



Jineteadas y encuentros de payadores: performance de la payada rioplatense en Chile¹

Jineteadas and meetings of *payadores*: performance of *payada* from Rio de la Plata in Chile

Mario Gómez

Doctorado en Ciencias Humanas

mención Discurso y Cultura

Universidad Austral de Chile

mariogomez@gmail.com

Recibido: 1/12/2022

Aceptado: 29/12/2022

Resumen: La payada es una práctica tradicional de poesía improvisada originaria de la zona rioplatense, recientemente surgida en la Patagonia chilena. En relación a ella, estudiaremos el trabajo artístico de los payadores de Aysén. Para abordar teóricamente la payada seguimos el enfoque del arte verbal como performance, iniciado por Richard Bauman y Charles Briggs, el cual ha resultado sumamente productivo en musicología. Según esta mirada, la performance es un modo de comunicación en el que convergen performers y audiencia, cuyo éxito depende de las habilidades de los primeros, y cuya contextualización permite acceder a cuestiones más amplias que involucran a una comunidad. Gracias al trabajo de campo, la revisión de registros, la realización de entrevistas y mi propia experiencia como payador, podemos dar cuenta de dos formas de performar la improvisación: las jineteadas y los encuentros de payadores. El éxito poético se verifica mejor en los encuentros, debido a una mayor interacción y complicidad entre cantores y público. Por otro lado, la contextualización de la payada patagónica mediante el contacto con los cantores y el ejercicio del canto confirma que un abordaje contextual enriquece la comprensión de la performance, en tanto permite que surjan aspectos como la conformación de una comunidad de cantores, identidades subjetivas y comunitarias y una identidad y memoria territorial.

Palabras clave: payada, Aysén, performance, contexto, poética.

Abstract: Abstract: Payada is a traditional practice of improvised poetry, originally from the Río de la Plata area, and recently popularized in Chilean Patagonia. In this paper, we will examine the artistic work of payadores specifically from the Aysén area in Chile. In order to take on payada theoretically, we follow the approach to verbal art as performance, initiated by Richard Bauman and Charles Briggs, which has proven highly productive in musicology. According to this approach, performance is a form of communication in which performers and audience converge, whose success depends on the skills of the performers, and whose contextualization affords access to broader issues that involve a community. Thanks to fieldwork, the examination of field recordings, interviews, and my own experience as payador, we can explain two ways of performing improvisation: the jineteadas and the encuentros de payadores. The success of the poetry is

¹ Este artículo pertenece al proyecto de investigación: “Encuentros de payadores de la región de Aysén: performance de la payada rioplatense en Chile”, financiado por el Fondo para el Fomento de la Música Nacional, folio n° 588519, convocatoria 2021.

most effectively verified in the encuentros, which are characterized by a deeper level of interaction and complicity between singers and audience. At the same time, the contextualization of Patagonian payada, through contact with the singers and the exercise of singing, confirms that a contextual approach enriches the understanding of the performance, inasmuch as the performance facilitates the emergence of a community of singers, of communal and subjective identities, and of a territorial memory and identity.

Keywords: payada, Aysén, performance, context, poetics.

Desde hace al menos una década ha ido surgiendo en la Patagonia chilena –el territorio de Palena, Aysén y Magallanes– una comunidad de payadores conformada por alrededor de una docena de exponentes que provienen de zonas rurales y pueblos del territorio. Estos se caracterizan por practicar música tradicional e improvisación poética siguiendo la tradición gauchesca rioplatense en cuanto a ritmos, modalidades de improvisación desarrolladas, y en concordancia con la cultura gaucha asentada hace más de un siglo en la zona. La aparición de estos cantores –hasta hoy casi desatendida por la investigación– supone una modificación del panorama de la música tradicional en Chile y de la poesía improvisada, todavía identificada únicamente con la paya, práctica surgida del canto a lo poeta de la zona central. Este movimiento también tiene resonancias transnacionales en el Cono Sur, pues estamos ante la figura del gaucho chileno, cantor que interpreta música y poesía asociada cultural e identitariamente con Argentina, Uruguay y el sur de Brasil, pero que en los hechos ha traspasado sus fronteras hacia Chile.

