

Estructuras de improvisación en la payada rioplatense: definición y análisis

Matías N. Isolabella

Estructuras de improvisación en la payada rioplatense: definición y análisis

Se conoce por payada rioplatense al género performativo que se enmarca en el amplio fenómeno de las tradiciones poético-musicales en las que la improvisación del texto juega un papel fundamental. Ésta asume la forma de desafíos en los que dos o más payadores se alternan sobre un escenario al compás de la guitarra. El presente artículo aborda algunos aspectos de la improvisación poética en la payada contemporánea, haciendo especial hincapié en su consideración como género performativo y desvelando algunas de las normas y de los procesos que entran en juego durante un desafío entre dos profesionales. Para ello, se introducen las estructuras principales sobre las que se desarrolla la improvisación y se propone un análisis de las interacciones que ocurren entre dichas estructuras durante la actuación, con el objetivo de comprender algunos de los mecanismos que participan en la determinación de la *performance* como evento único e irreplicable. El estudio de la *performance* contemporánea y su ubicación en el contexto histórico de la tradición permiten adelantar algunas hipótesis acerca de cuál ha sido el elemento articulador de los cambios que experimentó la payada en la provincia de Buenos Aires a partir de su profesionalización a finales del siglo XIX.

Palabras clave: payada; performance; improvisación; desafío y solidaridad; poesía improvisada

Structures for improvisation in the payada of the River Plate: definition and analysis

This performative genre, which is known as '*payada rioplatense*', is part of the broader phenomenon of poetic-musical traditions in which the improvisation of the text plays a fundamental role. It takes the form of challenges in which two or more *payadores* alternate on stage, improvising to the sound of the guitar. This article discusses some aspects of poetic improvisation in contemporary *payada*, with special emphasis on its consideration as a performative genre and revealing some of the rules and processes that come into play during a challenge between two professionals. To do so, the major structures according to which improvisation develops will be introduced, and an analysis of the interactions between these structures during the performance will be proposed, with the aim of understanding some of the mechanisms involved in the determination of performance as a unique event. The study of contemporary performance and its location in the historical context of the tradition allows me to advance some hypotheses about what has been the linchpin of the changes which modified the tradition in the province of Buenos Aires since its professionalization at the end of the nineteenth century.

Keywords: payada; performance; improvisation; challenge and solidarity; improvised poetry

*Agradezco la colaboración de todos los payadores, amigos e investigadores que facilitaron mi trabajo en estos años, su aportación ha sido fundamental. Quiero agradecer en particular a Enrique Cámara de Landa y Grazia Tuzi por la supervisión del texto.

Introducción

Se conoce por payada rioplatense al género performativo que se enmarca en el amplio fenómeno de las tradiciones de poesía improvisada y cantada, cuya presencia está documentada a lo largo de la historia en diversas culturas. Por sus características y procedencia, esta expresión artística guarda una estrecha relación con las tradiciones iberoamericanas en las que el desafío poético entre dos o más improvisadores juega un papel fundamental. Me refiero a la payada en cuanto género performativo, ya que es la improvisación en el aquí y ahora de la *performance* lo que distingue este fenómeno de otros repertorios tradicionales del área rioplatense. Como veremos a lo largo del texto, no hay estructuras poéticas o musicales que sean exclusivas de este arte, aunque a lo largo del siglo XX se ha ido consolidando una forma canción al estilo payada, con la típica alternancia entre dos cantores que desarrollan un tema, en este caso, previamente escrito por los payadores¹. En la payada, son la estructura de la *performance* y la improvisación quienes definen el género; tanto es así que a lo largo de la historia se han ido alternando las modas en torno a las formas poéticas y musicales sin por ello modificar su esencia².

Este artículo consta de dos partes. En la primera introduciré las estructuras sobre las que se rige la improvisación y que contribuyen a determinar las peculiaridades del género. En particular distinguiré entre estructuras poéticas, musicales, performativas y temáticas. Para ello me basaré en las fuentes primarias que pude recopilar en Argentina y Uruguay³, y haré referencia al trabajo de otros investigadores que abordaron este tema⁴. En la segunda parte

1 En la tradición literaria existen ejemplos de desafíos poéticos escritos desde la época griega; en la misma Argentina se pueden mentar diversos ejemplos de este tipo de literatura (valga como ejemplo la popular payada entre Martín Fierro y el Moreno escrita por José Hernández). Aquí no me refiero a la simulación de un desafío creado por un único poeta, sino a la composición de verdaderas payadas por parte de los mismos payadores, quienes las grabarán para difundirlas en sus discos pero que, por norma general, no son interpretadas en vivo. El proceso de creación de estas payadas versificadas –así las denominan sus protagonistas– puede ocurrir de diferentes maneras, como, por ejemplo, a través del intercambio de décimas por SMS o correos electrónicos.

2 Existe una amplia bibliografía sobre el estudio de la *performance* y de la improvisación. Para una introducción al argumento véase, entre otros, Philip Auslander: *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (London and New York: Routledge, 2003); Richard Schechner: *Performance Studies: An Introduction* (London and New York: Routledge, 2002); Bruno Nettle y Melinda Russell (eds.): *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (Chicago: University Of Chicago Press, 1998); Derek Bailey: *Improvisation: Its Nature And Practice In Music* (New York: Da Capo Press, 1993); Alexis Díaz Pimienta: *La teoría de la improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo* (Guipúzcoa: Sendoa Editorial, 1998).

3 He realizado dos estancias intensivas de trabajo de campo con los payadores rioplatenses entre marzo y junio de 2010 y entre julio y noviembre de 2011.

4 Para una introducción completa a la figura del payador rioplatense en la provincia de Buenos Aires véase Victor Di Santo: *El canto del payador en el circo criollo* (Buenos Aires: Edición del

—el cuerpo principal del artículo— propondré un análisis de las interacciones que se producen entre los diversos elementos estructurales de la payada durante una actuación, con el objetivo de desvelar los delicados equilibrios de un género que pone tanto énfasis en la improvisación y la inspiración de sus protagonistas. El lector notará que no siempre es posible separar dichas categorías de forma sistemática; además, la modificación de uno de los parámetros puede determinar cambios en los otros. Al tratarse de una tradición viva con un intercambio generacional constante, se pueden producir (y de hecho se producen) cambios. Por esta razón la sistematización que aquí se propone es una abstracción basada en las principales tendencias contemporáneas que pude observar.

Estructuras de improvisación

La presencia de los payadores en el Río de la Plata está documentada desde el siglo XVIII, pero es a partir de finales del siglo XIX cuando la payada comenzó a asumir la forma que la caracteriza en la actualidad. Una de las figuras más importantes en este sentido ha sido Gabino Ezeiza (1858-1916), improvisador afro-descendiente a quien se atribuye la introducción del canto por milonga y la popularización del género en contextos urbanos⁵. Ezeiza ha sido también el protagonista de la primera payada verdaderamente rioplatense de la que queda registro histórico, en la que el repentista argentino se enfrentó al uruguayo Juan de Nava (1856-1919) el 23 de julio de 1884 en un desafío que tuvo mucho eco en la prensa de la época. En homenaje a aquel evento histórico se celebra cada 23 de julio en la República Argentina el Día Nacional del Payador⁶. Desde entonces muchas personalidades han protagonizado la vigencia del movimiento payadoril, contribuyendo a que el género asumiera las características que hoy lo identifican⁷.

autor, 1987); Ercilia Moreno Cha: *Homenaje al payador rioplatense* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2005); Ismael Moya: *El arte de los payadores* (Buenos Aires: Editorial P. Berruti, 1959); Marcelino M. Román: *Itinerario Del Payador* (Buenos Aires: Lautaro, 1957); Beatriz Seibel: *El Cantar Del Payador: Antología* (Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 1988); Abel Zabala: *Al son de rústica cuerda: el verso improvisado en el Río de La Plata* (Turón: Fundación El Marchal, 2007).

- 5 Para saber más sobre la figura de Ezeiza véase, entre otros, Víctor Di Santo: *Gabino Ezeiza. Precursor del arte payadoril rioplatense* (Buenos Aires: Marta Argentina Romero, 2005) y Ercilia Moreno Cha: "Gabino Ezeiza, payador legendario", en *Temas de Patrimonio 7. El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones*. (Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio de la Ciudad de Buenos Aires, 2003), pp. 225-234.
- 6 El 19 de agosto de 1992 el Senado y Cámara de Diputados, reunidos en Congreso, sancionaron la Ley 24120, declarando el 23 de Julio como Día del Payador. La ley fue promulgada el 7 de septiembre de 1992. La celebración del Día Nacional del Payador se debe particularmente al esfuerzo de dos importantes payadores, José Silvio Curbelo y Víctor Di Santo (1941-2005).
- 7 La Real Academia Española no contempla ningún sustantivo con el cual referirse a los asuntos relacionados con la payada y los payadores (mientras sí lo hace con lo relacionado a los trovadores: trovadoresco). En el ambiente de los que se dedican al estudio de esta tradición rioplatense se aceptan los términos payadoril y payadoresco indistintamente. Además,

Si bien la variedad de subestructuras de las que disponen los improvisadores rioplatenses es bastante amplia, en el presente artículo me limitaré a profundizar las que se usan con mayor frecuencia⁸.

1.1. Estructura poética

A lo largo de la historia de la payada rioplatense se han ido alternando diversas modas acerca de las formas poéticas. Cuando me refiero a la historia de la payada aludo en particular al período que va desde 1890 hasta la actualidad, período que Seibel articuló en diversas etapas⁹. Antes de esa fecha las informaciones que tenemos sobre la actividad de los payadores son fragmentarias e incompletas. Según señala Moreno Cha, la décima espinela compartió protagonismo con otras formas estróficas hasta su definitiva consagración a mediados del siglo XX, proceso que corrió paralelo a una mayor preocupación por el cumplimiento de la estructura, que antes de esa fecha no era tan rigurosa¹⁰. La décima representa la estrofa más completa y complicada del repertorio payadoril y es, sin duda alguna, la más utilizada. Por estas razones en el presente artículo me limitaré a efectuar un análisis de dicha estructura literaria. No obstante, cabe recordar que diversos profesionales rioplatenses manejan un amplio abanico de formas poéticas que, en ocasiones, presentan sobre el escenario a manera de demostración¹¹.

