

MODALIDADES Y MATICES DE LA IMPROVISACIÓN Y EL CONTRAPUNTO

Autor: MARCELINO ROMÁN

Nos referiremos en este capítulo a los matices diferenciales del tipo del payador según las regiones, y a las modalidades, formas expresivas y características diversas que acusa el canto payadoresco, en la improvisación individual y en la competencia entre dos cantores, dentro de un mismo país y en distintas naciones del continente.

En el terreno idiomático, encontramos, en el ámbito continental, cantores que improvisan en quichua, en guaraní, en araucano y en otras lenguas y dialectos aborígenes, como lo vemos en los respectivos capítulos. Asimismo vemos que la payada se practica lo mismo en castellano que en portugués y en inglés, según la región americana donde hayan nacido los cantores.

Corrientes, dentro del área guaraní, y Santiago del Estero en el área quichua, marcan los puntos extremos de las diferencias regionales en orden a las características del payador en la Argentina. Pero esas diferencias son más bien externas. El fenómeno de la persistencia del guaraní en el pueblo correntino y del quichua en el pueblo santiagueño tiene caracteres de esencial identidad, y asimismo el desarrollo de la poesía payadoresca en una y otra provincia acusa fundamentales similitudes. Otros puntos extremos, en relación con el medio geográfico, la formación étnica, las costumbres regionales y las características ambientales, pueden establecerse entre el área pampeana y la puna jujeña.

Por sobre las diferencias idiomáticas y estilísticas nótanse, en general, analogías profundas y puntos de contacto evidentes en las líneas esenciales de la expresión payadoresca. Sin embargo no dejará de ser conveniente y útil el examen de ciertos aspectos, detalles y facetas que van completando un cuadro amplio, complejo y variado.

Las formas estróficas payadorescas, en el ámbito continental, acusan una considerable variedad - aunque por lo regular sin salirse del metro de ocho sílabas, medida del verso popular por excelencia-; no así las formas del acompañamiento musical, ya que siempre las palabras son más importantes que la música; el humano decir prevalece sobre los sonidos, por armoniosos que éstos puedan ser. La cifra y la milonga fueron siempre los clásicos marcos musicales del canto payadoresco en el Río de la Plata. Se dice cantar por cifra, o por milonga. En esta última forma hemos oído cantar a varios payadores. Asimismo, por milonga, hemos oído coplas y décimas entonadas por cantores aficionados, alguna vez con este remate de formulación dedicativa:

Ahí tiene amigo Fulano,
sólo soy un cooperante;
fue el amigo don Zutano
quien me mandó que le cante.

Ventura R. Lynch, en su conocida obra publicada por primera vez en 1883, dice que "la milonga se parece mucho al cantar por cifra, con la diferencia que el cantar por cifra es propio de gaucho payador y a la milonga le rinde culto sólo el compadraje de la ciudad y campaña".¹ También anota que "las músicas de una y otra no guardan ninguna analogía". En cuanto al texto poético de la cifra que transcribe, correspondiente a un encuentro entre Valentín Ferreyra, de Rauch, y Teodoro Gómez, de Tandil, se trata de una payada de estructura irregular, siempre en octosílabos pero sin ajuste a reglas fijas en cuanto al molde estrófico y al orden de la consonancia o asonancia. Por lo común la rima está ausente.

Isabel Aretz, con relación a Tucumán, menciona la cifra y la milonga para el canto de versos hechos o improvisados, entre dos cantores o por un solo cantor.²

José Agustín Dillón, uno de los viejos payadores de renombre, que hasta no hace muchos años paseaba por La Plata, ciudad de su residencia, su luenga barba y su melena a lo Guido Spano, ha escrito sobre la milonga la siguiente décima:

Es la Milonga una cosa
que nunca pasa de moda
y la que la Nación toda
nos canta siempre gozosa;
es de la pampa la rosa
de más fragante perfume,
no hay otra canción que sume
más votos a su favor,
con ella el gran payador
mucho más poder asume.³

Sobre los moldes estróficos usados por el payador, dice Mario A. López Osornio: "Cuando los payadores se encontraban frente a frente y en franca competencia, usaban de cuatro diferentes formas poéticas para expresar sus pensamientos en esas justas: 'Las sextinas, las octavillas, las quartetas y las décimas'.⁴ Y agrega que las décimas eran improvisadas en media letra, o sea de dos en dos versos por cada cantor. Lo que no ocurría siempre ni con mucha frecuencia, sino en determinadas circunstancias corresponde aclarar.

