  
De rico ni pobretón:  
Para ella es lo mismo el ponche  
Que casaca y pantalón;  
Pero es platicar de balde  
Y mientras no vea yo  
Que se castiga el delito,  
Sin mirar la condición,  
Digo que hemos de ser libres  
Cuando hable mi mancarrón.

Los dineros del pueblo son burlados por las incipientes burocracias, por los gobernantes que representan los intereses de los grandes ganaderos y los comerciantes fuertes. Arriba se malgasta y se roba. Pero entre los de abajo el panorama es fiero:

Pero en tanto que al rigor  
Del hambre perece el pobre,  
El soldado de valor,

El oficial de servicios,  
Y que la prostitución  
Se acerca a la infeliz viuda  
Que mira con cruel dolor  
Padecer a sus hijuelos;  
Entre tanto el adulón,  
El que de nada nos sirve  
Y vive a toda faición,  
Disfruta gran abundancia  
Y como no le costó  
Nada el andar remediao  
Gasta más pesos que arroz.

La revolución ha sido traicionada por la burguesía. El pueblo fue el brazo ejecutor pero los jefes populares ya no están en el escenario, ya no pueden defender a los zambos, a los negros, a los pobres indios, a los desvalidos rurales. Los enemigos de Artigas, los oligarcas y sus capitolos, aplican la ley del embudo y persiguen al campesino menesteroso:

Roba un gaucho unas espuelas  
O quitó algún mancarrón,  
O del peso de unos medios  
A algún paisano alivió;  
Lo prienden, me lo enchalecan,  
Y en cuanto se descuidó,  
Le limpiaron la caracha,  
Y de malo y saltador  
Me lo tratan y a un presidio  
Lo mandan con calzador.

Cuando roban los burócratas, o los validos, o los militares, o los patricios patilludos, o "un Señorón tiene una casualidá",

Al principio, mucha bulla,  
Embargo, causa, prisión,  
Van y vienen, van y vienen,  
Secretos, admiración.  
¿Qué declara? Que es mentira  
Que él es un hombre de honor  
¿Y la mosca? No se sabe,  
El Estado la perdió.  
El preso sale a la calle  
Y se acaba la junción.  
¿Y ésto se llama igualdad?  
La perra que me parió.

El tema de la desigualdad social está presente desde un principio en la poesía gauchesca. A veces Hidalgo abandona este tono sombrío y reconoce, en medio de la alegría de las celebraciones patrióticas:

¡Qué bailes y que junciones  
Y qué beber tan prolijo!  
Que en el rico es alegría  
Y en el pobre pedo fijo.

Un autor desconocido insiste, en 1832, en denunciar a los aprovechadores que, a la sombra de la patria, han hecho barriga de mal año:

Maniales duro nomás  
Hasta que muestren el sebo,  
Que con los rechupetones  
Que a la pobre Patria dieron  
Les ha crecido la panza  
Como les crece a los cerdos.

Bastante después, Ascasubi y Hernández volvieron a referirse a las postergaciones y a las miserias del pobrerío rural. Pero todas las virtualidades de la protesta estaban ya prefiguradas en el tono elegíaco, desencantado, de la poesía crepuscular de Hidalgo. El gaucho, perseguido ayer, bueno en su momento para echar a los gochos, retorna a su antigua condición de paria al afianzarse el dominio de los doctores urbanos y los propietarios de los campos inmensos. El ciclo se cierra. Por eso, con ser desaliñada y sin contar con el amparo de una decidida conciencia clasista, conserva toda su validez histórica la denuncia del primer poeta gauchesco. Sin embargo, a partir de la efectiva desaparición del gaucho en el último tercio del siglo pasado, los hombres de las ciudades comienzan a exaltarlo como la médula de la nacionalidad. Un escritor argentino propone que "debería investigarse si los que a fines del siglo XIX y a principios del XX hicieron del gaucho una figura irreal —según la doctrina que sostiene Emilio Coni— no son los mismos que en otro plano fomentaban la permanencia de los modos pastoriles de producción que permiten no resolver de inmediato el problema de las grandes estancias en manos de una oligarquía. En otras palabras: si no son los mismos que coadyuvaron en política para que la tierra no se subdividiera, mientras que por otro lado exaltaban la figura de ese hombre de a caballo que odiaba la pampa alambrada, arada" (Gastón Gori: *La pampa sin gaucho*, 1952).

Así es. El chiripá del gaucho es el taparrabos de una ideología. Los que ayer lo liquidaron por cuatrero y vago hoy rehabilitan su memoria para proclamar la paradisíaca plenitud de los campos sin confines, vírgenes de la reja gringa, cubiertos por la gramilla de Dios. Samuel Schneider, confirmando esta pirueta despistadora de las oligarquías criollas también comprueba que el chivo expiatorio del pasado se convierte hoy en el portaestandarte de una interesada "tradicción nacional": "Aquel hombre de a caballo que odiaba la agricultura y se burlaba del gringo, podía servir, idealizado, como excelente cobertura de la ideología de las clases dominantes, ansiosas de preservar sus privilegios econó-

micos y su hegemonía cultural y política. El nostálgico «retorno al gaucho», que ciertas corrientes nacionalistas nos proponen, no es simplemente un inocente llamado a recordar el «idilio rural» del pasado, sino una forma sutil de expresar su obstinada oposición a todo desarrollo progresista —es decir, antilatifundista— y a toda idea de avanzada, tildada de antinacional y extranjerizante" (Proyección histórica del gaucho, 1962).

En algún momento hablé de gauchofilia, gauchofobia, gauchosofía, gauchomanía y gauchología. Hoy veo aquellas mis preocupaciones clasificatorias como entretenimiento de tardes de lluvia. Me parece que lo que importa de veras es desbrozar el camino obstaculizado por los corrales de ramas que construyen los mitógrafos y mitólogos criollos al servicio, deliberado o inconsciente, de los que hacinan a los nietos del gaucho en inmundos rancharíos mientras ponderan las virtudes de aquel antepasado jinete que pedía tierra y cielo, espacio y más espacio, como Leuconoe, para sustentar así el monumento latifundista de sus verdugos.

#### IV — LOS PAYADORES HERNANDIANOS

El poema pampeano de José Hernández figura con honor en la corta serie de libros inagotables, de esos libros que leemos y releemos sin cansancio pues siempre conservan un rincón no descubierto que nos sorprende y deleita con su encuentro y su entrega. Como la Biblia, como el Quijote, el Martín Fierro concita en sus páginas una concepción del Universo, elabora una filosofía de la vida, construye un tratado moral del hombre y sus estilos de coexistencia. Dentro de la literatura rioplatense representa la madurez del género gauchesco. Es el fruto anunciado por la temprana y espinosa flor de Hidalgo y el estuario de corrientes culturales rioplatenses asimiladas y recreadas por la genial inspiración de Hernández.