La décima espinela —cuyo nombre se debe al poeta español Vicente Espinel Gómez Adorno (1550-1624), considerado el principal difusor de esta estrofa— se compone de diez versos octosilábicos que siguen la estructura de rimas *ABBAACDDC*. En su uso oral improvisado, las rimas respetan las particularidades específicas del habla rioplatense (misma pronunciación entre los sonidos 'll' e 'y'; 'b' y 'v'; 'c', 's' y 'z') además de cierta permisividad hacia las consonancias entre términos plurales y singulares. A la hora de construir el discurso, los conceptos suelen organizarse en parejas de versos, siendo los dos últimos —remate— los más importantes por condensar de manera sentenciosa el mensaje de la estrofa. En sus improvisaciones, los payadores suelen perseguir una estructura ideal en la que la décima es pensada como dos cuartetos (*ABBA*

si bien el vocablo correcto para referirse a los protagonistas de la tradición rioplatense es 'payador', para evitar excesivas repeticiones a lo largo del texto emplearé como sinónimos: trovador, repentista, improvisador, etc., aceptados y utilizados por los mismos payadores.

8 Con el término 'subestructuras' me refiero a la variedad de estructuras poéticas, musicales, performativas y temáticas utilizadas en el entorno rioplatense.

9 Seibel: *El Cantar Del Payador*.

10 Ercilia Moreno Cha, "Un análisis estructural de la payada rioplatense", en *Ponencias 4º Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino* (Valparaíso: Academia Nacional de folklore Chileno y Argentino, 2000), pp. 183-191.

11 Para profundizar sobre el tema ver Zabala: *Al son de rústica cuerda*, pp. 120-135; Moya: *El arte de los payadores*, pp. 223-247. Para un ejemplo de payada donde los protagonistas utilizan diversas medidas ver s/a.: *Payada de contrapunto Juan Carlos Lopez y Emanuel Gabotto* (Prado de Montevideo, Uruguay, 2009), <http://www.youtube.com/watch?v=fAA4u4AST0k>

– *CDDC*) unidas por un puente (*AC*). En la primera cuarteta se proponen retomar los conceptos expresados por su oponente y argumentar la idea que expresarán en los siguientes versos de la décima y que serán enunciados de manera contundente en el remate. Además de ello, los improvisadores intentan cumplir con normas estilísticas muy exigentes, como por ejemplo las de usar cuatro sonidos diferentes a la hora de determinar las cuatro terminaciones de verso (por ejemplo evitando usar terminaciones en –ato y –eto en la misma décima) y evitar rimas fáciles (infinitivos, gerundios, adverbios), etc., y procuran utilizar una serie de recursos propios de la literatura escrita¹². Debido al vértigo que supone el diálogo improvisado, se trata de modelos que no siempre consiguen respetar. A continuación propongo el ejemplo de una brillante décima improvisada por el payador argentino David Tokar:

Los sueños vienen y van
yo también traigo ese abrazo
que se parte en dos pedazos
igual que se parte un pan.
Por los amigos que están
privados de la libertad
peleando a la soledad
aquí están los payadores:
en la cárcel de Dolores
hay dolores de verdad.

La décima transcrita es la estrofa con la que David Tokar se presenta al público durante un espectáculo solidario organizado por los payadores en la cárcel de Dolores (provincia de Buenos Aires) el 25 de marzo de 2010. Éste, en la primera cuarteta, retoma el saludo inicial de sus compañeros — Gustavo Avello y Alberto Smith— introduciendo además evocaciones solidarias, que remata en los dos últimos versos, generando una auténtica reacción del público asistente¹³.

Como veremos en el párrafo 1.3, toda payada termina con una o dos décimas en media letra (cada payador improvisa dos versos: el primero con rima *AB*, el segundo *BA* y así sucesivamente), despedida que culmina con la enunciación de los nombres de los repentistas a manera de firma sobre la obra efímera recién creada. Si se elaboran dos décimas, la primera suele terminar con la enunciación de los lugares de proveniencia de los payadores (o resaltando algún aspecto de la ocasión en la que se actuó) y la segunda con sus nombres (para un ejemplo de media letra ver el párrafo 2.1).

¹² Estos serán abordados en futuras publicaciones.

¹³ A partir del evento citado, he realizado un pequeño documental que es posible consultar online. Matías N. Isolabella: “Payada solidaria”, *Fieldwork Diaries*, 13 de marzo de 2013, <http://fieldworkdiaries.com/2013/06/13/payada-solidaria/>.

1.2. Estructura musical

Las formas musicales de la payada rioplatense han sufrido una evolución parecida a la que hemos observado en el caso de las estrofas poéticas. A lo largo del tiempo se han ido alternando cielitos, vales, cifras, estilos, etc., hasta la consolidación de la milonga, cuya introducción en el ambiente payadoril se atribuye, como hemos visto, a Gabino Ezeiza. Tal como ocurre con las estructuras poéticas, los payadores profesionales saben improvisar acompañándose por diversas formas musicales aunque sobre el escenario impera la milonga, género del que me ocuparé a continuación¹⁴.

Como todos sabemos, sus características ya han sido objeto de estudios exhaustivos por parte de diversos autores pero, por lo que concierne a su uso en el contexto payadoril contemporáneo, cabe destacar algunas particularidades¹⁵. Lo que más llama la atención en la interpretación de la guitarra es la repetición incesante del patrón rítmico de la milonga en los bajos, cuyo tempo puede sufrir variaciones entre un payador y otro y también durante el acompañamiento de la misma décima. A manera de recordatorio, en la Figura 1 propongo una transcripción exclusivamente rítmica de este patrón.

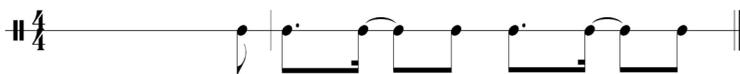


Figura 1: patrón rítmico en los bajos

La tonalidad utilizada es habitualmente la de Mi menor, que permite la pulsación de muchas cuerdas al aire, aunque en ocasiones puede ser entre uno y dos tonos más aguda, siendo costumbre acompañarse con el mismo cifrado transportado a través de una cejilla. En correspondencia con los dos últimos versos se observa un cambio en el acompañamiento, que se convierte en una cadencia armónica marcada por rasguidos; esta variación contribuye a enfatizar la contundencia del remate (en ocasiones se usa una cadencia similar en correspondencia con el remate de la primera cuarteta). Los más profesionales procuran ser prolijos con el uso de la guitarra y, aunque no todos la dominan, afinan constantemente el instrumento y se preocupan por estar afinados entre ellos¹⁶. Los payadores mencionan que, hasta hace pocas décadas atrás, cada

14 Para saber más acerca de las otras estructuras musicales usadas por los payadores ver Ercilia Moreno Cha: "La cifra en el canto del payador", *Música e Investigación* 1, 2 (1998), pp. 161-184; Zabala: *Al son de rústica cuerda*, pp. 105-119; Moya: *El arte de los payadores*, pp. 164-176.

15 Para estudios sobre la milonga véase entre otros: Isabel Aretz: *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952); Carlos Vega: *Las canciones folklóricas argentinas* (Buenos Aires: Instituto de Musicología, 1965); Enrique Cámara de Landa: "El folklore en la música para piano de Alberto Williams y Julián Aguirre", *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, 6 (2006), pp. 117-160.

16 Entre los payadores se pueden observar diversos grados de profesionalismo. En las actuaciones

repentista tenía su manera de arpeggiar, pero paulatinamente esa variedad se ha ido consolidando en un número reducido de variantes. Para los payadores el arpeggio de la milonga representa un gesto mecánico y repetitivo que no debe requerir demasiada atención durante la *performance*. Algunos me han comentado la sensación extraña que les produce improvisar sin tener la guitarra entre sus manos, como si el automatismo de acompañarse con el instrumento les ayudara a entrar en estado de concentración para la improvisación poética.

El canto es en cierta medida improvisado y respeta la acentuación rítmica del verso, aunque se trata de una improvisación inconsciente que merece la pena profundizar en futuros estudios (los payadores, según ellos mismos refieren, no piensan en qué notas cantar, mientras sí piensan en cuáles palabras pronunciar). A cada verso le corresponde una semifrase melódica, debido a lo cual asume aún más coherencia el paralelismo que existe entre el discurso musical y el poético: como hemos visto, los conceptos se suelen organizar en parejas de versos octosílabos, que corresponden a una frase musical (dos compases¹⁷). El canto es en estilo silábico y suele desarrollar un perfil melódico descendente por grados conjuntos. Tal como ocurre con las capacidades guitarreras, las virtudes canoras varían según las circunstancias personales. Algunos están dotados de buena voz y son afinados, otros menos.

En general los jóvenes se están preocupando por perfeccionar sus aptitudes musicales tanto en la guitarra como en el canto, recibiendo clases privadas de sendos profesionales. Cabe destacar, de todos modos, que a lo largo del siglo XX se verificaron casos de payadores que fueron virtuosos con la guitarra o grandes cantores. Aún así sigue siendo válida la consideración que muchos han presentado ante mis preguntas: saber tocar y cantar bien ayuda, facilita la transmisión del mensaje y habla bien de la profesionalidad del cantor, pero no es imprescindible para ser payador. Ha habido —y hay— casos de payadores que no tocan la guitarra y aún así han sido aceptados como tales, a pesar de que en el imaginario colectivo el payador y la guitarra formen una unión inseparable. Algunos de ellos han hecho el esfuerzo de aprender “aunque sea” a tocar la milonga y es casi lo único que saben interpretar en la guitarra.

Durante las actuaciones es posible que haya uno o más solistas. Por lo general se trata de guitarristas cercanos al ambiente payadoril, que comprenden sus normas. Su labor tiene que ser discreta: reforzar el arpeggio de los payadores y puntear entre una décima y otra, interrumpiendo su solo si los payadores anticipan su canto o prolongándolo en caso de tardanza. El solista tiene que respetar constantemente la estructura irregular de la música, tanto en número de compases por cada décima (a veces los payadores se atrasan mientras improvisan los versos) como en tempo. Entre los improvisadores rioplatenses hay algunos que destacan también por sus habilidades guitarrísticas y, durante

que involucran a los payadores semi-profesionales o aficionados, es posible notar problemas con la afinación y la ejecución de la estructura musical (ver nota 32).

17 Si se adopta el compás de 4/4.

sus improvisaciones, se encargan de cumplir también con la parte solista.

