ANTECEDENTES DE LA PAYADA EN VARIAS CULTURAS ANTIGUAS

Autor: MARCELINO ROMÁN

Los payadores representan lo que podría llamarse la "época heroica" de la poesía criolla. La historia de esta poesía (o digamos la protohistoria si así se prefiere), comienza con los cantares improvisados por los trovadores campesinos de las generaciones criollas de la colonia y se continúa con los gauchos del siglo XIX, llaneros, sertoneros, rudos y analfabetos, en quienes confluían secretas corrientes antiquísimas que de alguna manera los vinculaban con los bardos de la antigüedad grecolatina; con los cantores árabes que animaban las travesías de las caravanas, y con los poetas arábigo-andaluces, antes y después de Aben Guzmán; con los trovadores medievales del Viejo Mundo; con los cantores cosacos (gau-chos de la vieja Rusia) que improvisaban al son del laúd y con aquellos otros que lo hacían al compás de la balalaika; * con los cantores repentistas de los países escandinavos;** con los músicos-poetas-cantores de la América precolombina; con los poetas improvisadores polinesios; y con los poetas-cantores del Continente Negro, cuya expresión está caracterizada por el repentismo y las formas dialogales.

Por lo común los autores que, en el Río de la Plata, se han ocupado de este asunto, encuentran en las tensiones provenzales el antecedente más directo de la payada criolla. Quizá aquella sea la forma antigua que más se asemeja al contrapunto americano, pero no hay duda de que la payada tiene múltiples antecedentes en diversas culturas antiguas. Pudiera decirse que en los trovadores criollos hay una confluencia de elementos culturales (pero no legados de modo directo y algunos con relaciones remotas), fundidos en una síntesis nueva y desarrollados dentro de las condiciones del medio americano, con matices y rasgos de originalidad.

Lugones, luego de citar las fuentes grecolatinas (las églogas de Teócrito y de Virgilio); los torneos en verso llamados tensiones, que sostenían los trovadores de Provenza, y los "romances con ecos" difundidos en España, resume así sus observaciones sobre los antecedentes de la poesía payadoresca: "Ahora bien -dice-, si el origen de las tensiones provenzales y de los romances con ecos estaba sin duda en las églogas grecolatinas, puesto que la civilización romana persistió vivaz sobre toda la Europa meridional, hasta el siglo VII, fueron los árabes quienes continuaron y sistematizaron aquel género de poesía, que les era también habitual, cuando en la época mencionada, dominaron allá a su vez. Precisamente, los trovadores del desierto habían sido los primeros agentes de la cultura islamita, constituyendo con sus justas en verso, la reunión inicial de las tribus, que Mahoma, un poeta del mismo género, confederó después. Así se explica que para nuestros gauchos, en quienes la sangre arábiga del español predominó, como he dicho, por hallarse en condicio-nes tan parecidas al medio ancestral, tuviera el género tanta importancia".1 Por su parte el erudito Ramón Menéndez Pidal, a través del estudio de los zéjeles arábigoandaluces, su expansión y su influjo, establece "una relación histórica entre la canción andaluza, cuyo primer poeta aparece a fines del siglo IX y la canción provenzal, cuyos primeros cultivadores escriben en los comienzos del siglo XII".2

El Dr. Ricardo Rojas, a su vez, basado en las referencias de Albert Lavignac sobre los poetas-cantores errantes de la Europa medieval, establece similitudes entre aquéllos y nuestros payadores gauchos. Y, al mencionar las tensiones, dice "tan parecidas a nuestras payadas".3

El Dr. Ismael Moya, al referirse a la herencia recogida por el trovador gaucho, expresó: "Su abolengo poético le vincula con los pastores virgilianos, tan dados como él a las controversias líricas. Se hermana a los antiguos trovadores de Provenza que también gustaban de la polémica en verso -tensiones-; con los bardos de Inglaterra y Alemania; con los romancistas imbuidos de un incurable sentido de lo heroico; con el árabe sentencioso y fantasista, cuya sangre hereda en la sangre del conquistador".4