No es el Martín Fierro un poema gaucho, como pretende Carlos Alberto Leumann (*La literatura gauchesca y la poesía gaucha*, 1953); es un poema gauchesco escrito por un hombre de la ciudad que vio la decadencia del gaucho y quiso denunciar su explotación por los representantes de la ley y el orden urbanos. José Hernández, periodista y político, compuso su poema gauchesco con la intención concreta de reivindicar la personalidad desconocida y menospreciada del paisano argentino y para fustigar los abusos del caudillo electorero, del militar prepotente, del juez corrompido, del milico aprovechador, del pulpero ladrón, todos representan-

ses directos o indirectos del poder urbano, controlado por los estancieros y los comerciantes.

Esta oposición entre la ciudad y el campo, entre la civilización y la barbarie según el erróneo membrete de Sarmiento, se descubre en la simbólica queja del protagonista:

Canta el pueblero... y es poeta  
canta el gaucho... y ¡ay Jesús!  
lo miran como avestruz,  
su inorancia los asombra;  
más siempre sirven las sombras  
para distinguir la luz.

El campo es del inorante;  
el pueblo del hombre estruído;  
ya que en el campo he nacido  
digo que mis cantos son  
para los unos... sonidos,  
y para otros... intención.

Pero la obra desbordó la intención del autor. Quiso formular éste una protesta temporal y creó un poema eterno; quiso pintar las virtudes, defectos y penalidades del gaucho y retrató la condición humana en su totalidad; procuró cantar la epopeya y el drama de la Pampa e hizo un libro ecuménico; intentó definir tipos locales y simbolizó prototipos universales.

El poema de Hernández es un orbe complejo. Se han escrito muchos libros de exégesis y se escribirán muchos más sobre lo que su autor dijo, o quiso decir, o pudo decir y no quiso, o a la viceversa. Hay en sus versos una clara protesta social y muchas cosas más: un catálogo etnográfico de costumbres indígenas y criollas, un vocabulario campero, una galería de personajes, una crónica de la vida en "la frontera". Y además un tratado, por lo menos implícito, de la teoría y la práctica del mister payadoresco. Sólo a este último aspecto quiero referirme en las siguientes páginas.

Para Martín Fierro el universo entero posee el don del canto. El gaucho lo capta porque sabe escuchar. Vive atento a los sutiles rumores de la naturaleza, al secreto crujido de los vegetales, al resuello entrecortado de las bestias:

Que cante todo viviente  
otorgó el eterno padre;  
cante todo el que le cuadre  
como lo hacemos los dos,  
pues sólo no tiene voz  
el ser que no tiene sangre.

Todo ser viviente canta en principio pero hay casos que limitan la regla general. Carecen de voz los seres que no tienen sangre y

De los pájaros cantores  
sólo el macho es el que canta

A su vez, las fieras enceladas, enloquecidas por el reclamo del instinto, se refugian en su guarida y

Allí lanzan con furor  
esos bramidos que espantan,  
porque las fieras no cantan,  
las fieras braman de amor.

Pero hay otras voces y otras armonías de la creación que sólo en el canto pueden manifestarse. Incapaz de pergeñar una filosofía natural el gaucho concibe al mundo y sus potencias como espíritus animados. El canto es la expresión de dicho animismo y de este modo cantan los elementos, los cielos, la tierra, el mar y la noche. En el pasado se creía en la música de las esferas; el universo del gaucho, más al alcance de los sentidos, más a flor de la piel de los meteoros, no sobrepasa la naturaleza visible. Comenzando por el cielo Hernández hace decir al moreno que payó con Martín Fierro:

Los cielos lloran y cantan  
hasta en el mayor silencio;  
lloran al tair el rocío  
cantar al silbar los vientos,  
lloran cuando caen las aguas,  
cantan cuando brama el trueno.

El canto de la tierra, en cambio, no concierta las voces de sus profundos espíritus, como en las religiones agrarias, sino que está compuesto por el coro doloroso de las criaturas humanas:

Forman un canto en la tierra  
el dolor de tanta madre,  
el gemir de los que mueren  
y el llorar de los que nacen.

El canto del mar lejano es amenazante. El gaucho, hombre terrígeno si los hay, estuvo siempre de espaldas al mar. Sólo se entretuvo en describirlo Estanislao del Campo (¿Sabe que es linda la mar? / la viera de mañana...) y Güiraldes logró en *Don Segundo Sombra* —prosa y no verso— intensas descripciones de los cangrejales de las orillas rioplatenses. Como el moreno tenía que cumplir con el rigor de la pregunta de Fierro, nos ofrece su versión del canto del mar, aunque supeditado a su elemento materno, la tierra dominadora:

Cuando la tormenta brama  
el mar que todo lo encierra  
canta de un modo que aterrara  
como si el mundo temblara;  
parece que se quejara  
de que lo estreche la tierra.

Finalmente el canto de la noche que envuelve al caminante con su golilla de miedo y son-

bra, de esa noche que atraviesa como un leit motiv obsesivo la poética de los griegos Alcman y Safo, del alemán Novalis, del inglés Blacke y de la uruguaya María Eugenia Vaz Ferreira, recibe por parte del gaucho una interpretación sobrecogida y solemne:

...le contesto humildemente  
la noche por cantos tiene  
esos ruidos que uno siente  
sin saber de dónde vienen.

Son los secretos misterios  
que las tinieblas esconden;  
son los ecos que responden  
a la voz del que da un grito  
como un lamento infinito  
que viene no sé de dónde.

A las sombras sólo el sol  
las penetra y las impone;  
en distintas direcciones  
se oyen rumores inciertos,  
son almas de los que han muerto  
que nos piden oraciones.

El gaucho comúnmente lleva un cantor bajo el poncho. Y si se enamora, sólo en el canto, aunque grazne, tiene un auxiliar efectivo:

Y todo gaucho es dotor  
si pa cantarle al amor  
tiene que templar las cuerdas.

Pero hay hombres predestinados desde el nido uterino a cantar por toda la vida, a cantar ante los umbrales de la muerte y más allá de la muerte misma. Premundo, mundo y metamundo son una sola cosa en la parábola lírica del cantor:

Cantando me he de morir,  
cantando me han de enterrar,  
y cantando he de llegar  
al pie del Eterno Padre;  
dende el vientre de mi madre  
vine a este mundo a cantar.

Sobre este sino del cantor, sino en sentido de hado astrológico, ineludible como el moira de la tragedia griega, se funda la fama de los payadores y la obligación de sustentar los contrapuntos. Por ello es que Fierro conmina al moreno para que le responda:

Y ya que al mundo vinistes  
con el sino de cantar,  
no te vayás a turbar,  
no te agrandes ni te achiques.

Fierro, por su parte, reconoce en sí la existencia de esa facultad innata y proclama la fe,

la suficiencia personal que tal virtud le confiere:

Si no llego a treinta y una  
de fijo en treinta me planto  
y esta confianza adelanto  
porque recibí en mí mismo  
con el agua del bautismo  
la facultá para el canto.