En esta oportunidad pondremos el foco en el trabajo de los poetas de la región de Aysén en cuanto improvisadores en jineteadas y encuentros de payadores. Para esto hay que remitirse al lugar, momento y contexto de la producción poética, con espíritu participativo; este acontecimiento, por ser un fenómeno de convergencia social acotado en el tiempo en torno a la práctica de un arte de la palabra, puede considerarse como una performance o una variante de “arte efímero”. Examinaremos el giro hacia la música en vivo que dio la musicología, impulsado por los estudios que entienden la performance como un momento de convergencia social que sirve de acceso a cuestiones más amplias, dando cuenta del contexto en el que esta se encuentra. Veremos cómo los planteamientos de Richard Bauman (1975), Bauman y Charles Briggs (1990) y Paul Zumthor (1991) sobre el arte verbal y la poesía oral como performance, han guiado el estudio de estas prácticas, según se verifica en trabajos como el de Alexis Díaz Pimienta (2014 [1998]) y en los planteamientos de Simon Frith sobre música popular (2014 [1996]) y han encontrado continuidad en investigaciones sobre la payada rioplatense a cargo de Matías Isolabella (2012) y Ercilia Moreno Chá (2016).

La experiencia performativa implica un compromiso corporal entre el artista y el oyente, quienes durante su realización se ven en la necesidad de interactuar. A través de estos momentos que subsisten gracias a una determinada interacción social es posible acceder a aspectos más globales que rodean la performance, ya que artista y audiencia concurren a ella con ciertas expectativas y se comportan de un modo que puede señalarnos una identidad, una memoria y una posición en la comunidad. Siguiendo estas ideas, en nuestro caso particular, fue necesario un trabajo de campo en Aysén, para asistir a los eventos donde se encontraba el canto del payador. En esas andanzas también hubo visitas a los cantores en sus casas y viajes junto a ellos para participar en sus presentaciones por la región. A lo anterior hay que agregar mi propia experiencia como payador, que en esta y otras oportunidades me ha llevado a compartir el canto y el intercambio con estos poetas. Esta labor incluyó, además, entrevistas a dos payadores y dos investigadores de la

payada rioplatense, y revisión de registros audiovisuales disponibles en internet y obtenidos en terreno.

Performatividad como arte verbal: el éxito y el contexto

El enfoque performativo, en sus sesenta años de tradición, se ha convertido en una tendencia y herramienta de investigación muy productiva para las artes, las humanidades y las ciencias sociales. Los estudios de performance propiamente tales surgen en la década de 1970 como un crisol interdisciplinario entre musicología, sociología, lingüística y teatro, entre otros, y respuesta crítica ante la sobrevaloración del texto y la escritura, lo que llevó incluso a hablar de un “giro performativo de las ciencias sociales” (Johnson 2014: 12-3). Sin embargo, para entenderla, tenemos que remontarnos a sus antecedentes en la filosofía de J. L. Austin, quien otorga carácter performativo a los enunciados que convierten lo dicho en una acción –como ocurre con promesas y juramentos–, que no pueden considerarse en términos de verdad o falsedad y son válidos solo si los participantes respetan criterios de autenticidad (1988 [1962]). Poco después, Barthes encontró que en las narraciones orales de las “sociedades etnográficas” el individuo que ejercía el relato era admirado no por su genio, sino por su performance (1987 [1968]). Más adelante, en su discusión sobre la escritura como acto performativo, Derrida da un giro a la performatividad de Austin al introducir la noción de *iterabilidad*: un mismo acto de habla está abierto a tomar distintos sentidos en la medida en que queda abierta la descripción del contexto que lo sostiene (1989 [1971]: 23). El acto performativo, de este modo, puede tener realizaciones más o menos eficaces con un consiguiente éxito o fracaso (1989: 34). Para Derrida los actos performativos son los que están ahí, esperando encarnarse con un resultado diferente cada vez.

Sin embargo, la performance –ese guion establecido, reconocible y transmitido mediante el cuerpo– es también variable: se transforma en el tiempo, ya que justamente nunca una ejecución es igual a la otra, y además puede surgir en un contexto distinto que la soporte y lleve a lugares insospechados. Esta cualidad ha sido recientemente tratada por Diana Taylor en eventos y rituales comunitarios principalmente latinoamericanos. Para ella, la performance es sobre todo un conocimiento o una práctica corporalizada (2015 [2003]: 55) que forma parte de un repertorio. De este modo, poniendo énfasis en lo corporal intenta superar el logocentrismo que resulta de privilegiar lo discursivo frente a lo no discursivo en una performance (2015: 38).