Sin duda la más usual fue la simple quarteta (aconsonantada a veces asonantada con mayor frecuencia), pero el constante ejercicio y la emulación fueron produciendo variedades estróficas, surgiendo también ciertas modalidades que pasaron a ser reglas del canto, constituyendo finalmente una especie de código de los payadores.

Se ha dicho que la décima, forma exigente y difícil, no fue usada por los antiguos payadores

gauchos, en razón de que les resultó impracticable. Sin embargo, se ha mencionado a viejos payadores que cantaban en décimas, y se conservan glosas (una cuarteta glosada en cuatro décimas) debidas a la inspiración de rústicos cantores. A veces era empleado el consonante, y a menudo el asonante.

Especialmente ilustrativo -aunque ya corresponde a la época moderna- es el contrapunto sostenido en el teatro Argentino de San Vicente el 25 de mayo de 1913 por los renombrados payadores José Betinotti y Francisco N. Bianco y del cual se ha publicado una versión taquigráfica. [5](#) La mayor parte de la payada se desarrolla en décimas, y en cierto momento se entabla "la media letra":

Bianco: Hay más de un cantor pueblerero
que ignora lo que es pelaje,

Betinotti: Yo por lo menos, no faje,
lo conozco compañero.

Bianco: Si es así una prueba quiero;
dígame ¿qué es un tapao?

Betinotti: De un solo pelo pintao
hasta los vasos mesmitos.

Bianco: Oí que caballo "Hito"
un español lo ha llamao.[6](#)

Después payaron en redondillas (dos en cada intervención alternativamente). Siguen hablando de caballos:

Bianco: Ríos y arroyos he cruzao
siendo resero y cantor,
para mí el más nadador
es el tordillo plateao.

De los pingos de una estancia
¡perdone si lo destapo!
¿cuál es el pingo más guapo
para galopar distancia?

Betinotti: Yo he jineteo más de uno
y creo no estar errado
como el caballo gateado
yo creo que no hay ninguno.
Saber quiero compañero,
de los caballos del llano,
para correr mano a mano
qué pingo es el más ligero.

Después vuelven a las décimas y, luego de un paréntesis en que Bianco muda una cuerda a su guitarra y cantores y circunstantes beben caña, la parte final de la controversia continúa en sextinas "al compás de una cifra gaucha". Los payadores entran a esta etapa en la siguiente forma:

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

Betinotti: Cópela si es que le place,
mas le advierto ante el gauchaje

que aunque le sobre embalaje
puede fayarle la cancha.
Es muy feo hacer patancha
cuando uno es flojo 'e coraje.

Y unas sextinas más allá, después que Betinotti alude metafóricamente al candado al que le hace saltar la llave:

Bianco: A mí me han hecho a remache
como el puente e Saladillo;
dégese 'e tanto tomillo,
va a echar a perder la olla.
Yo tengo una llave criolla
que aprieta cualquier tornillo.

Betinotti: Ya veo que es para pagar
más malo que el romerillo;
es de balde sin cuchillo
el criollo no hace proeza;
yo soy de una sola pieza
sin visagra ni tornillo.

El célebre encuentro entre Gabino Ezeiza y Pablo Vázquez [7](#) en el teatro Florida de Pergamino, en octubre de 1894 fue todo él en quartetas, cantando varios minutos cada uno, con tiempo regulado por tañidos de campana. Hubo padrinos y jurado, y éste proponía los temas. En la parte final de la payada cada contendor cantó una sola quarteta al alternativamente, dando mayor movimiento al lance, que sin embargo fue en general mediocre, pues la espontaneidad de los cantores se mantuvo frenada, sin que la puja tuviera las características de otras competencias de resonante eco en el espíritu popular. No pocos payadores -el propio Vázquez y Luis García, Federico Curlando, Generoso D' Amato, Martín Castro, Ramón Vieytes y otros-, eran mejores versificadores, escribían composiciones de mayor calidad que las de Gabino, pero éste era insuperable como repentizador, por la facilidad y rapidez fulminante de sus improvisaciones. El mismo Ezeiza -declarado vencedor por los miembros del jurado- se encargó de recalcarlo frente a

Vázquez:

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

Según Francisco N. Bianco -que fue discípulo de, Ezeiza el culto payador entrerriano Ramón P. Vieytes, que fue, como el moreno, un extraordinario improvisador, sin duda hubiera derrotado a Gabino; pero el encuentro nunca se realizó.