Quedan así definidos el panrapsodismo que anima a la naturaleza y la vocación prenatal y vitalicia del cantor. Pero en el Martín Fierro existe también una praxis, una estética, una ética y una dialéctica del oficio payadoresco.

La primera, la praxis, nos pone en contacto con la faz puramente externa del mester de juglaría criollo. El cantor es un repentista. Improvisa de manera torrencial, como río que se desborda. Es insensible al cansancio. Halla tema tras tema, con versatilidad ingeniosa, con fluidez sorpresiva:

Yo no soy cantor letrao  
mas si me pongo a cantar  
no tengo cuando acabar  
y me envejezco cantando:  
las coplas me van brotando  
como agua del manantial.

Del mismo modo Cruz indica que, sin ser payador profesional, una vez que comienza a redondear coplas, éstas forman legión:

Y aunque yo por mi inorancia  
con gran trabajo me explico,  
cuando llego a abrir el pico  
—ténganlo por cosa cierta —  
sale un verso, y en la puerta  
ya asoma el otro el hocico.

No posee Cruz la elegancia ni el poder persuasivo y metafórico de Fierro. Es un humilde cantor de fogón, un sargento desertor, un recordo de cocina milagrera. Pero aun así señala la afluencia pertinaz de los versos:

A otros les brotan las coplas  
como agua de manantial;  
pues a mí me pasa igual  
aunque las mías no valen:  
de la boca se me salen  
como ovejas de un corral.

Tras la habilidad puramente formal, hecha a pura labia, de la praxis, se yergue orgullosamente toda una estética, toda una teoría heroica del arte poético:

Con la guitarra en la mano  
ni las moscas se me arriman:  
naides me pone el pie encima,

y cuando el pecho se entona  
hago gemir a la prima  
y llorar a la bordona.

El cantor está orgulloso con su condición. Ser cantor es llevar en torno una nube dorada, es peregrinar de pago en pago con una aureola de hazañas y de amores, es encender en la sombra de la llanura infinita la gracia de una estrella humana, la lumbre de un arquetipo ideal. El cantor pampeano —como el oriental o el riograndense— tiene conciencia de su valía, de su función, de su destino manifiesto:

Que no se trabe mi lengua  
ni me falte la palabra,  
el cantar mi gloria labra  
y poniéndome a cantar  
cantando me han de encontrar  
aunque la tierra se abra.

Como todo ser humano el cantor es perecedero. Pero su canto lo sobrevive, en una especie de inmortalidad terrena, como una estela de su memoria. Con profético tono Fierro advierte que

Más que yo y cuantos me oigan,  
más que las cosas que tratan,  
más de lo que ellos relatan  
mis cantos han de durar.

Aquí, naturalmente, tras el personaje se descubre al autor. Fierro es muchas veces una hipótesis de Hernández. Pero en otras reivindica con gesto seguro, como una criatura real que sintetiza prototípicamente el menester de los payadores, la irreversibilidad de su "saber de esencias", como diría Max Scheler, opuesto al "saber culto" del poeta gauchesco. De modo bello y extraño señala Fierro su condición de Orfeo pampeano, su genio lúdrico de prestidigitador:

Me siento en el plan de un bajo  
a cantar un argumento.  
Como si soplara el viento  
hago tiritar los pastos.  
Con oros, copas y bastos  
juega allí mi pensamiento.

El canto posee, para Martín Fierro, una función catártica, liberadora de los complejos íntimos, y una función social, fustigadora del orden existente. El primer aspecto, el interno, está enunciado por los famosos versos que sirven de prólogo al poema:

Aquí me pongo a cantar  
al compás de la vigüela,  
que el hombre que lo desvela  
una pena extraordinaria  
como la ave solitaria  
con el cantar se consuela.

Igualmente el moreno derrotado por Fierro a el célebre contrapunto anuncia que de allí en adelante no cantará por la fama sino por buscar consuelo.

Pero si el canto alivia las desazones del alma, es también una protesta contra las injusticias sociales, un instrumento de rebeldía y de combate:

Dende chiquito gané  
la vida con mi trabajo,  
y aunque siempre estuve abajo  
y no sé lo que es subir,  
también el mucho sufrir  
suele cansarnos, carajo

En medio de mi inorancia  
conozco que nada valgo,  
soy la liebre o soy el galgo  
asigún los tiempos andan,  
pero también los que mandan  
debieran cuidarnos algo.

La gente pobre hace mucho tiempo que sufre "la suerte reculativa". Martín Fierro, no obstante, está lejos de ser un revolucionario. Es sólo un desilusionado de los hombres, un amargado por la vida perra. Y payador al fin, aunque haya dejado el cuero entre las espinas, se alegra que

...entre tanto rigor  
y habiendo perdido tanto  
no perdí mi amor al canto  
ni mi voz como cantor.

Como hombre de campo, Fierro únicamente protesta sin llegar a adoctrinar. La teoría revolucionaria es hija de ciertos estratos sociales de las ciudades —el intelectual la propone y el proletario la aplica—; apunta hacia un futuro progresista; reclama una nueva y más justa repartición de las riquezas, una sociedad con oportunidades idénticas. La mentalidad tradicionalista del paisano evoca, en cambio, el pasado remoto y revalida la plenitud cimarrona de una pérdida Edad del Oro:

Ricuerdo ¡qué maravilla!  
como andaba la gauchada,  
siempre alegre y bien montada  
y dispuesta pa el trabajo,  
pero hoy en día... carajo  
no se la ve de aporriada.

El gaucho más infeliz  
tenía tropilla de un pelo,  
no le faltaba consuelo  
y andaba la gente lista,  
tendiendo al campo la vista  
sólo vía hacienda y cielo.

.....

Aquello no era trabajo,  
más bien era una junción,  
y después de un güen tirón  
en que uno se daba maña  
pa darle un trago de caña  
solía llamarlo el patrón.

Aquí se transparenta con toda claridad la ideología del paternalismo de la comunidad cimarrona y las excelencias de un campo sin límites, salpicado por las vacadas pachorrientas, tendido como un paño de billar bajo el techo de los pamperos.

Sin embargo, pese a sus limitaciones, la actitud de Fierro difiere de la del común de los cantores. Éstos, en su inmensa mayoría, aceptan las penas e injusticias del mundo, como algo consustancial y eterno; Fierro se revuelve contra su tiempo:

Y deajo rodar la bola  
que algún día ha de parar,  
tiene el gaucho que aguantar  
hasta que lo trague el oyo,  
o hasta que venga algún criollo  
en esta tierra a mandar.