Los estudios de performance prestaron atención a eventos como danzas, relatos orales o puestas en escena, abanico que provenía en buena parte, y como podemos imaginar, de los estudios del folclor. Sin embargo, en su aproximación centrada en la performance, Richard Bauman cuestiona el uso de la palabra folclor, por parecerle difusa y problemática, y prefiere emplear los términos “arte verbal” o “literatura oral” (1975: 290, traducción mía). Para Bauman el arte verbal era importante no tanto por ser una manipulación formal de elementos lingüísticos, sino por la performance misma, concebida como un modo de comunicación. La performance involucra una fuerte interacción entre el performer y la audiencia: para desplegar sus habilidades, el primero requiere la participación activa de la segunda, que a su vez ejerce una valoración sobre el primero. Esta valoración podría medirse según el grado en que la audiencia se deja atrapar por la performance (1975: 305, traducción mía). Unos años más adelante, Bauman y Briggs actualizaron el abordaje performativo analizando estos eventos en cuanto negociaciones de poder en el contexto de un mundo globalizado y “multicultural” (Langdon 2006: 171). Lo que ellos proponen es examinar la performance, no como interacción social aislada y limitada, sino en dialéctica con su contexto sociocultural y político-económico, pues según los autores, una reificación de las formas,

como si estas fueran contenedores que esperan llenarse con fuerza ilocutiva, empobrece la comprensión de la performance. Para evitar lo anterior, los autores proponen un abordaje desde la contextualización, centrándose en la negociación que se da entre los participantes del evento performativo en su rol de agentes que examinan un discurso (Bauman y Briggs 1990: 61-9, traducción mía). Una consecuencia de este abordaje es que, a través de él, se da cabida en la antropología y en la lingüística a la poética como arte verbal, más allá de considerarla un “vacío” o un extrañamiento del lenguaje (1990: 79, traducción mía).

Quien introdujo la poesía oral a lo performativo fue Paul Zumthor. Para él, la performance es “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora” (1991: 33) y es también la “instancia de realización plenaria” (1991: 155) de los elementos formales de la poesía oral: la obra vocal, el poeta y el oyente. El autor distingue el concepto de performance, de otros como representación, interpretación y espectáculo –asunto en el que brillantemente ahonda Johnson al mostrar las dificultades de traducción del término al castellano (2014: 14-6). Zumthor menciona –entre otras variantes– el caso de la “dramatización codificada” en un canto alternado desafiante entre dos poetas, y pone la paya chilena como ejemplo de desafío improvisado y regulado, para dar relieve a la virtuosidad del poeta (1991: 106). En la performance el receptor participa y hasta es coautor del espectáculo, respondiendo a los estímulos del poeta como un “aficionado instruido” y exigente (1991: 244). El autor concluye que la producción poética oral tiene por finalidad la convergencia en un grupo social, más que la interpretación de un texto, pues la performance se erige en base a un acuerdo colectivo entre los participantes (1991: 156).

El análisis zumthoriano es seguido de cerca por el repentista y escritor Alexis Díaz Pimienta en su extenso estudio titulado *Teoría de la improvisación poética* (2014 [1998]), en el que comprende y analiza los eventos del repentismo o canto improvisado como performances, destacando que “en una *performance* de repentismo, a diferencia de lo que muchos piensan, el ‘placer estético’ hay que buscarlo en la *performance* misma... no solamente en el texto, sino en toda la *obra*” (2014: 252); y para alcanzar dicho goce es clave el desempeño del poeta en escena, ponderado en términos de una eficacia repentística. Con este concepto –que actualiza el de éxito– se refiere a los “[...] grados de efectividad que logra un improvisador en una performance, cuando el repentista es capaz de arrancar aplausos y exclamaciones de reconocimiento por su trabajo artístico” (2014: 316). El análisis performativo de las controversias cubanas que hace Díaz Pimienta, es realizado a través de nueve factores que inciden en el desempeño de un poeta en situación agonista –en duelo–, tales como la fluidez, la contextualidad o la seguridad escénica (2014: 252).