Se ha difundido también la versión taquigráfica de una payada amistosa entre Bianco y Pacheco, realizada en la pulpería "El Destierro", de Azul.⁸ Se desarrolla enteramente en cuartetos, cantando por lo común dos de ellas cada cantor a su turno, y varias más en ciertos momentos. He aquí un pasaje de esa payada:

Bianco: Enderece que es lisito,
ni un tranco le viá saltar;
cuando las armas son leales
vale la pena vistear.

Y aquí me tiene plantado
como luz mala en tapera;
de la vida campechana
pregúnteme lo que quiera.

Pacheco: Parece que este mocito
me va resultando ahora
pura pluma y puro pico
igual que la garza mora.
Lo voy a tantear un rato,
ya que solicita un tema,

dígame de una mujer,

¿qué es lo que arde y no se quema?

Bianco: La pregunta es maliciosa,

mas, ladiando la intención,

lo que arde y no se quema,

para mí, que es la pasión.

Ahora le pregunto a usted,

ya que lo sobró a mandinga,

¿cómo a un carnero viejo

se le saca la catinga?

pa que no jieda a catinga,

antes lo debe capar.

Pacheco: Sepa que al carnero viejo,

si lo quiere aprovechar,

Ahora le pregunto a usted

ya que lo sobró a mandinga,

¿cómo se hace un deshecho

cuando es maula el delantero?

Con referencia a Chile, Fernando Alegría dice que el contrapunto es "un duelo poético, ya sea en forma de cuartetos o décimas glosadas, que se canta al acompañamiento de un instrumento de veinticinco cuerdas llamado guitarrón".⁹

La vidalita estuvo también en la línea de la poesía payadoresca. Un género lírico, expresión de sentimientos íntimos, voz del amor que dice su esperanza o su queja, brote mecido en las soledosas extensiones pampeanas, surgido de la simiente desprendida del yaraví montañés de los indiooperuanos.

El eminente riojano Joaquín V. González, al estudiar la evolución de la raza y de la expresión musical, menciona "el clásico yaraví, transformado en la no menos clásica vidalita", vehículo del entrañable sentir de "los trovadores o payadores populares", y que en álgidos momentos

históricos tuvo vibraciones heroicas.¹⁰ Por su parte Ana S. Cabrera dice, con referencia a Catamarca, que "en algunos yaravíes de casi pura ascendencia quechua, donde apenas uno o dos semitonos muestran su mestizaje hispano, está la vidala dolorosa y triste", pero ésta circunstancialmente, cuando se incorpora a las fiestas de carnaval, toma un sesgo picaresco.¹¹

En ciertas ocasiones el concurso que escuchaba a un payador entregaba a éste algunas palabras sueltas para que demostrara su ingenio incorporándolas a una estrofa improvisada. En circunstancias tales se le dieron cierta vez al payador Antonio A. Caggiano los vocablos vidalita, descendiente y nací. Y el cantor improvisó la siguiente cuarteta:

Me dijo la vidalita:
de la vidala nací,
por eso soy descendiente
del alma del yaraví.¹²

Muchas veces un payador se presentaba ante el público -en un café, circo o teatro- y pedía temas para improvisar sobre ellos. Sobre este aspecto del canto improvisado se ofrecen referencias ilustrativas en otros capítulos.

Son extraordinariamente variados, imprevistos y a veces desconcertantes, los asuntos que suelen proponerse a los payadores. Luis García, aquel que en un teatro bordaba improvisaciones sobre los editoriales de "La Prensa", debió responder cierta vez, en una reunión en que el público daba los temas, "por qué la Venus de Milo tiene los brazos cortados", y en otra ocasión le pidieron que cantara sobre "un loco frente a un espejo".