1.3. Estructura performativa

Son muchos los contextos de actuación de los payadores y, dependiendo de las circunstancias, la estructura de la *performance* puede sufrir variaciones. Entre los diferentes escenarios cabe mencionar a los festivales nacionales e internacionales en teatros o escenarios al aire libre, fiestas en clubes privados, boliches¹⁸, jineteadas, radios y televisiones, estudios de grabación, etc. En general, el improvisador necesita un espacio escénico que favorezca la atención del público por la importancia que revisten la letra y su contenido conceptual en éste género. El desafío poético en canto alternado es el elemento principal del espectáculo, que se complementa con la interpretación de canciones, recitados, músicas o bailes tradicionales, improvisaciones individuales, etc., dependiendo de la ocasión. Por razones de espacio me limitaré a describir exclusivamente lo que ocurre en el momento de la payada entre dos improvisadores rioplatenses sobre un escenario¹⁹.

A partir de la documentación existente acerca de los primeros desafíos entre profesionales recogidos por la prensa de la época, se puede afirmar que entre finales del siglo XIX y principios del XX las payadas contaban con un reglamento formal y explícito. Cada payador designaba a sus representantes y eran éstos los que determinaban las condiciones del encuentro y la composición del jurado. En el caso de la célebre payada entre Gabino Ezeiza y Pablo Vázquez (Pergamino, Provincia de Buenos Aires, 1894), por ejemplo, se determinaron las siguientes normas, según informa Ismael Moya²⁰ y resume Moreno Cha en su texto:

[...]fecha, horario y lugar de la actuación; designación de un jurado idóneo y determinación del premio que se entregaría; atribuciones del jurado: declarar el inicio y cierre de la payada, designar los temas de la controversia, y emitir su veredicto: que el jurado evaluará el desempeño de los payadores a través de copias taquigráficas; prohibición de plagiar

18 9. m. Arg. y Ur. Bar, discoteca. Consultado en www.rae.es el 9 de mayo de 2013.

19 Desde la década de 1990 se ha ido consolidando una red internacional de repentistas. Ésta propició la difusión de espectáculos internacionales en los que se presentan desafíos poéticos cruzados entre improvisadores de diferentes países, quienes se alternan elaborando sus versos en las formas poéticas y musicales características de su propia tradición. Tanto en estas ocasiones como en eventos en los que solo participan payadores rioplatenses, el desafío puede ser entre dos o tres improvisadores o en rueda (más de tres). Además, se ha experimentado con actuaciones entre payadores y raperos, cuyas grabaciones audiovisuales han alcanzado mucha popularidad en YouTube. Por otra parte, durante mis estancias en Argentina y Uruguay pude presenciar diversas payadas “domésticas”, cuya consideración será objeto de futuras publicaciones. Para visionar un pequeño fragmento de esta modalidad de payada ver Matías N. Isolabella: “Reunión en lo de Soco”, *Fieldwork Diaries*, 4 de noviembre de 2012, <http://fieldworkdiaries.com/2012/11/04/reunion-en-lo-de-soco/>

20 Moya: *El arte de los payadores*, pp. 194-195.

versos y proferir injurias [sic] contra el compañero; designación por sorteo del payador que comenzará el lance; elección de los temas del contrapunto y entrega de ellos a los representantes de cada payador, que los recibirán al inicio de la función, y –finalmente– modo de reparto de las ganancias devengadas por el espectáculo brindado²¹.

En la actualidad algunas de estas reglas han caído en desuso mientras otras han sufrido pequeños cambios²². En general, excluyendo los escasos certámenes, se observa una menor explicitación de las normas, que entraron a formar parte de un código ético implícito y oral, compartido, en diversa medida, por los payadores²³. El desarrollo de una payada clásica se articula en tres fases, como ya señalaba Moya: saludo a los auditores, desarrollo de los temas y canto del vencedor y despedida²⁴. Exceptuando los concursos con premio, la determinación pública del ganador del desafío ha perdido vigencia, por lo cual el canto del vencedor ha sido reemplazado por la media letra que, como veremos, tiene mucha importancia en relación con los conceptos de desafío y solidaridad, ya que es el reflejo de un tipo de payada menos agresiva y más amistosa.

El espacio escénico centraliza la presencia de los improvisadores, que suelen estar de pie con un pie sobre una silla –o algún elemento escénico análogo– que les ayuda a sostener mejor la guitarra (las mujeres no suelen usar la silla y sostienen la guitarra gracias a su respectiva correa – Foto 1). La indumentaria es generalmente de procedencia gauchesca, aunque algunos payadores –pocos, por lo que pude observar– deciden vestirse de paisano (bombacha, alpargatas, camisa, chaleco, faja y pañuelo) o de traje ciudadano. En cualquier caso suelen llevar un poncho doblado sobre el hombro, como es costumbre en el ambiente del folclore en Argentina y Uruguay. Las “pilchas” gauchas o las paisanas para algunos son un traje escénico que sirve para manifestar su pertenencia identitaria u homenajear a los antecesores del payador profesional contemporáneo, mientras para otros representan una forma cotidiana de vestir. La posición que ocupará cada payador sobre el escenario puede depender de diversos factores: generalmente es costumbre dejar la derecha (respecto a los payadores, es decir, izquierda para el público) al más veterano o prestigioso, al huésped o

21 Moreno Cha: *Homenaje al payador rioplatense*, p. 17.

22 En su libro, Zabala presenta el reglamento de dos concursos acaecidos en la década del 1980, organizados con la intención de propiciar el surgimiento de payadores noveles (Zabala, *Al son de rústica cuerda*, pp. 145-149). Ver también Ercilia Moreno Cha: “Acerca de las normas y recursos de la payada urbana rioplatense contemporánea”, en *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica* (Santa Rosa, La Pampa: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1997), pp. 190-197.

23 Si bien es posible considerar a los payadores como comunidad y se reconocen figuras que por su trayectoria y capacidades son consideradas de referencia, no existen agrupaciones oficiales de payadores, ni un gremio que establezca de forma explícita quién es payador y quién no lo es. Esto conlleva una serie de enfoques y opiniones que admiten cierto margen de variabilidad.

24 Moya: *El arte de los payadores*, pp. 195-196.

al homenajeado, dependiendo de las circunstancias²⁵. Esto determina también quién será el payador que improvise la primera décima, aunque en ocasiones es posible que esa decisión se tome de común acuerdo a través del lenguaje corporal (gestos y miradas). Si bien la postura que asumen los repentistas durante la payada es completamente estática y con ambas manos ocupadas en la interpretación de la guitarra, consiguen incluir elementos gestuales que son importantes para enfatizar sus palabras y dotarlas de la fuerza que caracteriza a este tipo de canto (Foto 1).



**Foto 1: Una payada entre Marta Suint y Cacho Márquez
(San José, Uruguay, 20/8/2011)**

Una vez establecidos estos parámetros, los payadores comienzan la interpretación de la base musical y se alternan en la improvisación de estrofas poéticas. Es costumbre dejar una pausa vocal de cuatro compases entre la improvisación de uno y otro, espacio durante el cual el público aplaude los versos recién creados. Como anticipaba, las primeras décimas suelen ser de saludo y presentación. En ellas los payadores homenajean la ocasión del encuentro, al público y al contrincante, a la vez que se presentan a ellos mismos. Esta primera fase es también de tanteo, sirve para afianzarse y encauzar la sección principal, el desarrollo del tema. El final de la payada puede ser determinado de diversas maneras. Habitualmente se trata de la decisión de los presentadores del espectáculo o de un acuerdo tácito entre los repentistas que, con un gesto, deciden dar comienzo a la media letra²⁶. Antiguamente las payadas podían

25 En el caso de los certámenes puede decidirlo el jurado o se somete a sorteo.

26 En el caso de la payada en la cárcel de Dolores, se puede observar como Smith intenta llamar la atención de Tokar para que se inicie la media letra (min. 13:49). Finalmente, en el minuto

durar más de una hora y, en algunas oportunidades, continuar durante más de una noche. La espectacularización del género y la conquista de espacios urbanos y profesionales determinaron una drástica reducción en este sentido, hasta consolidar un formato que prevé un tiempo que oscila aproximadamente entre los 10 y 15 minutos de duración.

1.4. Estructura temática

Antes de enumerar las diversas categorías temáticas sobre las que habitualmente se desarrollan las improvisaciones, es importante tener en cuenta cómo se define el argumento de la payada, ya que para ello existen diversas modalidades. Lo más habitual es que los payadores suban al escenario sin saber cuál será el tema a tratar. En este caso estaríamos hablando, en cierta medida, de una doble improvisación, en la que el repentista suma una variable más (la búsqueda del tema) a las que normalmente lo ocupan (la base musical proporcionada por la guitarra y el canto, el acierto en la improvisación de la estructura poética, la coherencia interna de la estrofa, el desarrollo de un diálogo pertinente con el contrincante, las reacciones del público, etc.). Por ello, algunas payadas que han sido formalmente correctas desde un punto de vista poético-musical pueden resultar frustrantes para los payadores que, al bajar del escenario, dejan comentarios como “cumplimos pero no encontramos el tema, estuvo medio flojita...”. El hecho de no encontrar un tema sobre el que articular la improvisación prolonga el tanteo inicial y genera incomodidad en los payadores. Esto puede ocurrir por diversas razones tales como el cansancio, la escasa inspiración o la costumbre de trabajar a menudo con el mismo compañero, hecho que comporta aspectos tanto positivos como negativos²⁷.

En algunas ocasiones los payadores solicitan los temas al público asistente, que los lanza a viva voz desde la platea. Esta costumbre cumple con diversas funciones a la vez. Por una parte, la de convencer a los oyentes acerca de su capacidad de improvisar, escepticismo con el que todo profesional tiene que lidiar constantemente. De esta manera el público no sólo tiene la posibilidad de comprobar la veracidad del talento de los repentistas, sino que además se siente protagonista de lo que ocurre sobre el escenario, interpelando a los payadores acerca de los temas que más le interesan. Por otra parte, resuelve el problema de la búsqueda del argumento ya que, en estas ocasiones, el público lanza varios temas que marcarán el norte de la payada. Otra circunstancia en

14:04, establecen contacto visual y toman acuerdos en ese sentido (Isolabella, “Payada solidaria”).

27 A título de ejemplo presento el caso de Luis Genaro y David Tokar, payadores de San Vicente (provincia de Buenos Aires), que empezaron juntos a transitar los caminos del canto payadoril e improvisaron en innumerables ocasiones. Esto, por una parte, facilita el que se complementen muy bien en el escenario, garantizando calidad en cada payada. Pero, por otra parte, en algunas ocasiones me han comentado la dificultad que encierra el improvisar juntos por la sensación de *déjà vu* que les produce.

la que los payadores reciben indicaciones sobre el tema a tratar es la de los concursos. Durante estas competiciones es el jurado quien determina los temas, generalmente a través de un sorteo, y los comunica a los improvisadores sobre el mismo escenario.