En relación con las fuentes griegas el Dr. Moya, además, examinando certeramente el Idilio V de Teócrito, muestra las analogías de la payada pastoril entre Comatas y Lacón -cuidador de cabras aquél, de ovejas éste- con los contrapuntos de nuestros antiguos payadores. 5

El poeta Andrés Chabrillón comienza su magnífico poema Santos Vega evocando a los más famosos trovadores provenzales. Y finaliza así la primera parte:

Lo mismo que en Provenza
aconteció en el Plata;
y yo acerqué el oído
a los pastos del alma,
para escuchar el eco de la vida,
la común resonancia,
oyendo al payador, cuya existencia,
por el destino acuchillada,
pasó enredando el fleco de las coplas
y la dulzura fiel de la guitarra.6

En el Uruguay el musicólogo y folklorista Lauro Ayestarán, al escribir sobre la milonga se refirió también al canto de contrapunto. De éste dice que es el "amebeo" de la antigüedad, distribuido entre dos cantores que luchaban en verso acompañándose con la lira apolínea. Es el "joc partí" -juego partido- de los juglares de 1250 en el verso cantado de las lenguas romances con el acompañamiento de los laúdes medievales. Hasta la "tensión" trovadoresca es el antecedente más exacto del "compuesto" payadoresco del siglo XIX".7

Enrique Heine dedicó uno de sus cantares a la evocación romántica de los combates poéticos protagonizados por los antiguos trovadores europeos. Comienza así su canción:

A disputar su valía

En la excelsa poesía

Hoy los trovadores van:

¡Grave será la porfía!

¡Arduas las justas serán! [8]

Respecto de Chile, Fernando Alegría encuentra en el contrapunto "un nexo más entre la poesía popular chilena y la tradicional española. En efecto -dice- las payas de nuestros pliegos sueltos son descendientes de las "preguntas y respuestas" de los Cancioneros del siglo XV y una derivación de la tenzone provenzal.[9]

En cuanto a la improvisación poética en los pueblos indígenas del continente, ésta se ha registrado entre los antiguos araucanos, como así también entre los tamoyos y tupinambás. Y, en la época actual, entre los yakalamarures de Colombia y los naturales de la región cuzqueña, como lo veremos en los respectivos capítulos. Igualmente entre los mukuchíes de Venezuela. [10]

Con referencia al Brasil, varias son las opiniones vertidas por los estudiosos acerca del origen de la payada, desafío, porfía o canto de contrapunto. Algunas de estas opiniones han sido resumidas por Almeida Prado en su interesante trabajo sobre los cantadores paulistas.[11]Se dividen así: hay quienes aseveran que la payada brasileña es de calificación africana; otros, que es de procedencia portuguesa o ibérica; otros que la consideran herencia indígena y por último aquellos que le asignan origen mixto. Seguramente ésta es la opinión más atendible, teniendo en cuenta la conformación étnica y cultural del Brasil.

Cita Almeida Prado a dos estudiosos contemporáneos: Roger Bastide y Otoniel Mota, quienes en 1946 pronunciaron conferencias sobre el tema.

El profesor Roger Bastide sostiene que la porfía es de origen africano y que la costumbre de trocar versos de improviso, existente entre los aborígenes del África, fue trasmitida de aquel continente a través del tráfico de esclavos. En cambio Otoniel Mota observa que no puede tener origen africano el improvisador de versos al son de la viola, pues en África no existe ese instrumento; trae a colación referencias contenidas en los escritos de Herculano indicadoras de la existencia del desafío en Portugal, y luego cita el testimonio de Gabriel Soares de Souza sobre la improvisación poética en competencia entre los indios tamoyos y tupinambás (aunque no dice con qué instrumento), y en conclusión se inclina por el reconocimiento de un doble origen: portugués e indígena. Después de estas citas agrega Almeida Prado que si bien la viola existe en Portugal, es poco usada, y que los desafíos, que allá también se estilan, son sostenidos con guitarra o armónica.