Un esbozado manifiesto antimperialista se delinea tras la inconformidad del cantor. Los payadores son exclusivamente virtuosos del canto; Fierro es además un enjuiciador del mundo circundante:

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

Fierro, conocedor del egoísmo de las clases altas, enemigo de la hipocresía de los fariseos y fiel exponente de un campesinado exprimido por los mandones que sólo se acuerdan de él en el momento de votar, expresa que

he conocido, aunque tarde,  
sin haberme arrepentido  
que es pecado cometido  
el decir ciertas verdades.

Pero voy en mi camino  
y nada me ladiará,  
he de decir la verdad,  
de naides soy adulón:  
aquí no hay imitación,  
esta es pura realidad.

El canto y su don, el canto y su función, toda esta teoría infusamente expresada a lo largo y lo ancho del poema, donde el hombre casi

lo es por su perpetua facultad de cantar, halla en la payada de Fierro con el Moreno su ejemplificación más esclarecida. Dicha payada, colocada al final del poema, es una pieza única en la literatura gauchesca, y así lo han entendido desde los críticos más advertidos hasta los simples lectores. No obstante, se trata de una culminación muy particular, con un clímax dual y no unívoco. Una faceta se orienta hacia la realidad y otra hacia la fantasía; la una retiene y acentúa los elementos dialécticos y dramáticos de los protagonistas —Fierro y el negro cantor—; la otra se desliza por un imperceptible pero pesadillesco declive hacia el mundo espectral de una Némesis criolla.

Ezequiel Martínez Estrada ha realizado un atractivo estudio de ambas vertientes (*Muerte y Transfiguración de Martín Fierro*, II, 1948). A su juicio, Hernández desarrolla dos motivos de contienda en el duelo payadresco: el de competir en un contrapunto sobre "cosas de fundamento" y el de dirimir una antigua deuda familiar de sangre. De este modo el diálogo lleva en sus maletas esta doble motivación sin que los temas interfieran, aunque un sordo y amenazante recuerdo al "otro deber que cumplir" ande roncando por los rincones de la payada. Pero Fierro, ya viejo y cansado, sin los arrestos de su cuchillería juvenil, resuelve el conflicto "en un pathos diminutivo en el que toda tensión se relaja suavemente". Y aquí viene entonces el análisis cautivante —y cuestionable— de Martínez Estrada. La payada, a su parecer, queda por ese procedimiento envuelta en una atmósfera de sueño y deja la impresión de una pesadilla en la que una historia olvidada retorna y se desvanece en la conciencia. El Moreno es un espectro del hermano muerto por Fierro en un viejo duelo y cuanto ocurrió en la realidad pudo haber sido una alucinación de Martín Fierro. "El Moreno es un aparecido y la escena cobra un alucinante primer plano de diálogo de ultratumba. Todo es obsesivo, esquivo, de tanteo en las tinieblas. Los temas vagos y abstractos de la payada no tienen más puntos de tangencia con la realidad que un suceso acaecido hace muchos años y que recobra inexplicable actualidad". Y todo lo que sobreviene entonces es alimento de las sombras. Salen Fierro y sus hijos de la pulpería y entran en la noche, almas y no cuerpos, hombres y no nombres. La payada borra las figuras de los protagonistas y el suceso se evade del ruedo de los hechos reales para hundirse en lo desconocido. Y allí personajes y relato se disuelven "sin que ya nos atrevamos a pensar qué ha sido de ellos".

Hasta aquí el crítico argentino. Como supongo que el lector está bien consustanciado con

a Martín Fierro —y si no lo está que se decida a cambiar la lectura del consabido Durrell de turno por la del poema pampeano— le pido que por sí solo, después de repasar el texto aludido, medite sobre las afirmaciones de don Ezequiel. Hay, en efecto, como en la tragedia antigua, una especie de *Deus ex machina* que otorga al enfrentamiento de Fierro y el negro calidades oníricas, casi de alucinación, que la convierten en un gozne sobre el que gira la puerta del misterio. ¿Deliberó Hernández esta situación especial? ¿O fue bandeado por su obra, que como todos los productos del genio tiene potencias y valencias redescubiertas por las generaciones posteriores, de acuerdo a sus concepciones de la sociedad y la historia, del ser y el obrar?

Yo no soy muy dado a las divagaciones metafísicas. Reconozco que tengo un espíritu simple y una concepción materialista, casi táctil de las cosas. Me atengo a las realidades aunque no desconozca los objetivos simbólicos a los que apunta (o queremos que apunten). Por eso prefiero analizar los aspectos lúcidos y tangibles de la payada. Dicha tarea nos situará en un meridiano de claridades que disipan el cabildo de los fantasmas. La payada resplandece en todas sus dimensiones con una luz natural y con un aplomo silogístico tales, que su análisis nos ayudará a comprender la técnica y la temática del arte de los cantores repentistas.

Páginas atrás me referí a una dialéctica insita en la payada hernandiana. No se trata de la dialéctica hegeliana, que es una conciliación de los contrarios tanto en el orden de las cosas como en el de los espíritus; es algo semejante a la dialéctica de los sofistas, aquella *crística* o arte de discutir, y también —¿por qué no?— un remedo de la dialéctica platónica, aquel arte refinado de una élite cultural que partía de las sombras de la caverna de los sentidos para elevarse a la lumbre inasible de las Ideas.

Y vamos ya, sin más rodeos, a la payada. De entrada tenemos dos tipos antropológicos, el negro y el blanco, que encarnan dos sensibilidades culturales, dos mundos separados por la línea del color. El canto es una facultad natural en todas las sociedades humanas. Pero el canto contrapunteado se da con singular intensidad en los pueblos ecuestres. Indios, negros y blancos, no importa la pigmentación de la piel, compartirán en el Río de la Plata esa facultad repentista. El indio alcanza raramente la calidad de payador, no por imposibilidad racial sino por característica de su cultura. Cuando los padrones culturales del blanco lo fecunden, entonces sí, aunque tímidamente, apuntarán las condiciones que hacen posible el canto singular o dialogado. Cantores araucanos como los descri-

tos por Estanislao Zeballos (*Viaje al país de los araucanos*, 1939), o mocobíes, ambos pueblos de a caballo, surgen de tanto en tanto para recordar las antiguas grandezas tribales o para dolerse de las actuales vejaciones: En este sentido es muy interesante la queja del poeta mocobí Pedro Yacaré (llamado Labit en idioma chaqueño) que registra Lázaro Flury (*Tradiciones, leyenda y vida de los indios del Norte*, 1945). El indio Labit, que era lenguaraz de la tribu de La Tigra y sabía escribir español, entregó a Flury, en un papelito ajado, esta poesía por él compuesta y cantada quizá en su idioma materno:

Gustando trabajar  
pero cuando patrón pidiendo plata  
para pan  
dando ropa vieja...  
Y si protestando pobre indio  
patrón echando y pegando,  
y si policía va reclamando,  
patrón diciendo, indio robando,  
y policía también pegando...  
Todos llamando trabajar  
y dando linda aloja,  
pero terminando dando cosa vieja...  
y reclamando pobre indio...  
siempre pegando...