Más raramente, es posible que los payadores establezcan, minutos antes de subir al escenario, cuáles serán los temas a tratar, llegando en ocasiones a definir una especie de guión. Aún así, la payada sigue siendo improvisada, ya que la creación de las décimas ocurre en el instante mismo del canto. Esta opción, que no es muy frecuente, produce opiniones divergentes: algunos consideran que si el payador tiene la ambición de ser un artista debe estar en condiciones de ofrecer un espectáculo a la altura del público; dejar todo en manos de la inspiración es demasiado arriesgado. Otros defienden que es preferible salir a improvisar sin más, confiando en que el público tendrá la capacidad de comprender que el error o la escasa brillantez son la otra cara de la medalla cuando se habla de improvisación²⁸.

Estas modalidades, difíciles de desligar del contexto performativo (se determinan de manera recíproca), conducen al cuerpo central de la payada: el desarrollo del tema. Para evitar una taxonomía infinita de los argumentos que se pueden llegar a tratar en una payada y con el objetivo de proponer una clasificación de lo más sintética, en la sistematización que propongo a continuación decidí integrar tres criterios: uno cronológico, uno temático y uno expresivo/comunicativo.

- a) *actualidad*: se comentan sucesos contemporáneos alabando o criticando decisiones, etc.;
- b) *memoria histórica*: se rinde homenaje a payadores de otras generaciones, libertadores de la patria, momentos históricos dolorosos, personajes cuya memoria se quiere rescatar, etc. Estas payadas son muy importantes para definir la identidad del payador;
- c) *temas gauchescos/paisanos/criollos*: payadas en las que se enaltecen los valores y oficios del campo y del paisano, con un uso consciente de la terminología y de las tradiciones de la pampa argentina y uruguaya. Quise resaltar esta categoría temática por la importancia que reviste en la tradición rioplatense;
- d) *vuelo poético*: se trata de payadas con fuertes componentes estéticos, en las que los improvisadores juegan a superar al rival en la creación de imágenes bucólicas, metáforas, alegorías y un hondo pensamiento, rico en filosofía;
- e) *payada amistosa/demostrativa*: se desarrollan los temas sin la tensión pro-

28 Soy consciente de que el uso de términos como 'algunos' y 'otros' puedan parecer demasiado genéricos. No obstante, considero que para la comprensión del presente artículo es irrelevante saber "quién dijo qué" y por esta razón he decidido proteger sus identidades, despersonalizando sus respectivas declaraciones. A lo largo del texto volveré a utilizar este recurso al tratar asuntos inherentes al desafío.

- ducida por el contrapunto, privilegiando un diálogo amistoso;
- f) *contrapunto lúdico/trivial*: enfrentamiento jocoso entre payadores, que se burlan bondadosamente el uno del otro con el objetivo de divertir al público;
- g) *contrapunto de ideas*: debate explícito sobre conceptos, creencias, preferencias políticas, ideológicas, etc., defendiendo cada uno la propia. Antiguamente, en algunos eventos en los que se asignaban temas, existía la posibilidad de pedir a los payadores que asumieran posturas contrapuestas, como ocurre en otras tradiciones improvisadoras (por ejemplo: campo/ciudad; vida/muerte; etc.), modalidad que ha ido perdiendo vigencia²⁹.

La clasificación aquí propuesta persigue el objetivo de ordenar los contenidos de la payada para facilitar su comprensión y destacar los elementos más importantes. Como toda taxonomía, se trata de una abstracción que no hace del todo justicia a la variedad e imprevisibilidad del canto improvisado. Es frecuente observar la presencia de varios de los elementos mencionados en una misma payada e incluso de manera simultánea (por ejemplo, un contrapunto de ideas sobre temas de actualidad o históricos; una payada sobre temas gauchescos que otorga especial relevancia al vuelo poético; etc.). Esto sucede especialmente durante los enfrentamientos entre los profesionales más destacados del género. A todo ello hay que sumarle una de las características más importantes del canto payadoril, que es la de cantar opinando, como decía Martín Fierro. Los payadores, independientemente de los argumentos que serán abordados durante la improvisación, se expresan de forma crítica y sentenciosa; de ahí que se consideren —y sean considerados por su público— la voz del pueblo.

Lo que acabo de presentar conforma lo que podríamos considerar como el esqueleto del género: estructuras que remiten a distintos ámbitos expresivos del fenómeno payada y que cumplen la función de constituir un modelo que no siempre se consigue representar durante la *performance*. Lo imponderable es un implícito de la improvisación: el tiempo de creación para cada décima es de 25-30 segundos y en ese breve lapso de tiempo los payadores tienen que lidiar además con la presión escénica, la inspiración, la calidad del rival, las reacciones del público, etc. Algunas de las anécdotas más mentadas por los improvisadores recuerdan aquellos momentos de la *performance* en los que el payador supo plegar el modelo a sus necesidades para resolver con genialidad el desafío. En el lance de una payada entre *Payador1* y *Payador2*, por ejemplo, aquél decidió

29 En torno al término 'contrapunto' existen algunos malentendidos: con él los payadores se refieren a una sección de la *performance* en la que se hace explícito el desafío, algo que no ocurre en todas las payadas. Sin embargo, el público en general (y a veces los mismos payadores cuando hablan informalmente) utilizan el término 'contrapunto' o 'payada de contrapunto' como sinónimos de payada. Se trata de un dualismo terminológico análogo al que se comenta en la nota 33.

tomar asiento ante el interminable caudal de cuartetos de su contrincante. El público ovacionó ese gesto y, también gracias a ello, *Payador1* ganó la payada³⁰.

Conviene añadir otro aspecto que tiene mucha importancia: es opinión compartida entre los improvisadores que para ser payador no basta con dominar estas estructuras. Según ellos, para ser payador es necesario cumplir tres requisitos: convencer a uno mismo, al público y a los compañeros de que se lo es. Este último aspecto –convencer a los compañeros– es el que determina la identidad más profunda del payador, su mística, su función y misión³¹. No cabe aquí ahondar sobre este importante componente identitario, que será objeto de futuras publicaciones, puesto que lo que a continuación corresponde es desvelar la conexión que existe entre las estructuras que acabo de presentar. Antes de adentrarme en esta tarea, es importante recordar que los autores que me precedieron en la investigación de la payada rioplatense (cfr. bibliografía) propusieron clasificaciones análogas, otorgando mayor o menor relevancia a algunos de los aspectos que aquí se han mencionado y organizándolos de diversas maneras, dependiendo de la finalidad última de sus trabajos. Sin embargo, para dotar de coherencia el análisis que propongo a continuación, he preferido elaborar una nueva taxonomía que fuera acorde con mis necesidades.

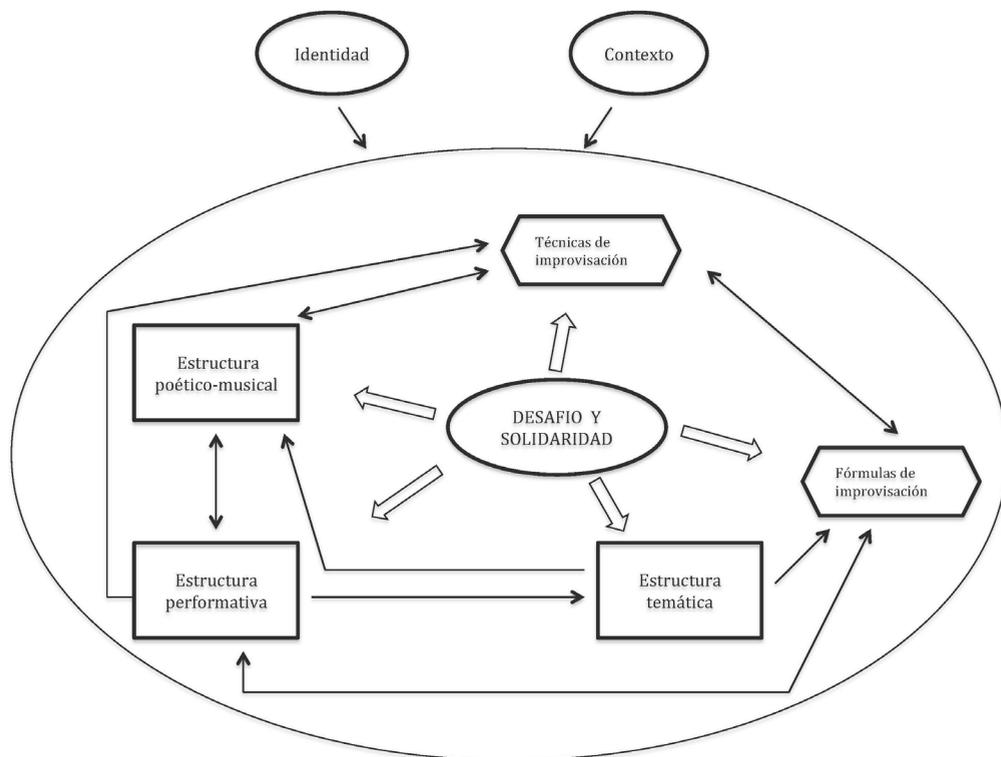
2. Análisis de las interacciones

Como hemos observado, es posible identificar cuatro estructuras principales dentro de las que se articula la improvisación de los payadores. Estas forman parte de una red de interrelaciones en las que además intervienen elementos estratégicos y cuestiones identitarias y contextuales. La Figura 2 representa una propuesta provisional del modelo que estoy elaborando para mi investigación. Como anticipaba en la introducción, los rasgos más característicos de esta tradición –y de otras análogas– son la improvisación y la estructura de la *performance*. No obstante, considero de crucial importancia para el estudio de la payada rioplatense contemporánea la relación existente entre los conceptos de desafío y solidaridad, razón por la que decidí ubicar dicho elemento en el centro del esquema. El desafío entre dos poetas-cantores es tan importante que incluso llega a definir el nombre del género. Los payadores hablan de improvisación

30 Como veremos en la segunda parte del artículo, puede ocurrir que algunos payadores decidan utilizar cuartetos libres en los momentos de contrapunto, ya que ésta permite mayor libertad y rapidez a la hora de expresar conceptos sentenciosos. En estas ocasiones, el número de cuartetos que se improvisan en cada turno es variable (normalmente tres). En el caso de la payada entre *Payador1* y *Payador2*, al parecer, este último se excedió en el número de cuartetos que improvisó; de ahí la decisión de *Payador1* de sentarse irónicamente en la silla para esperar su turno.