Otros matices de la improvisación poética fueron registrados por León Pallière en el relato de sus viajes por las llanuras argentinas. El nombrado pintor francés, mientras se había detenido a pernoctar en la localidad cordobesa de Achiras, un día del año 1858, asistió a una improvisación que, según se desprende de su relato, representa una modalidad llamativa, ya que dos cantores improvisan sin que ninguno de los dos pulse la guitarra, lo cual es hecho por un tercero. He aquí la anotación de Pallière: "En el patio de la casa que se nos destina, en medio de una obscuridad profunda, bajo el cielo estrellado, un grupo de gauchos escucha el canto de otros dos, qué un tercero acompaña con un ritmo monótono. Los cantores hablan en voz baja, consultándose mutuamente para resolver sus improvisaciones, pues una vez de acuerdo sobre las ideas y la letra, entonan sus plañideras coplas; una de ellas fue dedicada a nuestra bienvenida al pueblo y otra a los buenos deseos para el viaje, no siendo olvidados ni los pasajeros ni los conductores".¹³

Recordamos otros casos en que el payador se va refiriendo a cada uno de los que le hacen rueda, o al menos a los que conoce, ya sea en tono de homenaje y elogio, o dirigiendo chanzas y chacotonas alusiones a los amigos de confianza. Otras veces algunos de los oyentes se acercan al cantor y le transmiten, al oído, sus deseos en el sentido de que le cante a Fulano o a Zutano, allí presente, acompañando el pedido de datos escuetos sobre la persona indicada, para que sirvan de base a la improvisación.

Con referencia al acompañamiento musical de la payada brasileña, dice Oneyda Alvarenga: "Dada la propia naturaleza del género, en el que la palabra es el elemento esencial, los desafíos

se desarrollan con melodías de estructura simple, que el cantor sujeta rítmicamente a los valores declamatorios del texto. Para cada tipo métrico-estrófico empleado, los cantores usan diferentes melodías que, por su sucesión, necesaria mudanza de movimiento y esquema rítmico, aseguran al desafío variedad musical. Para la variedad concurren también el baião o rojão, pequeño interludio instrumental de movimiento más rápido que el del canto, durante el cual los cantores que intervienen en el concurso preparan sus respuestas. Mientras que en las otras regiones del Brasil los instrumentos también apoyan el canto, en el desafío nordestino su participación se reduce al baião y a los acordes que refuerzan la terminación de cada verso, pero el canto se ejecuta sin acompañamiento alguno".¹⁴ Al parecer como en la cifra, en que la guitarra calla cada vez que el cantor emite su voz.

Las formas estróficas usuales, en el contrapunto brasileño, son cuartetos, quintillas y sextinas, éstas de consonantes alternadas y no la clásica estrofa martinfierrista. En una contienda en que luchan un blanco y un negro -como en el caso de Martín Fierro y el Moreno- y que sucede con alguna frecuencia en el Brasil, se registró el siguiente pasaje, iniciado con el ataque del blanco:

Ha muito negro inçolente,
con eles não quero engano,
veja la que nos não somos
fazenda do mesmo pano.
Disso só foram culpados
Nabuco e Zé Mariano.

Respuesta del negro:

Quando as casas de negócio
facen sua transação,
o papel branco é lustroso,
nao vale nem um tostão;
escreve-se com tinta preta
fica valendo un milhao.

Así como se ha observado que la décima es difícil para la improvisación, también lo es la quintilla de los payadores brasileños. El primer verso -como en la sextina martinfierrista- no rima con los que le siguen y que comprenden una redondilla, pero a tal estrofa va aparejada otra exigencia que aumenta las dificultades: cuando un cantor responde, el primer verso de su estrofa debe rimar con

el último de la de su oponente.

Lo contrario es picacear, hacer un verso picazo, incurrir en una falla que no deja de ser censurada.

He aquí un ejemplo de esta forma rimada:

Eu sentei neste lugá
prá cantá co tal Germano:
que o día, que eu to disposto
se eu achá quem me de gosto,
mostrarei as con do pano.