Un indio del sur, Antonio Ñancule, educado en la escuela, también cantor y poeta, hizo versos como éstos:

Los sentimientos de los indios  
tan humanos como cualquier ser,  
saben sufrir y pensar,  
saben agradecer de corazón.

El solo consuelo que tienen  
es mirar el campo y el cielo,  
cuando alumbra el sol  
se alegran como pájaros...

Indio humilde y manso  
lo domina el poderoso,  
no resiste, no aguanta su seso  
defenderse de todos lados.

En cuanto a los cantores negros, éstos forman legión. Los hay famosos y frangollones. Entre los primeros descollaron, aunque ya en su calidad de *milongueros*, Gabino Ezeiza, un fenómeno único de rapidez para la respuesta acertada, Higinio Cazón, que se enojaba si no le escuchaban con respeto, Felipe Juárez, que cantó mano a mano tres días seguidos en la pulpería del vasco Ibarra con otro payador de Flores (Argentina), o el moreno Luis García, exaltado como un caso excepcional por Carlos Vega. Cuando Ezeiza venció a Pablo Vázquez

— el mentado duelo oral del teatro Florida, en Pergamino, allá por el 1894, Gabino explicó las razones de su triunfo:

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

A su vez, Higinio Cazón, moreno de pocas pulgas, dirigió estas fulminación a un grupo de parroquianos bochincheros del Club Social de Victoria que no habían atendido su versada prolija:

Que cante Cazón pidieron,  
y don Higinio cantó,  
y a los que no lo aplaudieron,  
la puta que los parió.

¿Existen diferencias entre los cantores blancos y negros? De todo lo que se ha escuchado o se sabe acerca de esta antropología payadescas, parece ser que los blancos eran más parnasianos y razonantes, más lentos y profundos en la improvisación, mientras que los cantores negros aparecen como más impresionistas, más retóricos y apasionados. Y más rápidos en la contestación también. Todo esto, empero, es muy relativo.

En la payada de Martín Fierro con el moreno éste aparece como un personaje humilde pero no servil. Está emancipado para siempre de las adherencias urbanas que atan al negro a la antigua matriz de la esclavitud. Es un hombre de a caballo. Bajo su respeto —siempre trata de usted a Martín Fierro aunque éste abuse del tuteo— late una voluntad fría, una confianza clara:

Yo no soy señores míos  
sino un pobre guitarrero,  
pero doy gracias al cielo  
porque puedo, en la ocasión  
toparme con un cantor  
que experimente a este negro.

El negro, sigue diciendo el cantor, es muy amoroso, y

aunque de esto no hace gala  
nada a su cariño iguala  
ni a su tierna voluntá.

Luego recuerda, versos más adelante, un mito genésico africano, —cuya prioridad revalidan hoy día los filósofos de la "negritud" como Shengor— en el cual, naturalmente, el primer hombre es de color negro.

Cuentan que de mi color.  
Dios hizo al hombre primero.

No hay aquí alusión al barro. Todas las razas, por lógico etnocentrismo, proclaman la principalía o la belleza de su pigmento valiéndose de antropogénias más o menos caprichosas pero siempre afirmativas. Melville Herscovits, en uno de sus estudios antropológicos, al referirse al etnocentrismo de los indios cheroquis —que por supuesto conocían al blanco y al negro cuando inventaron su creación del hombre— narra el siguiente mito. Cuando el Creador decidió fabricar al hombre tomó arcilla, dio forma a tres figuras humanas y las colocó en un horno. Impaciente por ver su obra retiró una figurilla y lo hizo demasiado pronto. Estaba a medio cocer, era pálida, de enfermizo color: había nacido el hombre blanco. Escarmentado, aguardó un poco más y sacó del horno la segunda figura. Estaba a punto, era de color firme y dorado, de proporciones armoniosas. Pero por admirar al antepasado de los indios se olvidó del tercer muñeco. Cuando abrió la puerta del horno encontró una figurilla carbonizada, bruna, maloliente. "Fue lamentable, pero no había nada que hacer; aquello fue el primer negro" (El hombre y sus obras, 1952).

El negro de la payada posee ideas niveladoras, reconoce el relativismo cultural, tiene un concepto unitario de la especie y género homo:

Pinta el blanco negro al diablo  
y el negro, blanco lo pinta;  
blanca la cara o retinta  
no habla en contra o en favor:  
de los hombres el Criador  
no hizo dos clases distintas.

Fierro mira al negro sin prevención racista pero con discriminación estética. A la misma sustancia humana le reconoce distintos atributos: lo negro es negro y lo blanco, blanco: en esta discriminación óptica subyace una sutil frontera de color.

Dios hizo al blanco y al negro  
sin declararlos mejores:  
le mandó iguales dolores  
bajo de una misma cruz;  
mas también hizo la luz  
pa distinguir los colores.

Ansí ninguno se agraviar  
no se trata de ofender:  
a todo se ha de poner  
el nombre con que se llama  
y a naides le quitó fama  
lo que recibió al nacer

Ya los personajes de la payada están definidos. Dos razas diestras, una en la armonía, la otra en el ritmo, se aperciben para el duelo

poético. El blanco, en este caso, es más hábil, más directo que el negro. Es un payador ducho, que va al grano de las cosas y de paso golpea con un chirlo fregón. El negro cuerpea, hace circunloquios para preparar las respuestas, pero se endereza siempre con una flor serena en el retruque. Martín Fierro es lógico y sarcástico. Sus versos, agudos y sin rodeos, se clavan en los blancos exactos. Tras el canto del negro golpea el ancestral tambor de la selva; tras el ímpetu de Fierro zumban y vuelan las boleadoras del gaucho.

La payada se ata tácitamente. Cae el moreno a la pulpería donde están Fierro, sus hijos y Picardía, el huérfano de Cruz. Ya los muchachos han contado sus vidas desdichadas al compás de la vihuela, porque como socarronamente dice el payador

son cojos... hijos de rengo.

Entonces el negro, que rumiaba su entripado,

se sentó con toda calma,  
echó mano al estrumento  
y ya le pegó un rajido:  
era fantástico el negro  
y para no dejar dudas  
medio se compuso el pecho.  
Todo el mundo conoció  
la intención de aquel moreno:  
era claro el desafío  
dirigido a Martín Fierro.

Este es el prólogo, el asa de la payada. Al "primer rajido", del negro, que era "fantástico", no todavía como payador, sino como firme dueño de sus actos y su señorío, se definen las actitudes y se separan los campos. Fierro se da por aludido y desgrana opulentamente la madura mazorca de su arte contrapuntístico. Primero reconoce que es deber de dos cantores "el cantar de contrapunto", luego se refiere a la ética de las payadas —el payador cabal no se hace rogar—, recuerda después sus años dichosos de cantor joven, muy pronto agobiados por la "desgraciada mudanza" de una transformación económica que no acierta a explicar el gaucho y que Hernández escamotea. Y finalmente acepta en cuatro sextinas arrogantes, redondas como cuatro ases de oro, el reto del moreno. Hay en ellas un recuerdo a la edad payadoresca que en ese tiempo llegaba a su fin:

Y seguiremos si gusta  
hasta que se vaya el día;  
era la costumbre mía  
cantar las noches enteras;  
había entonces donde quiera  
cantores de fantasía.