31 Como hemos visto en la nota 24, no existe un gremio de payadores, por lo que esta aprobación no se manifiesta de forma oficial. Además, puede ocurrir que algunos payadores estén más convencidos que otros sobre las competencias de un compañero, generando opiniones divergentes. Esto produce oscilaciones en los estándares de calidad ofrecidos y en la coexistencia de diversas maneras de entender la función y la identidad del payador.

cuando lo hacen de manera individual y de payada cuando se trata de un desafío entre dos o más repentistas³². No obstante, para comprender este género en toda su complejidad, considero imprescindible entender el desafío como la cara de una moneda en la que el concepto de solidaridad juega un papel igualmente importante. El equilibrio existente entre desafío/individuo y solidaridad/comunidad es, según mi interpretación, uno de los elementos articuladores más emblemáticos de la payada en cuanto género y de los payadores en cuanto grupo o colectividad. Sin embargo, por razones de espacio y de coherencia con el objetivo del artículo que aquí presento, me referiré a dicha relación sólo de manera tangencial³³.



32 Los payadores utilizan los términos **estructurales** (rectángulos) y **estratégicos** (hexágonos) que ellos consideran correctos (fines) y los que maneja habitualmente su público u otros que no formen parte de su comunidad (*etic*). De hecho, puede ocurrir que se adapten a usar en público las terminologías que se manejan en los medios para no crear confusiones. Esto ocurre con la diferenciación terminológica entre improvisación y payada que aquí se menciona y que todos mis informantes confirmaron durante las entrevistas personales, aunque pude comprobar que no siempre las respetan durante las entrevistas en radio o en las conversaciones cotidianas. De la misma manera ocurre con el término 'contrapunto' (nota 30).

33 La relación existente entre los conceptos de desafío y solidaridad en la payada rioplatense representa uno de los elementos centrales de la tesis de doctorado que estoy desarrollando en la Universidad de Valladolid bajo la dirección de Enrique Cámara de Landa.

Antes de continuar con el análisis, es necesario introducir brevemente los elementos estratégicos que aparecen en el esquema. Con ‘fórmulas’ me refiero a fórmulas literarias compartidas que cuentan con un cierto número de variantes (muletillas), así como a refranes y a citas; todas ellas forman parte de las categorías *emic* utilizadas por los payadores. A éstas añado, desde mi perspectiva *etic*, la categoría de formulas funcionales: conceptos que son improvisados en el momento (no forman parte del vocabulario compartido) y que cumplen funciones análogas en el desarrollo estratégico de la improvisación. Las muletillas son versos octosilábicos que aportan muy poco al desarrollo conceptual de la décima y que los payadores utilizan para rellenar la estructura en momentos de dificultad, aunque los profesionales procuran evitarlo. No obstante, en el vértigo de la improvisación, es posible que les falte la brillantez necesaria para crear estrofas completas desde el punto de vista conceptual: respetar la estructura poética es fundamental y es en esos momentos de dificultad cuando habitualmente se recurre a la muletilla. Octosílabos de uso común en el entorno rioplatense son, por ejemplo: “en la noche de este día”; “al compás de la vihuela”; “al compás de la guitarra”; “al compás de este madero”; “de la guitarra al vaivén”; etc. Algunas muletillas, sin embargo, cumplen una función específica en el desarrollo de la payada, como las que se usan durante el contrapunto (por ejemplo: “usted vaya donde quiera / yo lo voy a acompañar”); los profesionales prefieren evitar también este tipo de recursos, sustituyéndolas con octosílabos improvisados que, a menudo, cumplen una función análoga (fórmulas funcionales). Durante la improvisación es frecuente incorporar en la estrofa también refranes populares y citas de textos poéticos de diversa procedencia. En el caso de las citas, el código entre los profesionales requiere que se haga referencia explícita al autor que se está mencionando. Por la importancia que reviste la tradición gauchesca en la identidad del payador rioplatense, son habituales las referencias al Martín Fierro, como por ejemplo la cita “yo soy toro en mi rodeo / y torazo en rodeo ajeno”³⁴.

Con la expresión “técnicas de improvisación” me refiero tanto a las que son utilizadas para la construcción de la forma poética como a las estrategias que se usan para lucirse durante la payada. Habitualmente los payadores improvisan sus estructuras “de abajo hacia arriba”: primero piensan un remate fuerte y a partir de éste crean el resto de la estructura. En el caso de la décima, con el remate se establecen dos de las cuatro rimas que componen esta estrofa: *DC*. Para muchos, el paso siguiente es pensar el remate de la primera cuarteta, que impone las dos rimas faltantes: *BA* (la secuencia de rimas en la décima es, como hemos visto, *ABBAACDDC*). La ideación de los remates suele tener lugar durante la improvisación del compañero y los cuatro compases de pausa entre una décima y otra. A partir de ese instante, el payador intenta guardar

34 José Hernández: *Martín Fierro*, ed. Eleuterio F. Tiscornia, 1ª ed. 2ª reimp. (Buenos Aires: Losada, 2008), vv. 61-62, p. 31.

los remates en la memoria por algunos instantes, mientras va cantando e improvisando el resto de la estructura. Algunos payadores destacan también la importancia de los dos versos centrales, el puente (*AC*); se trata de los versos que marcan la transición de los conceptos abordados, determinantes para la creación de una estructura pareja (véase, por ejemplo, el puente de la décima improvisada por David Tokar que he citado en el párrafo 1.1). Ésta es la técnica de improvisación más común en el entorno rioplatense, que a veces puede ser integrada por guilles: grupos de versos (remates, cuartetas o décimas completas) previamente compuestos por el payador y cantados durante la *performance* como si se tratara de versos improvisados en el momento. No obstante, los profesionales y el público experto reconocen casi inmediatamente los guilles, que son considerados recursos desleales. Además de las técnicas que se utilizan para la elaboración de la décima, existen estrategias que los payadores pueden emplear para desequilibrar el desafío a su favor, como veremos más adelante.

Tanto las fórmulas como las técnicas de improvisación, así como las estructuras que han sido descritas en la primera parte del artículo, pueden ser abordadas con mayor detalle, tarea que desarrollaré en futuras publicaciones. Como es posible deducir de la Figura 2, la payada es una creación orgánica en la que participan diversos actores e intervienen numerosas variables. Su aparente monotonía (dos repentistas que se alternan en la improvisación de estrofas poéticas al compás de la guitarra) esconde una compleja interrelación de estructuras que es imprescindible comprender si se quiere apreciar el género en toda su complejidad. Por estas razones, el modelo interpretativo que propongo es necesariamente una simplificación de la realidad con la que pretendo dar cuenta del amplio abanico de posibilidades que entran en juego durante la *performance* y que contribuyen a determinar cada payada como evento único e irrepetible. Con la intención de presentar mi análisis de la forma lo más clara posible, he decidido emplear una organización del discurso análoga a la que he utilizado en la primera parte del artículo. Sin embargo, las variables que entran en juego durante la actuación pueden intervenir de forma simultánea y la subdivisión en párrafos obliga, en ocasiones, a rendir cuenta de relaciones que, en la realidad, ocurren de manera indirecta o se producen por la influencia de diversos factores que actúan al mismo tiempo. El contexto de la *performance*, por ejemplo, puede influir en el uso de determinadas estructuras poéticas o fórmulas improvisadoras, pero en muchas ocasiones esta influencia se manifiesta a través de una elección estratégica del payador; en otras ocasiones, sin embargo, esta relación es más directa y tiene una evidente vinculación con la estructura del género en sí.

2.1. Estructura performativa

La estructura de la *performance* -entendida a partir de ahora como estructura escénica y a la vez como contexto- es una de las más importantes, ya que interviene en la definición de las otras tres. Además, contribuye a la

determinación de las técnicas y fórmulas improvisadoras que se usarán en cada momento. En la Figura 3 propongo un resumen de las influencias que ejerce la estructura performativa sobre otros elementos.

Estructura performativa ← → *Fórmulas*

Como hemos visto, la payada se divide en tres secciones: saludos y presentación, desarrollo del tema y cierre en media letra; para cada una de estas

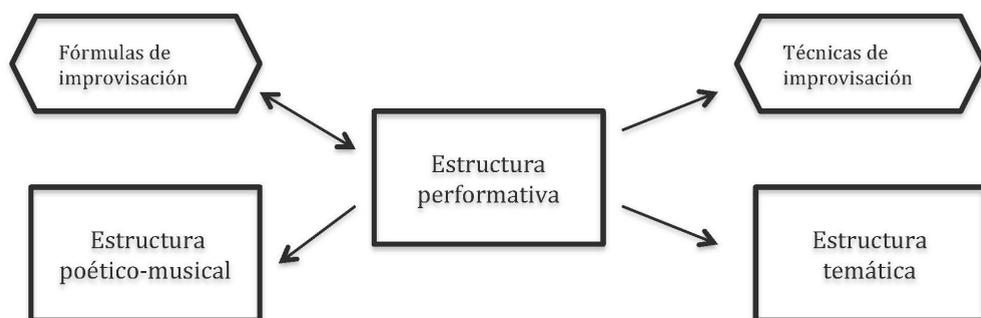


Figura 3: Estructura performativa

fases existen fórmulas literales y funcionales que forman parte del vocabulario de la tradición rioplatense. En la fase de los saludos, por ejemplo, es común usar expresiones como “mil gracias por esas palmas / mas hemos traído el alma / para dejarla entre ustedes” o relacionadas con el contexto de la actuación. En la sección central, las fórmulas tienen más vinculación con el desarrollo del tema o con aspectos inherentes a la improvisación que analizaré más adelante, pero en la media letra encontramos otra vez modismos y expresiones características de esta sección de la *performance*. Como ya hemos visto, en los primeros versos se suele introducir la despedida, que culmina con la enunciación amistosa de los nombres de los protagonistas. Propongo a continuación el ejemplo de una payada entre Juan Alberto Lalanne (Argentina) y Santiago Clares (Uruguay)³⁵:

Clares

Lalanne

1. Bueno un agradecimiento

³⁵ San José (Uruguay), 20 de agosto de 2011.