Puis pode sé seu engano;
e eu não acho se vantage.
Se eu falá o sinho comprenda:
quero ve a boa fazenda
depois de duas lavage.[15](#)

También existe una forma de secuencia, encadenamiento o “verso doblado”, en que a la quintilla sigue una quarteta con la misma rima -y a veces dos o tres- como reacción ante el procedimiento de un adversario y como alarde magistral. Tenemos aquí una muestra de verso doblado:

Eu venho de lá tão longe
Náo posso perdé p'ra você;
nao ha de sé o premero
que apanha no seu terrero
sem ninguem favorecé.

E depois se o çumpanhero
das perna quizé se valé,

de tanto pau p'ras cadera

nao tem forza p'ra corre.

En Cuba, el Dr. Fernando Ortiz ha estudiado minuciosamente los orígenes y las características del canto improvisado y dialogado, de porfía o contrapunteo, en los juegos de "puya" y de "maní", que tienen sus fuentes tradicionales en el África negra. He aquí la exposición de algunos aspectos y matices típicos. "En esos antiguos juegos afrocubanos de puya, managua o makagua, -dice el Dr. Ortiz- generalmente competían varios rivales ni "desafío" o "contrapunteo", y a veces a cada "gallo" lo secundaba o coreaba su propio grupo. Las frases punzantes o puyas, contenían insinuaciones de arrogancia, reto y menosprecio. Por ejemplo, el "gallo" canta: Lucero madruga cambia coló; aludiendo al rival que va perdiendo su valor propio, por falta de resistencia, de repertorio, de improvisación y de gracia; como el lucero del alba que adquiere color rojizo. El "gallo" dice: "Saura etá velando mi sombra ¿Por qué?", insinuando que sabe la amenaza de un enemigo que procura su desaparición, como el aura tiñosa (zopilote o zamuro) que presiente su muerte y vuela en su redor. El chantecler cacarea: "Cañavera etá cogiendo candela. ¿Quién lo va pagá?" viendo que el ambiente se está acalorando de pasiones amenazadoras y pregunta que quién las pagará si no él. El "gallo", ahora con ironía: "Sinsonte pone huevo, y son de gavilán"; es decir que sus frases son cantos aparentemente inofensivos, pero encierran la fiereza del ave de presa. Luego con desprecio a sus rivales: "Potrero no hay toro, vaca va a mea", indicando que cuando él no es el "gallo" cantor, las mujeres abandonan la fiesta.¹⁶

Alude también el Dr. Ortiz a ciertas incidencias de la superstición y la magia, cantos de brujería y prácticas especiales para dañar, anular y provocar la derrota de los rivales, como también acontecía en zonas brasileñas, en los desafíos de los cantadores "mestres" que solían recorrer las minas.

En Venezuela ya no es la guitarra, como en el Río de la Plata; ni la viola como en Brasil, ni el guitarrón como en Chile, el vehículo del acompañamiento musical del cantador, sino el arpa y las maracas, y en algunos casos el cuatro (pequeña guitarra de cuatro cuerdas) que también disfruta de gran arraigo popular.

Los moldes poéticos usuales son la cuarteta y la sextina, y la forma romanceada del corrido. En El llanero, de Daniel Mendoza, obra publicada por primera vez en 1846, encontramos, entre las más significativas expresiones de la poesía popular de los llanos, una canción de los tiempos de Páez, titulada "Susana", en cuartetas, y otra titulada "Soledad", en la que una cuarteta de corrido llanero es glosada en sextinas del tipo usado por Hernández en Martín Fierro.¹⁷ También aparece una forma de la media letra, registrada en Cantaclaro. Cuando el cantador famoso, todavía novato y tierno, hacía su aprendizaje como becerrero y trovero, junto a un ordeñador y poeta. Su Instructor decía, por ejemplo:

¡Ah, madrugada más fría,

cuajadita de luceros!...

Cantaclaro agregaba:

¿Quién vendrá por allá arriba,
levantando ese polvo?

En Paraná, en una lejana madrugada, cerquita del Arroyo Antoñico, el guitarrero Villota y un amigo se entregaron a este juego, a modo de diversión.

Villota al son de su guitarra veterana, cantaba la primera mitad de la cuarteta, y su compañero la completaba. Con vocablos irrepitibles, eso sí.