El negro se cuadra y se viene en seguida ca-

beceando en la correntada de sus versos. Cuenta también sumariamente su vida; dice que su saber sobre la naturaleza —saber jónico, como el de los filósofos de la escuela de Mileto— se lo debe a un "flaire" y se pone a la orden para contestar a su interlocutor:

Estoy, pues, a su mandao,  
empiece a echarme la sonda  
si gusta que le responda  
aunque con lenguaje tosco:  
en leturas no conozco  
la jota por ser redonda.

Fierro entonces lo interroga sobre los caros del cielo, de la tierra, del mar y de la noche, sobre el origen del amor, sobre el significado de la ley. El negro responde con prontitud, se explaya y hasta se florea. Sus aciertos mayores resplandecen en su protesta contra la ley, instrumento clasista de los gobernantes y dotores de las ciudades. En ningún momento la protesta de Fierro es tan lúcida y dolida como la del moreno. Éste, que padeció la doble coyunda de ser un paisano pobre y de ser un pobre negro, se revuelve rabioso contra ley, que

...se hace para todos  
mas solo al pobre le rige.

Siempre el campesino vivió al margen del derecho civil y el constitucional, frutos desconfiados y reglamentaristas de las ciudades. La palabra empeñada es superior a todo documento escrito: no hay mejor contrato que el del común acuerdo verbal entre hombres de honor. Pero además el moreno sabe, intuitivamente, que la ley es un instrumento de opresión en las clases privilegiadas. La defensa de la ley que éstas ensayan, y de su eterno acompañante "el orden", es la defensa de sus posiciones. La ley y la justicia no son lo mismo; puede una ley ser, incluso, altamente injusta. Se ha dicho que el derecho es el precipitado histórico de la justicia, pero en el caso del derecho burgués es el precipitado de los intereses de un grupo que se arroga para sí la representación de toda la sociedad:

La ley es tela de araña  
en mí inorancia lo esplico,  
no la tema el hombre rico,  
nunca la tema el que mande  
pues la ruempe el bicho grande  
y sólo enrieda a los chicos.

Un oscuro barrunto de la alegoría de la "legalidad" le inspira este acertado juicio:

Es la ley como la lluvia:  
nunca puede ser pareja.  
El que la aguanta se queja  
pero el asunto es sencillo:

la ley es como el cuchillo,  
no ofende a quien lo maneja.

Y la experiencia cotidiana de la leguleyería,  
de los engaños, de las corruptelas, de las misti-  
ficaciones empleadas por los galerudos contra  
el paisano de ayer y de siempre lo hace exclam-  
ar, rematando su desencantada definición:

Le suelen llamar espada  
y el nombre le viene bien;  
los que la gobiernan ven  
adónde han de dar el tajo,  
le caí al que se halla abajo  
y corta sin ver a quién.

Hay muchos que son doctores  
y de su cencia no dudo;  
mas yo soy un negro rudo,  
y aunque de esto poco entiendo,  
estoy diariamente viendo  
que aplican la del embudo.

Martín Fierro empieza a respetar al more-  
no. Le reconoce "capital pa esta partida". Se  
alegra de haber topado con un real payador.  
Levanta su interdicción racista y reconoce la no-  
ble y franca inteligencia del negro:

Y áura te voy a decir,  
porque en mi deber está,  
y hace honor a la verdá  
quien a la verdá se duebla:  
que sos por juera tinieblas  
y por dentro claridá.

Pero ha llegado ya el turno del moreno y éste  
pregunta con encarnizamiento. Se va al reino de  
las abstracciones, a las ramas del árbol filosófico  
que sacudieron Aristóteles y Descartes, Kant y  
Bergson para hacer caer las resplandecientes  
manzanas de las categorías del pensamiento. In-  
quiere como un Sócrates campesino, apelando  
a una mayéutica cimarrona que si bien ignora  
las contestaciones pregunta con denodado dra-  
matismo. Golpea con palos de ciego y fuerza  
de domador. Pide nada menos que las defini-  
ciones del tiempo, la medida, el peso y la can-  
tidad. Fierro, consciente del poder de la anda-  
nada, reconoce la habilidad inquisitiva del ne-  
gro, pero tiene confianza en sus dotes formales  
y sustanciales de payador:

Moreno, te dejás cáir  
como carancho en su nido;  
ya veo que sos prevenido  
mas también estoy dispuesto;  
veremos si te contesto  
y si te das por vencido.

Al referirse a la cantidad contesta que no  
hay pluralismo sino que

el ser de todos los seres  
sólo formó la unidad:  
lo demás lo ha criado el hombre  
después que aprendió a contar.

Resuenan de nuevo, renacidos, reeditados a  
través del cíclico transcurso de los siglos, los  
problemas que se plantearon los presocráticos.  
Más que con Tales, Anaximandro o Anaxíme-  
nes, que buscaban un arjé primitivo, una pro-  
tocosa esencial, este pensamiento entronca con  
Parménides, que afirmaba la unidad absoluta  
de la realidad. En el poema filosófico *Sobre la  
Naturaleza* decía Parménides que el ente no es  
divisible porque todo él es homogéneo.

Vienen luego los problemas de la medida y  
el peso. Fierro elude la respuesta matemática y  
se orienta hacia el hemisferio antropológico: el  
hombre es la medida de todas las cosas. Por ello  
la medida sirve para regular la duración de la  
vida humana y el peso para pesar sus culpas.  
Medida y peso intervienen aquí como en el  
Libro de los Muertos egipcio, o como el Mane,  
Tecel, Fares babilónico, o como las Parcas helé-  
nicas. Claro que Fierro no lo sabe y que Her-  
nández, poco ducho en humanidades, no recu-  
rió deliberadamente a esta filiación filosófica.  
Los payadores pampeanos se movían con como-  
didad en el mundo de los grandes temas de la  
metafísica, y, moralistas al fin, convertían al hom-  
bre, como el viejo Protágoras, en el cartabón  
universal. Las "cosas de fundamento" eran con  
frecuencia, una antología del disparate, pero a  
veces prefiguraban toda una filosofía cimarrona.

Finalmente el negro propone la pregunta  
sobre el tiempo. Fierro se turba ante la dificul-  
tad conceptual que entraña. Sale al fin del pa-  
so, pero se advierte el impacto de aquélla en la  
arquitectura de sus coplas. Es útil recordar, al  
margen de este contrapunto, que muchas veces  
las interrogantes propuestas por los payadores  
tenían una endiablada picardía. Cuando capcio-  
samente preguntó un payador uruguayo a otro

¿Qué distancia es la que hay  
de las orillas al mar?

su contrario, después de un guitarreo pensativo,  
salió adelante con la respuesta, tan ocurrente co-  
mo la pregunta misma:

Parece, amigazo viejo,  
parece que a mí me toca:  
la misma distancia que hay  
de los labios a la boca.