Gabriel Soares de Souza, viajero portugués del siglo XVI, también ha sido citado por Afranio Peixoto en sus indagaciones acerca de los orígenes de la poesía brasileña, juntamente con otros testimonios que destacan la importancia y el arraigo que el canto improvisado tuvo entre los indios tamoyos. Observó Soares de Souza que esos indígenas "son grandes componedores de canciones improvisadas, siendo muy estimados del gentío por donde quiera que van". Simáo de Vasconcellos corrobora: "Ninguna otra satisface tanto a esta gente, como la dulzura del canto; en ella pone la felicidad humana". Y certifica Fernán Cardim: "Remedan pájaros, culebras y otros

animales, todo trovador por comparaciones para incitarse a pelear. Esas trovas las hacen de repente, y las Mujeres son insignes trovadoras".12

Cardim es autor de un Tratado descriptivo del Brasil (1587).

A nuestro juicio, en los orígenes de la payada brasileña deben computarse tres corrientes: la indígena, la ibérica y la africana, con preponderancia de esta última en algunos casos. En ciertas regiones americanas ha sido bien establecida la procedencia africana del canto payadoresco. Así en Cuba, a través de los amplios, sagaces y medulosos estudios del Dr. Femando Ortiz.13

Decile a la vida mía,

la que vive en Chiquinduy,

decile que soy papuy

en su pecho murmuruy,

Querés que te cante en lengua

en lengua te cantaré,

Qué muchucupé sairá,

que sairá muchucupé.

Entre los pueblos africanos existen varias formas de canto improvisado y contrapunteo, desde los cantos dialogales de los remeros hasta antífonas rituales, desde el canto de puya o desafío llamado makagua, con intervención de coro, hasta el torneo poético que acompaña los juegos pugilístico-danzantes denominados maní. Esas modalidades están arraigadas principalmente entre los congos, pero en general la improvisación poética está difundida en toda el África, en el Congo como en Guinea, en la región de Tanganika y en otras áreas, entre los abakuás, los ashantis, los bantús, los yorubas, etc. Destácanse como características esenciales del canto en los pueblos negros, el sentido coloquial y la repentización. En diversas circunstancias se estila el canto improvisado y la controversia poética, en las ceremonias rituales o mágicas y en las fiestas profanas, en los trabajos, en los juegos, en los viajes en grupo, en canoa o a pie.

Con referencia a la música negra, de indudable influencia en América y fuente de la jazz moderna, el distinguido musicólogo Kurt Pahlen se ha expresado en forma coincidente: "En las interpretaciones musicales de las negros -dice- prevalece siempre la improvisación, como en toda música primitiva; entre ellos no existe música escrita y cada ejecutante tiene no sólo el derecho sino el deber de inventar e improvisar lo más posible, rasgo que se encuentra también en la música gitana". 14

En el Congo hay cantos de remeros, generalmente improvisados, que entona un solista a quien responden los demás con una especie de acompaña-miento. En la región del lago Tanganika donde los grupos de remeros nunca son menos de diez (a veces doce, o catorce), actúan dos entonadores -uno adelante y otro atrás dirigiendo el timón- que improvisan couplets, por turno, mientras los demás, en coro, repiten un estribillo. "Con frecuencia, entre los akikugas, en una

hilera de personas en marcha, alguna que va al frente prorrumpirá en un canto de invectivas o sátiras contra otra que va atrás, y ésta le contestará en igual forma musical. En tanto, el resto formará un coro que a modo de estribillo comentará las salidas de los contendientes. A veces el diálogo se ejecuta entre personas de uno y otro sexo. Entre los bambala, hombres y mujeres entonan alter-nativamente los versos del canto. Hasta entre los negrillos se nota esa forma poética".[15] Entre los congos se registra un género de controversia payadoresca que, introducido en Cuba, tiene allí el nombre de makagua o managua, o canto del "puya". También hay cantos funerarias improvisados "por plañideros de uno u otro sexo" . (La africanía de la música folklórica de Cuba, p. 228). Igualmente se repentizan cantos para ridiculizar a alguien.