Había payadores que inventaban raros neologismos, como gauchanazo, campitis, reidón, autenticidad, bravuca, jeringuana, tranquilo, matrimoniosa, etc., según se registra en las improvisaciones seguidoras de Bianco.

Recuerdo, a propósito, una improvisación del payador Francisco Richard, a quien escuché hace años en las costas del Nogoyá. En un pasaje de su larga improvisación, el cantor hizo esta referencia:

Yo soy un pión caminero,
trabajo en la championera...

La championera... Se refería a la máquina Champion perteneciente al equipo caminero en que trabajaba.

Mario A. López Osornio, con relación a la pampa bonaerense, menciona un tipo de improvisador que no era propiamente un payador, ya que recitaba y no cantaba ni pulsaba la guitarra. "Era una especie de orador versificante -dice- y su poesía se reducía a exaltar figuras políticas, saludos de cumpleaños, casamientos, etc., cuyos temas se le proponían en el acto de verificarlo.¹⁸

Respecto a este género de improvisación sin guitarra, conocemos en Entre Ríos el caso de Simón Arraigada, pero de ningún modo se trata de un divertidor juglaresco ni de un homenajeador de caudillos. En dos oportunidades lo escuché improvisar, en décimas. Una vez en Paraná, en un festival a beneficio de unos obreros que sostenían una larga huelga. Y después en Santa Fe, en una reunión de amigos. Exaltó eficazmente la causa de los trabajadores, los ideales de liberación humana y la lucha por la justicia social.

Matizado es, por cierto, el cuadro de la poesía payadoresca en América. Resultaría excesivo abundar en otros detalles. Dejamos aquí consignados los rasgos más característicos acerca de los aspectos enunciados al comienzo de este capítulo.

1- Ventura R. Linch: Folklore bonaerense, p. 49, Ed. Lajouane, Buenos Aires, 1953.

- 2- Isabel Aretz-Thiele: Música tradicional argentina. Tucumán, pp. 333-34, Universidad Nacional de Tucumán, 1945.
- 3 - En Oro Nativo, de Mario A. López Osornio, pp. 245-46, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1945.
- 4- Mario A. López Osornio, ob. cit., p. 53.
- 5- De punta y hacha. Payada memorable entre los famosos payadores J. Betinotti y F. Bianco, Colección Alma Gaucha, t.12, Ed. Olimpo, Buenos Aires, 1949.
- 6- En la República Oriental del Uruguay se ha registrado en los últimos tiempos, en payadas radiodifundidas, la improvisación en "media letra" cantando sólo un verso alternativamente cada payador hasta lo formar la décima. Pero no es lo corriente. Esas payadas radiodifundidas - algunas entre argentinos y uruguayos- eran por lo regular en décimas y terminaban con la media letra de dos versos por cada cantor.
- 7- La versión taquigráfica fue publicada en un opúsculo de 96 páginas, Ed Longo y Argento, Rosario de Santa Fe, s/f.
- 8- En Las glorías del payador Betinotti, Colección Campera, N° 37, Ed. Buchieri, Buenos Aires, 1945.
- 9- Fernando Alegría: La poesía chilena. Orígenes y desarrollo, p. 141, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- 10- Joaquín V. González: Ritmo y línea, pp., 43 y siguientes, L. J. Rosso, Buenos Aires, 1933.
- 11- Ana S, Cabrera: Rutas de América, p. 172, Ed. Peuser, Buenos Aires, 1941.
- 12- Mario A. López Osornio: Oro nativo, p. 54, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1945.
- 13- León Pallière: Diario de viaje por la América del Sud, 1856-1866, p. 114, Ed. Peuser, Buenos Aires, 1945.
- 14- Oneyra Alvarenga: Música popular brasileña, p. 211, Fondo de Cultura Económica, México, 1947
- 15- José Nascimento de Almeida Prado: Cantadores paulistas de porfía ou desafío, p. 212, Revista do Arquivo Municipal, Sao Paulo, 1947.
- 16- Femando Ortiz: Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba, pp. 26-27, Habana, 1951.
- 17- Cf. Daniel Mendoza: El llanero, pp.81 y 91, Ed. Venezuela, Buenos Aires, 1947
- 18- Mano A. López Osornio: Oro Nativo, p. 52, Ed. "El Ateneo", Buenos Aires, 1945.