- | | | |
|-----|----------------------------|------------------------------|
| 2. | vamo' a dejar para ustedes | |
| 3. | | para hablarles sin enredos |
| 4. | | como en verdad yo lo siento |
| 5. | es expresivo el momento | |
| 6. | que va diciendo los planes | |
| 7. | | sin que pierda, sin que gane |
| 8. | | triunfarán nuestros cantares |
| 9. | les dice Santiago Clares | |
| 10. | que le aplaudan a Lalanne. | |

No obstante, puede haber excepciones: el payador que canta los dos últimos versos puede hacerlo con picardía, gesto que los compañeros no suelen aprobar aunque genere entusiasmo en el público. En una competencia, dos payadores venían improvisando sobre la muerte y, en la media letra, uno termina diciendo "así lo enterró *Payador1* / porque se murió *Payador2*". En otra circunstancia, la media letra se cerró de la siguiente manera "dice *Payador1* / que perdió *Payador2*".

Estructura performativa ← → Técnicas de improvisación

La estructura de la *performance* también puede influir en las estrategias que los improvisadores emplearán en cada momento. No es lo mismo pagar en un espectáculo a beneficio de alguien, en donde los tonos serán particularmente relajados, que en un certamen con premio en el que los payadores usarán todas sus armas para vencer al rival³⁶. Las payadas en los medios de comunicación (radios y televisiones) también suelen ser muy distendidas y tienen un carácter más bien demostrativo. Lo mismo ocurre en los festivales internacionales, en los que el canto alternado se lleva a cabo entre repentistas procedentes de diversas tradiciones. En estas ocasiones no se suelen usar todas las técnicas y fórmulas típicas del entorno rioplatense, ya que cada tradición cuenta con rasgos identitarios propios que pueden dificultar la comprensión mutua entre los improvisadores. Las payadas entre tres y en rueda también merecen un comentario aparte. Ya informé acerca de la velocidad con que se realiza cada décima, tiempo al que hay que sumar la improvisación del contendor: durante esos segundos el payador no se limita a escuchar los versos que su compañero va hilvanando sobre la marcha, sino que aprovecha para reunir ideas a partir de las cuales construirá su estrofa. Evidentemente, este tiempo aumenta en actuaciones que ven como protagonistas a tres o más repentistas, determinando estrategias improvisadoras diferentes. Por otra parte, hay que señalar que las payadas entre más de dos repentistas encierran dificultades de diversa naturaleza, como la complejidad que supone mantener el hilo argumental entre

36 Hay que destacar que en los últimos años estos certámenes sólo se llevan a cabo entre payadores noveles, ya que los consagrados prefieren evitar situaciones extremadamente desafiantes.

todos los participantes.

Además del contexto en cuanto espacio geográfico y cultural en el que se desarrolla el espectáculo, hay que tener en cuenta la identidad de los improvisadores. En los enfrentamientos entre un payador novel y uno consagrado, por ejemplo, es muy frecuente que éste apadrine a aquél, apoyándolo y ayudándolo a resolver su labor. Lo mismo ocurre en actuaciones que ven como protagonista a un referente de la payada que, ya entrado en años o afectado por problemas de salud, no tiene la brillantez que lo hizo popular a lo largo de su carrera; en estos casos los códigos éticos exigen un trato respetuoso y amigable. A lo largo del texto no he hecho hincapié en la presencia de las mujeres en el género, que es minoritaria pero cuenta con exponentes de primer nivel. Su presencia en el escenario puede ser determinante, ya que las payadas que protagonizan suelen tener tonos más distendidos y un trato más elegante. Marta Suint, por ejemplo, cuenta su experiencia de la siguiente manera:

[...] yo noto que cuando suben conmigo suben distendidos. Todos: los chicos, los grandes, los viejos... Porque cuando vos improvisas con otra mujer es muy difícil la payada de contrapunto, que comúnmente se da entre los hombres, porque no cabe... Puede haber, sí, alguna cuestión... [...] Yo la experiencia que he tenido, que ha sido más que nada con Liliana Salvat, nosotras [...] hemos abordado temas que intentamos sean los temas más trascendentes. Hemos hablado de la donación de órganos, del tema del aborto, de la soledad... No es que el hombre no lo haga; ellos improvisan y lo hacen también, pero yo siempre noto, por ejemplo en el Prado, [que cuando] suben dos payadores hombres la gente ya está esperando que se dé esa cuestión casi pugilística, en cambio cuando suben un hombre y una mujer se pueden hacer payadas más distendidas³⁷.

Además del género sexual y el estatus social logrado a través del prestigio, es importante tener en cuenta las habilidades y los recursos técnicos que caracterizan a cada improvisador. No es lo mismo trenzar un contrapunto con un repentista 'finalero' que con alguien que intenta crear una estructura equilibrada en todos sus aspectos. Los payadores 'finaleros' suelen buscar el aplauso del público con expresiones particularmente ingeniosas en sus remates, pero en el resto de los versos pueden abundar muletillas o rellenos (versos que no aportan nada al desarrollo argumental), en desmedro de una unidad conceptual de la estrofa³⁸. Algunos payadores tienen la capacidad de improvisar a gran velocidad, acelerando el tempo de la milonga, lo cual obliga a los que son más lentos a forzar su propio ritmo y a llevar sus capacidades cognitivas al extremo. Por otra parte, hay payadores dotados de un gran talento poético y que crean imágenes bucólicas estremecedoras. Todas estas características,

37 Marta Suint, entrevistada por Matías N. Isolabella, 14 de marzo de 2010 en Mar del Plata (Argentina).

38 Según las categorías *emic*, lo opuesto a ser 'finalero' es ser 'parejo', o sea intentar decir algo en cada verso.

que pueden ser el fruto de aptitudes personales, contribuyen a determinar las estrategias del oponente, que intentará llevar el debate poético hacia su terreno para poder lucir sus propias cualidades.

Estructura performativa → *Estructura poético-musical*

Como hemos visto, la décima espinela representa la estructura más común en la actualidad, pero en el repertorio de los payadores encontramos también cuartetos, sextillas, etc. Muchos de los payadores consagrados comentan que, en sus inicios, los veteranos solían “probar” a los noveles en diferentes medidas, costumbre relacionada con cuestiones de desafío y de jerarquía en un ambiente que recuerdan como más áspero. Lo mismo ocurre en relación con las estructuras musicales (la relación que existe entre ambas estructuras es difícilmente escindible): si en el pasado se consideraba lícito cambiar de género sin previo aviso, hoy se considera poco elegante. En la payada contemporánea el uso de diversas formas poético-musicales en una misma *performance* está reglamentado de forma implícita y suele tener un carácter demostrativo: el código ético entre los payadores prevé un acuerdo previo entre las partes, para evitar sorprender sobre el escenario a compañeros que no dominen todos los registros o no tengan la costumbre de utilizarlos. Ya hemos visto que en el cierre de la payada la estructura poética es compartida y cada payador improvisa dos versos. En algunas ocasiones, también con carácter demostrativo, optan por improvisar “verso a verso” (un verso cada uno).

En payadas cruzadas con raperos es posible que los payadores utilicen las cuartetos libres, que les permiten mayor libertad y capacidad de decir, acercándose a la agilidad de la que gozan aquellos³⁹. Cuando el contrapunto deviene intenso, algunos payadores deciden pasar de la décima a la cuarteta por las mismas razones. En improvisaciones cruzadas entre diversas tradiciones, cada repentista improvisa sobre su propia estructura poético-musical y, en ocasiones, optan por improvisar alguna estrofa a la manera de la tradición del oponente como homenaje o demostración de habilidad⁴⁰.

39 En el festival del Prado de 2010 (Montevideo – Uruguay) David Tokar protagonizó una payada con la rapera Eva Taberne. Al final de la actuación, expresó su dificultad a la hora de desarrollar el debate improvisado, ya que Eva disponía de un minuto en el que podía elaborar muchos conceptos, mientras él tan sólo de una décima. El día siguiente fue el payador Juan Lalanne quien improvisó con la rapera uruguaya y, tras escuchar las impresiones de David, decidió enfrentarse a Eva utilizando cuartetos libres; la rapera uruguaya entiende enseguida su intención y menciona la elección estratégica en su improvisación. Para ver la payada entre David Tokar y Eva Taberne: Matías N. Isolabella, *Payador vs Rapera* (Prado de Montevideo (Uruguay), 2010), http://www.youtube.com/watch?v=JkxY8C_5-lc. Para ver la payada entre Juan Lalanne y Eva Taberne: s/a, *El Payador y La Rapera* (Prado de Montevideo (Uruguay), 2010), <http://www.youtube.com/watch?v=bHBvWzJePmU>.

40 En su libro, Cámara describe el encuentro entre dos payadores rioplatenses (José Curbelo y Wilson Saliwonczyk) y un grupo de copleras alto-jujeñas en ocasión del Tantanakuy del año 2005. Enrique Cámara de Landa, *Entre Humahuaca y la Quiaca: mestizaje e identidad en la*

Dependiendo de la ocasión del encuentro, es posible contar con la presencia de guitarristas profesionales que acompañen y punteen, como ya hemos visto. Además, dependiendo de la combinación de los payadores en el escenario, es posible que el canto se desarrolle en tonalidades que no sean la del ya clásico *Mi menor*.

Estructura performativa → *Estructura temática*

El contexto de la *performance* puede influir sobre el tema a tratar. Me refiero a efemérides inherentes a la fecha o al lugar de actuación, que los payadores suelen verificar antes del espectáculo consultando los medios, haciendo búsquedas en Internet o conversando con los habitantes del lugar. Como hemos visto en el caso de la actuación en el establecimiento penitenciario de Dolores, también la ocasión del encuentro juega un papel determinante: toda la payada versó sobre la condición de los huéspedes de la institución, en particular sobre sus sentimientos de soledad y añoranza de los seres queridos. De la misma manera, es frecuente comentar hechos de actualidad que acaban de ocurrir, como los trágicos terremotos de Haití y Chile acaecidos en 2010, el accidente ferroviario ocurrido en Buenos Aires en 2011 o la muerte de Hugo Chávez en 2013 (para mencionar algunos de los que suscitaron mayor impacto a nivel mundial). En los festivales internacionales, entre los temas más recurrentes, destacan el de la hermandad latinoamericana y, en particular, entre las diversas tradiciones improvisadoras como integrantes de una única familia *repentista*. En el caso de la payada entre David Tokar y la rapera Eva Taberne, en cambio, hemos asistido a un interesante debate en el que cada uno defendía el derecho a considerar su propia tradición como auténtica⁴¹.

Otro aspecto determinante en el desarrollo del tema está relacionado con la identidad de cada payador: creencias religiosas, afiliaciones políticas, eventuales precedentes entre los improvisadores, etc.; coyunturas que pueden llevar la payada por el camino del desarrollo amistoso o del contrapunto. Evidentemente, también el género juega un papel importante, como hemos podido apreciar a partir de las palabras de Marta Suint. Otro ejemplo significativo en este sentido puede ser el de la actuación entre Juan Lalanne y Eva Taberne, en la que aquél corteja jocosamente y con respeto a la rapera uruguaya⁴².