Entre los yorubas se practica el canto improvisado por todas las clases de la población. Con referencia a los negros de Angola, Henry Chatelain observó: "Son los más rápidos improvisadores". Y Stephen Chauvet suministra estas otras referencias interesantes: "Los cantos circunstanciales representan la inmensa mayoría de los cantos negros consisten en palabras improvisadas por los aficionados, sobre los aires de música que son tradicionales y fijos. Esas palabras constituyen o recitativos (por ejemplo, los que acompañan a los juegos de los niños baluba) o bien estrofas, como las que recitan los cargadores de caravanas a lo largo de las rutas, al son dei m' bieli, y en las cuales cantan su infortunio de verse obligados a trabajar o todo la que concierne a los blancos que los mandan. Los más características de esos cantos circunstanciales son los cantos de remeros" .[16] La forma de contrapunteo llamado canto de "puya" o "makagua" reaparece en el pugilato danzario denominado juego de maní, "durante el cual un jugador que está bailando trata de abatir con un fuerte golpe a puño cerrado a uno de los varios participantes que están a la defensiva, formando un corro a su alrededor"... "Los púgiles afamados al iniciar su baile "roncaban" es decir, cantaban con alarde de sus pasadas victorias y desafiando a los demás"... "Los cantos con frecuencia se improvisaban y cada «gallo» lanzaba a su antojo sus «puyas» y fanfarronadas que enardecían a los rivales. Al canto del solista retador, replicaba el coro con un estribillo o repitiendo las palabras finales".[17] Tiénese entendido que este raro torneo en que se pegan] puñetazos, se baila y se canta de contrapunto, es de origen gangá. Tanto ese juego como la payada se arraigaron en Cuba con las gentes traídas del Continente Negro. En mayor o menor grado, la influencia africana en la poesía y el canto está presente en todas las Antillas. También la improvisación poética se ha registrado entre los negras de Jamaica. Es visible la presencia del negro en el crisol etno-cultural americano. El árabe -mencionado a menudo con referencia a las gentes dé las llanuras sudamericanas y su afición al canto-, corresponde a filtraciones más remotas. Mas no dejaremos computar ninguna si miente, así nos haya llegado por escondidos canales en lento andar de centurias.

El legendario Antar, hijo de un emirárabe y de una esclava negra, erguido hace siglos en el centro de un formidable drama histórico, héroe que también comenzó siendo esclavo y fue siempre poeta, que entregaba sus cantares improvisados a lo largo de sus andanzas, es un alto símbolo de la poesía errante de todos los tiempos, y ese símbolo cobra en América una especial sugestión.[18]

Entre los berberiscos el canto improvisado asume algunos caracteres llamativos. Un caso ilustrativo observó Clifton Joseph Furness en un café popular de una pequeña población tunecina, donde dos cantores ambulantes -un niño y un adulto-, unidos en íntima colaboración, cantaban de mesa en mesa y producían visible efecto artístico. Predominaba la nota humorística. El cantor, adulto improvisaba sus estrofas, cada vez con versos distintos e infinitas variaciones de inflexión y contenido, y con referencia especial a cada parroquia- no a quien aquellos eran dedicados; pero terminando siempre cada tirada juntándose las voces de ambos en un estribillo. La participación del niño, apenas de doce años, era muy interesante "porque jamás vacilaba cuando tenía que unir su voz para el estribillo".19

También la improvisación poética se manifiesta entre los polinesios. Al mencionar el importante papel que la poesía desempeña en aquella cultura, Lowie dice que los polinesios a menudo improvisan y apropósito recuerda que "los tahitianos celebraron en verso la llegada de Darwin y más recientemente cantaron en forma lírica la guerra europea".20

Métraux anota que en las islas de la Polinesia "no había un sólo acontecimiento de cierta importancia que no se transformara en canción". Y, después de referirse a los géneros de poesía cantada cultivados por los antiguos bardos de la isla de Pascua -poemas sacros, peanes guerreros y cantos de intención satírica dirigidos a las mujeres infieles y a las muchachas demasiado esquivas- dice que "los enamorados improvisaban también canciones en honor de la amada, y si la melodía o la letra habían complacido a los auditores, quedaban incorporadas al folklore de la isla".21

Al hacer estas menciones recordamos que los etnólogos y arqueólogos han señalado la presencia de elementos polinesios en las culturas de la costa sudamericana del Pacífico. (No dejaremos de prevenirnos sin embargo, en este en otros casos, contra la exagerada tendencia a buscar los signos americanos fuera del continente. América ha mostrado suficientemente sus caracteres originales).