La respuesta de Fierro es más ambiciosa que  
la del iletrado cantor oriental. Su definición del  
tiempo incursiona en otras esferas, siempre con  
el comodín del hombre a cuestas:

Moreno, voy a decir  
según mi saber alcanza:  
el tiempo sólo es tardanza  
de lo que está por venir:  
no tuvo nunca principio  
ni jamás acabará,  
porque el tiempo es una rueda  
y rueda es eternidad;  
y si el hombre lo divide  
sólo la hace, en mi sentir,  
por saber lo que ha vivido.  
• le resta que vivir.

La idea del eterno retorno, indostánica, pitagórica, platónica, estoica y nietszcheana a un tiempo, el áspid que devora su cola, reaparece en el canto de Fierro. El clímax filosófico llega a su fin. La tensa cuerda estalla. El payador blanco, fatigado, no insiste en los temas trascendentales y al interrogar nuevamente al moreno lo convida a cantar sobre cosas de la estancia.

Roto así el encanto, el negro se desentendiende de la payada, se proclama vencido y recuerda las muertes injustas. Viene a pedir cuentas por la sangre de su hermano; toda la payada ha sido un pretexto para pasar de un duelo al otro. Pero nada sucede esta vez. Los oyentes se interponen, los contendores se apaciguan y Fierro y los suyos se hunden en la noche que corona con sus estrellas y sus grillos la frente misteriosa del poema.

## V — PABLO LUNA, EL GAUCHO-TROVA DE ACEVEDO DÍAZ

Las profundidades del alma campesina rioplatense son buceadas por el arte de los payadores. En estos prototipos humanos se atan en un mismo haz la pasión de la monotonía y la contemplación del ocio ensimismado, la inquietud nomádica del instinto poético y el sentencioso aplomo de la experiencia pastoril, los valores arcaicos de las tradiciones y la espontaneidad creadora de una imaginación trovadoresca.

Carlos Leumann ha dicho que los gauchos son hombres blancos renacidos, dueños de una sensibilidad nueva, autóctona, geográfica. Sus vidas corren como torrentes campesinos, sin mezclar sus aguas con las del manantial indígena ni enturbiarlas con la de los pozos estancados de la ciudad. Forman una categoría humana aparte; poseen una filosofía brotada de su comunión diaria con la naturaleza; cantan y hablan en un lenguaje lleno de parábolas, colmado de metáforas. En la forja de esta nueva sen-

sibilidad han pesado de manera especial las entonaciones que el espacio y el tiempo tienen en el Nuevo Mundo. Las tradiciones neolíticas del campesino europeo, adheridas a un paisaje hecho a la escala locomotriz del hombre, se desvanecen ante la intemporalidad e ilimitación de los campos americanos; el escoplo de la soledad remodela los espíritus; la convivencia con los animales y en particular la diaria confraternidad con el caballo confiere al mito de los centauros una renovada vigencia. Los centauros helénicos eran, entre otras cosas, emblemas de la sabiduría: Chirón fue el preceptor de Aquiles y Nessos, después de muerto, venció con su sangre emponzoñada la fuerza bruta de Hércules. De igual modo los centauros de la llanura pampeana y las cuchillas orientales poseyeron esa umbilical intuición de las cosas; esa protofilosofía compartida con los presocráticos; ese hablar cifrado, convocatorio, sugeridor, de los narradores, cantores y paremiólogos criollos que aureolaban a la palabra con oscuridades sibilinas y claridades proféticas. Fueron payadores anónimos los que dijeron en su cantar versos tan lindos y convocatorios como estos:

Soy torito de las cumbres  
recién bajao a lo llano;  
en las astas traigo invierno  
y en el balido verano.

Estos felices aciertos son glosados y ruedan como los guijarros. Por eso en otros Cancioneros aparecen las variantes de la copla:

Yo soy un torito bravo  
no hay árbol que no desgaje;  
en las astas traigo fuerza  
y en el cogote coraje.

Lo alegre, lo satírico, lo intencionado, se entrevera de continuo en el gracejo popular con los temas solemnes:

Es la muerte de los piojos  
la muerte más diferente;  
unos mueren en las uñas  
otros mueren en los dientes.

.....  
Si es que hay muchos ratones  
niña en tu cuarto,  
dejá la puerta abierta  
yo seré el gato.

.....  
Debajo de su nariz  
se acuesta a dormir la boca;  
no puede agarrar el sueño  
porque la sombra es muy poca.

Otras veces la reflexión social sazona coplas desencantadas y punzantes:

Yo nunca espero justicia  
porque no tengo ni un cobre;  
como campana de palo  
son las razones de un pobre.

El pobre es como la ruda,  
de mal olor, fastidioso;  
sin más causa que ser pobre  
se hace de todos odioso.

La desgracia de los negros  
no es tener la piel oscura;  
la desgracia de los negros  
es querer a mujer rubia.

El pobre llora y se queja  
porque no tiene ni un rial;  
yo he visto llorar a ricos  
¿dónde estás felicidad?

Traviesos payadores orientales, por su lado,  
desafiaban a las potestades del más allá, remo-  
zando la antigua leyenda europea del diablo  
prisionero:

De la Banda me he venido  
sin que me sienta la arena,  
al diablo le he puesto grillos  
y a la muerte una cadena.

Todos estos minessinger montaraces han lle-  
gado de alguna manera a la poesía o a la narra-  
tiva rioplatenses. Martín Fierro, Santos Vega,  
Pablo Luna, configuran encarnaciones y síntesis  
literarias de payadores de carne y hueso; unos  
prototipos son más felices portadores de alego-  
rías y símbolos cotidianos que otros; la habilidad  
y fidelidad de los escritores logra mayores o me-  
nores aciertos tipológicos al retratarlos en sus  
obras.

Pablo Luna es el personaje masculino de la  
novela Soledad, uno de los más logrados traba-  
jos de Eduardo Acevedo Díaz.

Hay en Luna rasgos comunes con los de  
los demás payadores y matices particulares que lo  
convierten en una figura marginal, especialísima.

Es un cantor sedentario, enraizado en su  
pago, del cual sale sólo los días festivos. No com-  
pite en payadas; es un hombre misterioso, sen-  
sible, delicado y lacónico; no tiene oficio cono-  
cido; vive en un rancho miserable que "a lo  
lejos podía confundirse también con una gran  
covacha de vizcachones o de zorros, por lo  
chato y negruzco, mal orientado y contrahecho".

