

Primera Meditación Sobre la Payada y los Payadores

COMO ejercicio poético-musical, la payada de contrapunto tiene una antigüedad conocida no menor de tres mil años. Antes de la era cristiana Virgilio ("Bucólicas", égloga III) y Horacio ("Odas", libro III, oda IX) ya habían trascendido al terreno culto esta fórmula en sus "cantos amebos" o "alternativos" distribuidos entre dos personas que rivalizaban ya en el elogio de una tercera, ya en un simple diálogo entre amante y amada.

Durante los siglos XIII y XIV los trovadores y juglares provenzales practicaban dos suertes de improvisaciones cantadas: la "tensón" en la cual dos personajes discutían sobre el amor, la política o la moral, y el "joc partit" o juego partido que, según las investigaciones de Jean Beck, estaba integrado por una copla sobre un problema propuesto por el poeta: las coplas siguientes eran desarrollos alternativos por dos o tres interlocutores con las soluciones al respecto. La payada de contrapunto (digo, el juego partido) entre los payadores (digo, los trovadores) Bretel y Grieviler que se conserva en un manuscrito musical romano del 1250, es un buen ejemplo de lo que antecede.

La funcionalidad, los actores, la oportunidad y hasta el local y el público —con las debidas transposiciones a la realidad presente— son los mismos.

La payada de contrapunto satisface el deseo de comunicación a través de la disputa. Pero cumple esta función de una manera especial apoyándose en formas y matices literarios, melódicos, armónicos e instrumentales que son anónimos, vulgares, colectivos, espontáneos y supervivientes. Luego, la payada de contrapunto en esas condiciones es un hecho folklórico de la más pura estirpe. Veamos en qué medida esta payada de nuestros días, la que se oye en Montevideo y en todo el interior del país, lo es.

El disputar cantando en verso no es en sí mismo un hecho folklórico. No lo era el canto amebos de Horacio, refinado producto individual de un culto poeta latino. Lo era, presumiblemente, el canto amebos espontáneo y vulgar que se practicaba en su época y mucho más atrás, en la edad homérica, entre los aedas que, frente a frente y

"con la mente preparada" como dice una fórmula payadoresca actual, tañían su lira para rivalizar cantando.

No han quedado vestigios ni recolecciones de los viejos payadores del siglo XVIII; apenas, unas hojas sueltas de memorables payadas de fines del pasado siglo, apresadas a posteriori. La magnífica payada de Martín Fierro y el Moreno es una trasposición culta de la antigua fórmula folklórica. No vamos a referirnos a ellas, sino a la payada de los tiempos que corren.

Una primera distinción surge entre los payadores y los cantores o instrumentistas que llegan al disco, a la radio o a los escenarios teatrales bajo el título de "folkloristas", concretamente: Atahualpa Yupanqui, los hermanos Abalos, Ariel Ramírez, etc. Estos últimos no practican verdaderos hechos folklóricos. Se apoyan sobre los hechos folklóricos y los proyectan al terreno artístico con mayor o menor verdad y calidad estética. Están fuera o más allá del folklore, se hallan al comienzo de esa línea que va desde el remedo del folklore hasta la utilización del mismo con los más altos fines artísticos; esa línea que comienza con estos mal llamados folkloristas y que termina en las supremas estilizaciones de un Manuel de Falla o de un Bela Bartok. Y todo ese enorme campo es una de las proyecciones artísticas del hecho folklórico, pero está fuera de su sustancia propia e intransferible.

Quizás una imagen nos aclare mejor este problema: la descripción de una batalla no es la batalla. La batalla cumple una función: en la batalla hay muerte y sangre irreversibles. La descripción podrá ser veraz y podrá hacérsela vivir de nuevo; podrá, incluso, hacérsela sentir en el terreno de la emoción. Pero la descripción es una transposición o proyección del hecho hacia el campo de la literatura. Y a nadie se le ocurre confundir la literatura con la acción bélica en sí. Sin embargo, la confusión entre el folklore y los aprovechadores — en el buen sentido de esta palabra — del folklore con fines artísticos, educacionales, sociales o meramente comerciales, se produce a cada momento en todo el mundo y muy especialmente en nuestros días y en nuestro continente. Quizás gran parte

de la culpa la tenga la falta de una buena palabra que sirva de rótulo feliz para estos proyectores del hecho folklórico a los que hoy, transitoria y equivocadamente se les llama "folkloristas".