En este punto cabe observar que entre los estudiosos de las cosas de América y sus valores culturales, quizá es el antropólogo Rafael Girard quien ha asumido una posición más firme en la estimación de los caracteres de originalidad y autoctonía de nuestras culturas precolombinas.22

Florecían sin duda en el espíritu del payador algunas sabidurías ancestrales que no procedían de una sola fuente. Pero al hablar de los antecedentes, las vinculaciones y las semejanzas, no debemos creer que la aparición del payador se haya producido por un proceso simple de adaptación de elementos depositados en sus manos para que él los elaborara. Los fenómenos de esta naturaleza son extremadamente complejos, y también debe tenerse en cuenta que ciertos hechos similares pueden producirse independientemente en el seno de diferentes culturas, en d0istintos lugares del mundo, cuando algunas condi-ciones de parecida influencia favorecen determinados desarrollos. El espíritu humano y las formas de vida y de cultura tienen manifestaciones coincidentes a través de la historia, en el seno de diversas razas.

Tampoco habrá de creerse que el payador aprendió su oficio como quien aprende una copla, un romance, una canción. El don del canto pertenece a la raza humana, Y bien se ha visto que nuestros pueblos no han carecido de este don: ni los indígenas ni la nueva población resultante de los más diversos cruzamientos. Además es preciso reconocerles a los payadores, formados a la intemperie, un gran caudal de originalidad. Ellos son los fundadores de una nueva poesía en el continente, con bastantes rasgos típicos y emancipado vuelo como para desbordar los moldes coloniales y crecer con el mismo impulso con que estos pueblos hicieron la Revolución Americana, A ellos pertenecen los primeros capítulos de la historia de la literatura criolla.

Sin duda la poesía primitiva, en las culturas más arcaicas de todos los continentes, fue una poesía improvisada, que más tarde se encuadró en esquemas más o menos fijos, trasmitidos oralmente en el cauce de la tradición, hasta alcanzar, por fin, la forma de los documentos literarios con la aparición de los primeros sistemas de escritura. En verdad la poesía payadoresca -poesía improvisada y cantada- se relaciona con las formas poéticas más antiguas de los pueblos de diferentes razas esparcidos por el mundo.

* Korolenko, en su novela corta "Los ruidos del bosque", pinta a un cosaco dotado de un fuerte instinto de la libertad y de la poesía, que prolongaba su estampa en el caballo y era un bravo hombre de pie sobre la tierra ajena, y cultivaba el canto improvisado acompañándose con el laúd. Con su laúd transmitía voces profundas de la naturaleza, el lenguaje de los vegetales y el llanto de los sauces sobre una tumba. Y en sus cantares decía cosas que prolongaban su resonancia hasta el recinto de la muerte. A veces, por sus rasgos, sus impulsos rebeldes y su duro destino, nos hace pensar en nuestro paisano Martin Fierro. Un día hizo trizas su laúd contra un árbol y, con su ciega rebeldía social, se refugió en los bosques y quiso hacer justicia a su modo. (Vladimiro Korolenko: El día del juicio, novelas, esp. pp. 121-24, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1953). Otro de los grandes escritores rusos, Iván Turgueneff, ha presentado en uno de sus Relatos de un cazador (V, Los cantores rusos, pp. 81 ss., Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1943) una competencia por apuesta entre dos cantores de la estepa rusa, realizada en un "pritinni" o taberna que se parece bastante a nuestras antiguas pulperías: "En la parte donde están los parroquianos no hay, generalmente, más que algunas barricas vacías, un banco y una mesa" (p. 85). Pero ciertamente tal competencia de canto, como bien lo observara Carlos Alberto Leumann, es muy diferente a la típica payada rioplatense. No podría decirse, sin embargo, que carece en absoluto de relación con ella.