2.2. Estructura poético-musical

Como hemos visto en diversas ocasiones a lo largo del artículo, los payadores disponen de un repertorio muy variado de formas poéticas y musicales, aunque utilizan con mayor frecuencia la décima y la cuarteta cantadas

música de un carnaval andino (Valladolid: Universidad de Valladolid, Aula de Música, 2006), pp. 318-338.

41 Isolabella: *Payador vs Rapera*.

42 s/a: *El Payador y La Rapera*.

por milonga. En la Figura 4 presento, a manera de resumen, las influencias que ejerce la estructura poético-musical sobre otros elementos.

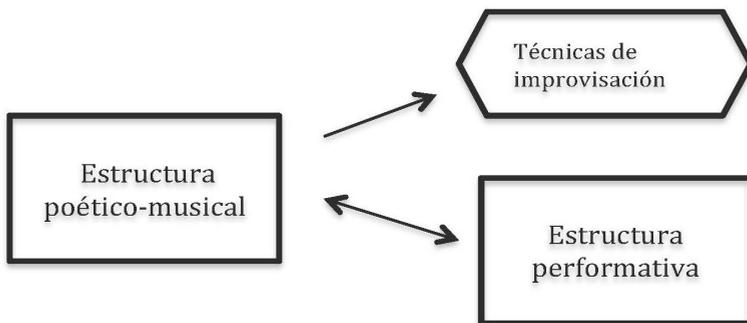


Figura 4: Influencias de la estructura poético-musical sobre otros elementos

Estructura poética \leftrightarrow *Estructura musical*

El número de compases necesarios para enunciar cada estrofa es variable y depende de la velocidad con la que los improvisadores logran armar la décima. Cuando se atrasan en la elaboración de sus estrofas, siguen marcando el mismo acorde hasta que el verso se haya completado. En algunas ocasiones es posible notar también una ralentización o aceleración del tempo, dependiendo de la inspiración del momento. Además existen algunas correspondencias claras entre estructuras poéticas y géneros musicales: la décima suele ser interpretada por milonga, cifra o estilo; la cuarteta por milonga; la sextilla por estilo o vals; etc.

Estructura poético-musical \leftrightarrow *Técnicas de improvisación*

Al tratarse de una improvisación poética, es evidente que la estructura estrófica en uso determinará las técnicas de improvisación que se emplearán en cada momento. Como hemos visto, los payadores, desde un punto de vista conceptual, organizan la décima como si se tratara de dos cuartetas unidas por un puente, lo que permite la enunciación de dos ideas fuertes que serán enunciadas en sendos remates (versos 3-4 y 9-10). Por ello, se podría pensar que se trata de algo análogo a lo que ocurre con las cuartetas libres, ya que en cada una de ellas se expresa una idea en el remate. Sin embargo, hay una gran diferencia: en las cuartetas libres sólo riman los versos pares, mientras que en la décima no hay versos libres. La agilidad que permite un remate en el que sólo hay que preparar uno de los versos (se prepara el cuarto imponiendo la rima en el segundo: *ABCB*) es mucho mayor respecto al de la décima espinela; de ahí la importancia que algunos payadores le otorgan al puente, ya que al cantar el sexto verso deben preparar la consonancia con la rima del décimo (*ABBAACDDC*) y además ligar conceptualmente las dos ideas. Como he anticipado en diversas

ocasiones, muchos payadores tienen la capacidad de improvisar también en otras formas poéticas: cada una de ellas requiere recursos y técnicas improvisadoras diferentes.

Otro aspecto interesante ocurre en la media letra de la décima. Aquí, cada payador canta dos versos y así se va completando la estructura de rimas que entre uno y otro determinan sobre la marcha. En algunas ocasiones es posible que, en la superficie, el discurso entre los improvisadores sea amigable — como es de esperar en esta sección de la *performance*— pero, por debajo, sigan contrapunteando, obligando al oponente a buscar rimas complicadas, especialmente en el segundo y octavo verso⁴³.

Durante los contrapuntos es posible que el desafío se vuelva intenso y alguno de los payadores se anticipe en el canto, no respetando los 4 compases de pausa e interrumpiendo así los aplausos del público. Esto puede ocurrir por dos razones: por el ímpetu en la improvisación o por una decisión estratégica con el fin de robar los aplausos del contendor. En la décima sucesiva, el payador que ha visto sus aplausos robados suele hacerle notar al oponente que se ha tratado de un “mal gesto”. En general éste se disculpará y pedirá aplausos para el compañero o, tras haberse disculpado, avivará otra vez el desafío dando pie al uso de fórmulas funcionales. A continuación propongo un ejemplo en el que el *Payador1* cierra su décima de la siguiente manera: “sé que lo aprecio y lo quiero / y acá un problema no causo: / y cortarme los aplausos / no es de muy buen compañero”. En esta ocasión el *Payador2* contestó de la siguiente manera: “Yo el aplauso no corté / si es así pido perdón / ha de ser por la emoción / que en esta noche encontré / en la gente y le diré / distinguido contendor / usted tiene su valor / en juveniles refuerzos: / y está cortando los versos / eso sí es mucho peor”.

Estructura poético-musical → *Estructura performativa*

Es posible influir en la estructura de la *performance* a través de la forma poética. El ejemplo más evidente es el de la media letra: ya hemos visto a lo largo del artículo que todas las payadas terminan con la enunciación de los apellidos de los payadores. Si los protagonistas del desafío fueran, por ejemplo, Luis Genaro y José Curbelo, la media letra se desarrollaría de la siguiente manera:

43 No es una casualidad que ocurra especialmente en esos versos. En la décima hay dos terminaciones que se repiten tres veces y dos que se repiten dos veces. En los versos que ocupan la segunda y octava posición se determinan las rimas *B* y *D*, que se repiten una sola vez (*ABBAACCDDC*). Usar rimas difíciles en los versos primero o sexto (*A* y *C*) sería contraproducente ya que, por la manera en la que se subdivide la décima en la media letra, el payador que impuso la rima tendría que volver a utilizarla en el verso quinto o décimo.

	Curbelo	Genaro
1.	rima A	
2.	rima B	
3.		rima B
4.		rima A
5.	rima A	
6.	rima C – <i>elo</i>	
7.		rima C – <i>elo</i>
8.		rima D – <i>aro</i>
9.	rima D – <i>Genaro</i>	
10.	rima C – <i>Curbelo</i>	

En el caso en que Genaro no quisiera terminar la payada, evitaría ofrecerle a Curbelo “el consonante” de su apellido, mientras que si fuera Curbelo el que no quiere cerrar la payada evitaría ofrecer su propio “consonante”. Este desenlace no se presenta con frecuencia y, cuando ocurre, puede tener relación con aspectos del desafío, aunque no necesariamente.

2.3. Estructura temática

En la primera parte del artículo he presentado una propuesta de clasificación que incluye tres criterios: cronológico, temático y expositivo. Como hemos visto, el tema se desarrolla a partir de la combinación de elementos procedentes de diversos criterios a la vez, determinando, por ejemplo, contrapuntos de ideas sobre temas de actualidad, vuelos poéticos sobre asuntos gauchescos, etc. En la Figura 5 presento un resumen de las influencias que ejerce la estructura temática sobre otros elementos.

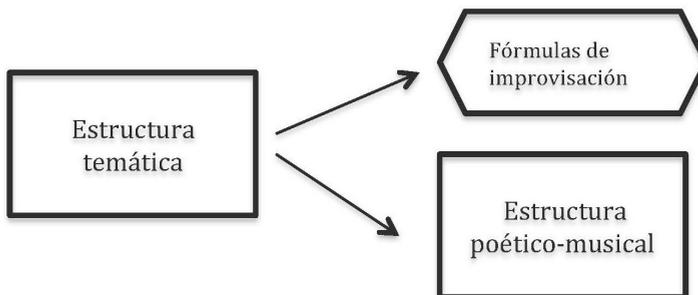


Figura 5: Influencias de la estructura temática sobre otros elementos

Estructura temática → *Fórmulas*

La sección central de la payada, el desarrollo del tema, cuenta con muchas expresiones formularias, en particular en relación con el contrapunto. En el caso en que uno de los payadores hiciera uso de expresiones desafiantes es

muy probable que la payada tomara ese rumbo. Esto puede ocurrir a través de una invitación explícita al contrapunto (“este sábado a la noche / hagamos un contrapunto”), por medio de muletillas que cuentan con numerosas variantes (“agarre por donde quiera / yo lo voy a acompañar”; “marque el camino que quiera / que yo lo voy a seguir”) o utilizando fórmulas funcionales, más habituales entre los profesionales destacados, ya que guardan cierta relación con lo que se ha dicho durante el desarrollo de la improvisación (“si me muestra su epopeya / yo le regalo la gloria”; “y si a payar me convida / sabe bien que no me niego / porque payando me juego / hasta lo último en mi vida”). Además, es habitual el uso de refranes populares que suelen desatar la hilaridad en el público. En una payada entre Cristian Méndez y el Padre Marcelino Moya — payador que combina su actividad artística con el cargo eclesiástico—, se venía contrapunteando jocosamente sobre pecados y confesiones. Tras el perdón de Moya a los pecados de Méndez, éste contesta con picardía: “cuando la limosna es grande / hasta el santo desconfía”. En una payada internacional a tres entre Miguel Ángel Olivera (Uru.), Susana Repetto (Arg.) y el Paulo de Freitas Mendonça (Bra.) —que improvisaba en portugués—, Olivera bromea acerca de los versos del *pajador*⁴⁴ riograndense: “es como diario mojado / no se sabe lo que dice”. En otra payada entre dos improvisadores uruguayos, uno de ellos remata: “porque lo llevo y lo traigo / como un chicle entre los dientes”⁴⁵. El uso de fórmulas suele ser más abundante durante los contrapuntos jocosos, en los que el debate no sobrepasa la broma y el alardeo de las capacidades propias de cada improvisador. En los contrapuntos más serios, los que he denominado ‘de ideas’, las fórmulas dejan lugar a la articulación de estrofas tal vez menos estruendosas y efectistas, pero más ricas en contenido.