Es un paisano descuidado para las cosas ex-  
teriores, aunque no para su persona. Se sabe  
que es un mozo y como tal se presenta. En efecto, es  
delgado, fino, con cintura de mujer y tiene "una bar-  
ba corta y rala tirando a pelinegro, el rostro mo-

reno un poco encendido, los ojos azules como pie-  
dra de pizarra, larga y en rulo la cabellera abier-  
ta al medio, cejas de alas de golondrina, la oreja  
tan chica como el reborde de un caracol rosado  
y las manos un poco largas y velludas".

El aislamiento ahonda en el Pablo Luna la  
misoginia y los caracteres narcisistas. En su equi-  
po sexual Acevedo Díaz ha incluido, a sabiendas  
o no, secretos resabios femeninos, rasgos psicoso-  
máticos que acentúan los complejos nocturnos del  
alma del cantor. Todo hombre lleva una mujer  
soterrada en su intimidad; toda mujer tiene un  
hombre al acecho en sus sueños. Cuando la ex-  
periencia biológica volatiliza esos ocultos fantas-  
mas, los rasgos viriles o femeninos se afirman  
victoriosamente; cuando la soledad sexual asedia,  
entonces surgen los andróginos del mito de Pla-  
tón, los tímidos amielianos, los efebos cavilosos.

Luna posee rasgos casi homosexuales y sus  
reacciones posteriores lo confirmarán.

Cuando cruza las poblaciones montado en  
su caballo lleva la guitarra en la mano izquier-  
da, a manera de tercerola. ¿Adónde va? Acevedo  
Díaz no lo dice. Es sólo el gaucho-trova, el  
"pájaro cantor de nuestros bosques". El roman-  
ticismo del autor prefiere la calificación vaga  
y penumbrosa a la objetividad de un contra-  
punto, a la reproducción de unas coplas, a la  
descripción de sus cualidades payadorescas. Pe-  
ro esta repugnancia por lo cotidiano no impide  
que insista en describir su tipo y su atuendo, en  
pintar sus aspectos y sus galas. A Luna siempre  
se le ve vestido de chiripá y botas nuevas, con un  
sombrero de alas cortas "negro y sin barbijo",  
con un poncho terciado en el crucero y llevando  
a la cintura un tirador de piel de puma "con  
botonadura de medias onzas españolas", moneda  
de oro codiciada por el paisano para adornar  
también las cabezadas, pretales y bombillas.

Tenía Luna largas uñas de guitarrero que  
el uso del cigarro había teñido de color ámbar.  
Una guedeja de pelo caía de continuo sobre la  
mejilla y le envolaba un ojo; no era eso descuido  
sino coquetería, pues el rulo servía "de celaje  
gracioso" a un párpado caído.

La última característica del "gaucho-tro-  
va" confirma un estilo vital común a muchos  
payadores: "Se conocía más a Pablo Luna por  
su afición a la guitarra que por los hechos ordi-  
narios de la vida de campo. Había empezado él  
por calarse en el oído a favor de su habilidad  
para tañer y cantar antes que por actos de va-  
lentía y de fuerza".

Pero hay otros caracteres que Acevedo Díaz  
atribuye a su personaje y que no coinciden ni  
sociológica ni artísticamente con los del cantor  
rural.

El payador canta en ruedas, es un ser socia-

ble y sociabilizador, se apea donde ve gente reunida y los jinetes echan pie a tierra donde se siente su pregón musical. Claro está que es más patético hacerlo herir "el silencio de las noches apacibles" con "misteriosas melodías" que detienen el paso de los ecuestres viajeros, y no exhibirlo en una pulpería menguada o en una cocina sórdida.

Pero lo que el cuadro gana en hermosura lo pierde en veracidad. También es convencional su encuentro con Soledad, la heroína del relato. Son del mismo pago y no se conocen. Es inconcebible este tipo de payador hurañero que no se arrima nunca a las "casas". Pablo Luna personifica, en tal sentido, el anverso de los cantores clásicos, ya sean el rapsoda jónico como el *jongleur* medieval, ya los puetas chilenos como los improvisadores rioplatenses.

Al contemplar la moza, lozana, incitante, Luna no la requiebra y la mira apenas con "aire melancólico, de una manera vaga y fría". Como un Hipólito redivivo o un Galaor de las cuchillas, Luna ignora a la mujer. Pero ésta no lo ignora: al verlo por vez primera lo codicia y se propone rendirlo, "amadriñarlo", someterlo a su caprichoso imperio.

Un día los jóvenes se encuentran junto a unas tunas y sin palabras casi, la pasión se enciende. Soledad encandila a Pablo con el espejo del sexo de manera ingenua, pero segura "de haber herido al hombre en su entraña".

Entonces comienzan las actitudes violentas de Brígido Montiel, el padre de Soledad, hacia el gaucho-trova. Y éste no reacciona. Primero aquél lo trata de vago roto, después lo despidió violentamente de una esquila olvidando "que no hay loro manso cuando le tocan la cola" y, finalmente, al hallarlo con su hija le propina un puñetazo tremendo. Pablo Luna, aguanta siempre. Cada vez más sublevado pero sin llegar nunca a utilizar el cuchillo.

Herido, humillado, gana su silvestre guarida y allí planea una indiscriminada venganza. Incapaz de combatir de frente recurre al incendio. El fuego consumirá la hacienda de don Brígido y también a Soledad. Pero la psiquis oscura y tortuosa de Luna no va más allá de la actitud lombrosiana del incendiario. Un desastre total reparará el agravio. Si perdió a Soledad, que don Brígido quiere casar con un brasileño, el fuego, que purifica y castiga, será el aliado de la frustración y la neurosis.

No es ésta una actitud viril, por cierto. Lejos está de la altiva gallardía de los gauchos descritos por Darwin y Hudson. Es una reacción histérica, femenina, dictada por la impotencia y el despecho. La notable descripción del incendio que hace Acevedo Díaz no disimula las fallas morales y mentales de su personaje. Pablo Luna es un producto atípico en el universo gauchesco. Sólo como un caso excepcional y fuera de la regla puede admitirse su presencia.

La mayoría de los cantores y payadores eran hombres abiertos, francos, sociables, valerosos. Pablo Luna representa el otro hemisferio de esta fauna lírica: el tímido, el resentido, el esquizofrénico. Obsesionado por sus complejos y represiones cuando se decide a obrar provoca una catástrofe colectiva.

Al final Pablo Luna salva a Soledad. Pero no puede salvarse a sí mismo, y su figura de incendiario y de maula, magnífico pretexto para el análisis literario y triste ejemplo de un alma atravesada, se desvanece ante la serena luz de otros personajes caracterizados por Acevedo Díaz: Ismael Velarde, el indio Cuaró, Luis María Berón, el negro Esteban. Y ni qué decir que comparado con Santos Vega o Martín Fierro nuestro gaucho-trova sólo sirve de fondo sombrío para destacar los valores masculinos y clamorosos del payador de Ascasubi y del héroe bernandiano.