** Domingo Prat, refiriéndose a Carlos Miguel Bellman, nacido en Estocolmo el 4 de febrero de 1740, dice que "pertenece al grupo de juglares, trovadores, payadores y "tocaores". Y agrega: "Bellman fue poeta improvisador y cantor, valiéndose para ello del laúd unas veces y otras de la guitarra. En la Argentina tiene sus similares en Gabino Ezeiza, Betinotti y tantos otros". ("Diccionario de guitarristas", p.45).

1- Leopoldo Lugones: El payador, cap. IV, La poesía gaucha, pp. 115-122, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1944.

2- Ramón Menéndez Pidal: Poesía árabe y poesía europea, p. 57,
Espasa-Calpe, Argentina, Buenos Aires, 1941.

3- R. Rojas: Historia de la literatura argentina, I, Los gauchescos, pp.
248 y 297.

4- Ismael Moya: Romancero I, p.163.

5- Cf. Ismael Moya: Las ascendencias de la payada, en "Ñandubay", revista folklórica argentina, Buenos Aires, agosto de 1955.

6- En Si pensara la rosa... p. 98, Ed, Nueva Impresora, Paraná, 1954.

7 - Lauro Ayestarán: La milonga, en Folklore de las Américas (primera antología), recopilación de Félix Coluccio, p. 422, Bs Aires, 1949.

8- Enrique Heine: Los trovadores, en Sus mejores obras, p. 179, Ed. El Ateneo, Buenos Aires.

9- Fernando Alegría: La poesía chilena. Orígenes y desarrollo, pp. 140-41, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

10- Gilberto Antolínez: Hacia el indio y su mundo, p. 94, Caracas, 1946.

Tanto los tamoyos como los tupinambás (tribus brasileñas) son miembros de la familia tupí, pero a los primeros ya Daniel G. Brinton, hace mas de medio siglo, los consideraba extinguidos. Los mukuchíes, andinos del Estado Mérida, pertenecen al grupo timote. La información de Antolinez se refiere a una improvisación poética que los citados indígenas dedicaron a unaestudiosa venezolana, María Luisa Escobar, en ocasión de una visita que les] hiciera:

"La copla concluye -acota Antolínez-, desde su premisa amatoria que recuerda a la mujer amada, con un laude a la dama presente: "Que muchucupé sairá, que sairá muchucupé!", esto es: "¡Pero qué blanca tan hermosa!", lo cual no deja de ser una fina galantería, muy poco propia rústicos".

11- José Nascimento de Almeida Prado: Cantadores paulistas de porfía ou desafío, Separata de la "Revista do Arquivo Municipal", p. 234 San Pablo, 1947,

12- Braulio Sánchez-Sáez, al ocuparse de "Peixoto y sus reseñas sobre los orígenes de la poesía brasileña", en Vieja y nueva literatura del Brasil, p. 115, Ed. Ercilla, Santiago de Chile, 1935.

13- Cf. esp. Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba, habana, 1951, y también La africanía de la música folklórica de Cuba, 1950,

y los instrumentos de la música afrocubana, 2 t. 1952.

14- Kurt Pablen: Historia-universal de la música, p. 354, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1948,

15- Fernando Ortiz: Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba. p. 10.

16- Fernando Ortiz, ob. cit., pp. 54-55.

17- Femando Ortiz, ob. cit., pp. 297; 316-20.

18- Cf. El romance de Antar, según los antiguos textos árabes, por Gustave Rouger, Ed. Lautaro, Buenos Aires, 1943.

19- Fernando Ortiz: ob. cit., pp. 38-39.

20- Robert H. Lowie: Antropología cultural, p.114, Fondo de Cultura Económica, México, 1947,

21- A. Métraux: La isla de Pascua, pp. 206-07, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

22 -Cf. Rafael Girard: El Popol-Vuh, fuente histórica, Ed. Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1952: Esoterismo del Popol-Vuh, Ed. Stilo, México, 1948; El calendario maya-mexica, Ed, Stilo, 1948, y otras obras del mismo autor.