Estructura temática → Estructura poética y musical

Como hemos visto anteriormente, si la payada toma la vía del contrapunto es posible que los improvisadores decidan incursionar en otras formas poéticas o musicales sin consentimiento previo entre las partes. No obstante, es una modalidad que ha ido perdiendo vigencia debido a la desaprobación por parte de los payadores.

Conclusiones

La nueva lectura de la payada presentada en este artículo parte de su consideración ya no como género poético-musical sino como *performance*; para ello ha sido indispensable añadir a las taxonomías realizadas por los autores

44 Denominación de los improvisadores de Rio Grande do Sul (Brasil).

45 Todas las fórmulas citadas son extraídas de las grabaciones que he ido realizando durante mi investigación y forman parte de mi archivo personal.

citados el estudio de los elementos estratégicos. Si la definición existente de las cuatro estructuras (poética, musical, performativa y temática) permite conocer la amplitud de opciones que se presentan ante el payador a la hora de improvisar, es sólo a través del estudio de las técnicas y de las fórmulas de improvisación que se pueden comprender los mecanismos de creación de los trovadores rioplatenses. En este sentido cabe destacar la importancia de las fórmulas, fundamentales a la hora de discernir los códigos de esta tradición. Es por ello que he enriquecido la definición existente —que prevé la presencia de muletillas, guilles, refranes y citas— con el concepto de fórmula funcional. Esto lleva a considerar a las fórmulas no sólo como recursos que ayudan en la creación de la estrofa y la elaboración del contenido, sino también como elementos funcionales que dependen directamente de las normas de desarrollo de la *performance*. De hecho, los payadores más dotados intentan evitar el uso de muletillas reemplazándolas con versos originales que, con frecuencia, cumplen una función análoga. Cuando un payador se superpone a los aplausos recibidos por su contendor, éste se lo hará notar obligando al primero a disculparse; cuando se presentan versos desafiantes se entrará en el contrapunto; a la hora de empezar la media letra se buscará distender los tonos del debate; etc. Por estas razones, considero que referirse a las fórmulas improvisadoras exclusivamente como puntapiés utilizados en la compleción de la forma poética sería reductivo.

Las interrelaciones que se crean entre los diversos elementos estructurales y estratégicos, analizadas en la segunda parte del artículo, contribuyen a la determinación de la *performance* como evento único e irrepetible. La Figura 2, que resume gráficamente esta lectura interpretativa, representa el abanico de posibilidades a las que se enfrenta el payador a la hora de improvisar: el rumbo que tomará la payada dependerá, además, de sus características individuales y de su capacidad a la hora de crear y recrear en el aquí y ahora de la *performance* los mecanismos que dan vida a este género. Por razones de espacio, no he podido afrontar este aspecto con la profundidad que merece, limitándome a mencionarlo como elemento contextual dentro del marco generalizador de la estructura performativa.

En mi interpretación destaca un elemento que considero central y representa la clave de lectura que estoy utilizando en la elaboración de mi etnografía musical: el equilibrio entre desafío/individuo y solidaridad/comunidad. Aunque no siempre lo haya mencionado de forma explícita, este equilibrio influye, por una parte, en la determinación de las normas implícitas que rigen la payada en cuanto espectáculo y, por otra, juega un importante papel en la delineación de los códigos de convivencia entre los payadores en cuanto colectivo. Por lo que aquí me ocupa —la definición y análisis de la payada en cuanto género— cabe destacar lo que ya anticipaba en el texto del artículo: el desafío entre dos payadores es tan importante que llega a definir el nombre del género (recordemos que según las categorías *emic* se habla de improvisación en actuaciones individuales y de payada en actuaciones que incluyen más de

un repentista y, en consecuencia, un desafío). No obstante, para comprender a la payada en toda su complejidad, considero imprescindible entender el desafío como la cara de una moneda en la que el concepto de solidaridad juega un papel igualmente importante. Por lo que he podido observar, es posible que la consolidación de este equilibrio haya sido el elemento articulador que protagonizó la mutación del género a partir de finales del siglo XIX: en un principio la payada terminaba con el canto del vencedor –que era declarado como tal públicamente– y, según informan los autores citados, en ocasiones con la destrucción del instrumento por parte del vencido, o la entrega de la guitarra al rival. En la actualidad toda payada termina en media letra, con lo que ello conlleva (no se declara públicamente el vencedor salvo excepción en los certámenes con premio, organizados para promover el surgimiento de noveles payadores). Los mismos códigos han ido cambiando a lo largo del siglo XX: prácticas que antiguamente eran admitidas, hoy son consideradas incorrectas o desleales y el trato entre payadores pertenecientes a diferentes generaciones se ha vuelto más distendido y abierto, repercutiendo positivamente en los procesos de aprendizaje.

Es evidente que, para referirse al desafío y a la solidaridad como elementos articuladores tanto del género payada como de la comunidad de los payadores, es preciso realizar un análisis más completo y detallado. Sin embargo, sin la comprensión previa de los mecanismos que rigen a cada *performance*, es imposible discernir la influencia que ejercen dichos elementos en la payada. Este artículo representa, por tanto, un primer análisis interpretativo del género y los cimientos sobre los que articularé la defensa de mi hipótesis en futuras publicaciones.

Bibliografía citada

- Aretz, Isabel: *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952).
- Auslander, Philip: *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (London and New York: Routledge, 2003).
- Bailey, Derek: *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* (New York: Da Capo Press, 1993).
- Cámara de Landa, Enrique: *Entre Humahuaca y la Quiaca: mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino* (Valladolid: Universidad de Valladolid, Aula de Música, 2006).
- Cámara de Landa, Enrique: "El folklore en la música para piano de Alberto Williams y Julián Aguirre", *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, 6 (2006), pp. 117-160.
- Díaz Pimienta, Alexis: *La teoría de la improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo* (Guipúzcoa: Sendoa Editorial, 1998).
- Di Santo, Victor: *El canto del payador en el circo criollo* (Buenos Aires: Edición del autor, 1987).
- _____ *Gabino Ezeiza. Precursor del arte payadoril rioplatense* (Buenos Aires: Marta Argentina Romero, 2005).
- Hernández, José: *Martín Fierro*, ed. crítica Eleuterio F. Tiscornia (Buenos Aires: Losada, 2008).
- Isolabella, Matías N: "Reunión en lo de Soco", *Fieldwork Diaries*, 4 de noviembre de 2012. <http://fieldworkdiaries.com/2012/11/04/reunion-en-lo-de-soco/>
- _____ "Payada solidaria", *Fieldwork Diaries*, 13 de marzo de 2013. <http://fieldworkdiaries.com/2013/06/13/payada-solidaria/>
- Moreno Cha, Ercilia: "Acerca de las normas y recursos de la payada urbana rioplatense contemporánea", en *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica* (Santa Rosa, La Pampa: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1997), pp. 190-197.
- _____ "La cifra en el canto del payador", *Música e Investigación*, 1/2 (1998), pp. 161-184.
- _____ "Un análisis estructural de la payada rioplatense", en *Ponencias 4° Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino* (Valparaíso: Academia Nacional de folklore Chileno y Argentino, 2000), pp. 183-191.

- _____ “Gabino Ezeiza, payador legendario”, en *Temas de Patrimonio 7. El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones* (Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio de la Ciudad de Buenos Aires, 2003), pp. 225-234.
- _____ *Homenaje al payador rioplatense* [incluido en el LD/CD homónimo] (Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2005).
- Moya, Ismael: *El arte de los payadores* (Buenos Aires: Editorial P. Berruti, 1959).
- Nettl, Bruno y Melinda Russell (eds.): *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).
- Román, Marcelino M.: *Itinerario del Payador* (Buenos Aires: Lautaro, 1957).
- Schechner, Richard: *Performance Studies: An Introduction* (London and New York: Routledge, 2002).
- Seibel, Beatriz: *El Cantar del Payador: Antología* (Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 1988).
- Zabala, Abel: *Al son de rústica cuerda: el verso improvisado en el Río de La Plata* (Turón: Fundación El Marchal, 2007).

Bibliografía de referencia

- Aharonián, Coriun: *El arte del payador* [incluido en el LD/CD homónimo] (Montevideo: Ayuí, 1982).
- Ayestarán, Lauro: *El folklore musical uruguayo* (Montevideo: Arca Editorial, 1967).
- Clemente, Pietro y Matías N. Isolabella: “Poeti Naturali della terra”, en Maria Rita Diglio, Roberto Francavilla, Andrea Landolfi y Maria Beatrice Lenzi (eds.): *América Latina. Variazioni per Antonio Melis* (Pisa: Pacini, 2012), pp. 63-80.
- Díaz Pimienta, Alexis: “Sobre la dinámica interna de la improvisación poética”, en *Improvisación oral en el mundo* (Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 2004), pp. 63-114.
- Finnegan, Ruth: *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977).
- _____ *Oral Traditions and the Verbal Arts. A Guide to Research Practices* (London and New York: Routledge), 1992.
- Foley, John Miles: *How to Read an Oral Poem* (Urbana: University of Illinois Press, 2002).

- Fornaro, Marita: "De improviso: el canto payadoresco, expresión de origen hispano en el área rioplatense", en Albert Recasens Barberà y Christian Spencer Espinosa (eds.): *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano* (Madrid: Ediciones AKAL, 2010), pp. 79-89.
- Lugones, Leopoldo: *El payador* (Buenos Aires: Centurión, 1944).
- Lynch, Ventura R. : *Folklore bonaerense* (Buenos Aires: Lajouane, 1953).
- Pérez Bugallo, Rubén, Manuel Dannemann y Nilda Agustoni: "Payada [paya]", en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8 (2001), pp. 528-529.
- Seibel, Beatriz: "Payador", en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8 (2001), pp. 528-529.
- Vega, Carlos: *Panorama de la música popular argentina: con un ensayo sobre la ciencia del folklore* (Buenos Aires: Losada, 1944).
- _____ : *Las canciones folklóricas argentinas* (Buenos Aires: Instituto de Musicología, 1965).
- Zumthor, Paul: *Introducción a la poesía oral* (Madrid: Taurus, 1991).

Enlaces a YouTube

- Isolabella, Matías N.: *Payador vs Rapera*, Prado de Montevideo, Uruguay (2010). http://www.youtube.com/watch?v=JkxY8C_5-lc.
- s/a. *Payada de contrapunto Juan Carlos López y Emanuel Gabotto*, Prado de Montevideo, Uruguay (2009). <http://www.youtube.com/watch?v=fAA4u4AST0k>.
- s/a. *El Payador y La Rapera*, Prado de Montevideo, Uruguay (2010). <http://www.youtube.com/watch?v=bHBvWzJePmU>.