Los payadores, en cambio, cumplen una función. La payada es la batalla en sí; no su descripción. No lo sería si los payadores se hubieran aprendido en forma institucionalizada las viejas payadas de otras épocas o las hubieran fraguado modernamente, deliberadamente, a imagen de las antiguas con una intención de reconstrucción, remedo o simulación, es decir, de creación en segunda instancia. La payada actual es una remodelación activa, en primera potencia, y en tal sentido es una típica creación folklórica viviente.

Una segunda derivación tiene este último problema, que es interesante explicar. Algunos auditores creen que las payadas están fraguadas porque los contrincantes convienen previamente las preguntas y las respuestas que van a formularse. Esto, desde luego, sucede a veces y en la jerga payadoresca se llama "guillar" la payada. Pero a los efectos de su funcionalidad folklórica no tiene importancia ni le quita autenticidad. Algunos payadores se ponen efectivamente de acuerdo en la sustancia del desafío, pero a nadie se le ocurre pensar que se van a aprender de memoria y por escrito, los 200 versos o más, por cabeza, que supone una payada completa, a razón de dos veces por semana.

Cuando rompen a pagar sobre el bajo ostinado entre la tónica y la dominante que realiza la guitarra en la payada por Milonga que hoy se estila, comienza a producirse el hecho folklórico. El payador debe poseer la condición natural del repentismo en el metro y en la rima. "Al buen payador — me comunicó cierta vez Clodomiro Pérez — le sobran los consonantes". Su problema es pensar rápidamente cuál va a escoger para armar la compleja rima de la décima o espinela.

Claro está que el payador tiene sus fórmulas o recetas ya preparadas: su entrada y su salida en cada décima; muchas veces hasta su cadena de consonantes. Algunas de estas fórmulas no son privativas del cantor sino que pertenecen a un dominio público muchas

veces histórico; son bienes mostrencos. Y estos bienes sin dueño son, justamente, las notas caracterizadoras de los anónimos en un auténtico hecho folklórico.

"¿Quién mató al Comendador?" pregunta el pesquisador en la obra de Lope de Vega, y el pueblo contesta: "¡Fuenteovejuna!". Entonces se vuelve a preguntar: "Y ¿quién es Fuenteovejuna?", y le responden: "¡Todos a una!".

Esta última respuesta es, precisamente, una de las claves de lo folklórico. El símil no es mío pero viene muy bien a propósito de la payada.

Entre todas las heridas que recibió el Comendador hubo una que le provocó la muerte — siempre hay un autor, con su nombre y apellido, en una frase o en una melodía — pero el nombre de este autor queda escondido ante la majestad de una sanción pública colectiva en la que otros también colaboran. Así, en la payada, es "Fuenteovejuna" el creador de esas fórmulas. Todos a una fueron sus creadores.

Numerosas payadas de contrapunto grabadas en el interior y en la capital a lo largo de doce años, figuran en nuestra recolección y estudiadas en conjunto nos dan claramente esas fórmulas comunes. Las palabras se solicitan unas a otras y en ello radica uno de los encantos de este hecho folklórico.

He aquí un comienzo normal para solicitar el contrapunto: (Grabación número 437. Paysandú, 23, setiembre, 1948. Payada entre José Gabriel Carró y Asunción Olivera)

"Frente a frente y mano a mano
Con la mente preparada . . ."

El oyente ya divisa desde lejos el obligado consonante y entonces el cantor agrega sin traicionar la presunción: "Me dispongo a una payada . . ."

Más que la aparición de lo inédito dentro de las fórmulas comunes, lo que diferencia al buen payador del malo es una reordenación distinta de un modo conocido, de la misma manera que se diferencia Mozart — salvedades hechas — del grupo de los sinfonistas académicos del siglo XVIII cuyos materiales sonoros, cuyas fórmulas cadenciales, son idénticos. En el orden musical, las cadencias de los Conciertos de Mozart son libres improvisaciones sobre fórmulas transitadas.