Los estudios de performance han relevado el momento mismo de la producción verbal y discursiva más allá del texto, momento en el cual convergen los performers y los oyentes. En la poesía, el concepto de performance responde al evento de realización acotado en el tiempo y espacio en que se demuestra públicamente el desempeño de los poetas; en el caso de la improvisación, estos deben hacer gala eficazmente de sus habilidades ante una audiencia con la que se interactúa y negocia. Si bien ambas partes colaboran en la construcción de un contexto que sostenga y otorgue un sentido a la performance, el énfasis se ha situado en el individuo que ejerce una poética performativa expuesta a las apreciaciones de la audiencia, ejercicio del cual se desprende el éxito de la performance. También es clave considerar la performance y su contexto, es decir, como fenómeno en constante cambio y actualización, en lugar de comprenderla como una entidad fija y desconectada de un contexto más amplio. Por lo mismo, la performance sería una puerta de entrada hacia asuntos que se producen más allá de ella, como la constitución de una

memoria colectiva o comunitaria o la expresión de identidades poéticas y/o subjetivas. En performances como la payada, cuyo material expresivo es la poesía cantada, es posible hacer investigación sobre la producción poética, cuya concreción en textos constituye un material de análisis inseparable de la música que, más que ser un acompañamiento del texto, llega a constituirlo. Ciertamente, también es posible hacer un escrutinio del desempeño de los payadores, desde el lugar de la audiencia y de quien practica el arte. Pero además habría que preguntarse cuáles son las condiciones que dieron origen y soporte a este aparato performativo, otorgándole fundamento y razón de ser en la comunidad. Estas tareas ya han sido adelantadas, como veremos, para el caso de la poesía improvisada a través de la etnomusicología.

Performance y musicología

A poco de la aparición del libro de Zumthor y el artículo de Bauman y Briggs, y a partir de su mayor interés en lo contextual, Simon Frith propone dejar a un lado la asociación entre lo performativo y lo textual, para transitar hacia la performance como una experiencia de sociabilidad clave en la escucha de la música popular (2014 [1996]: 358), que puede encontrarse en los límites entre lo “representado” y lo “cotidiano” –en esto último Frith sigue las ideas de la sociología de Erving Goffman acerca de la autenticidad del acto artístico (2014: 359)–. Para Frith, en una performance musical convergen dos cosas simultáneamente: una acción espontánea y la representación de un rol, y compara el deporte con la música en vivo en virtud del placer que ambos producen al permitir contemplar un acto difícil o espectacular que da trabajo, y el consiguiente sentido de virtuosismo y riesgo (2014: 362-3). Por cierto, Frith es continuador de la línea baumaniana, por su visión de la performance como evento susceptible de valoración (2014: 364).

Pero no será hasta unos años más adelante que se asentará un cambio en el foco del objeto musical, desde el texto escrito hacia el momento de la performance. De hecho, el musicólogo Nicholas Cook compara este giro con la ruptura que significó el surgimiento de los estudios teatrales a partir de los estudios literarios. Del mismo modo, el paradigma de los estudios de performance llevados a la música supone dejar de estudiar la obra como la interpretación de un texto de dudosa originalidad para centrarse en la performance, la cual debe considerarse en relación con otras performances (2003: 205-6, traducción mía). Desde esta nueva perspectiva, el trabajo de campo cobra vital importancia como experiencia más que registro, en el marco de la generación performativa de sentido que es la música (2003: 211, traducción mía). Por su parte, Alejandro Madrid –otro musicólogo muy entusiasta con la idea de vincular su disciplina con el enfoque performativo– vuelve sobre Austin para recordar que “los estudios de performance como campo se preguntan no qué son las acciones, eventos o manifestaciones culturales que estudia, sino qué es lo que estas hacen” (párr. 4) y analiza la performatividad en la musicología tradicional, la cual “se refiere siempre y exclusivamente a los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación” (2009: párr. 3). Madrid defiende un enfoque performativo en la musicología para estudiar qué hace la música con la gente o qué le permite hacer. Esto supone un desafío para la musicología tradicional, que ha visto en la performatividad solo un fenómeno de interpretación musical, generalmente de un texto escrito.

La entrada de la musicología en la performance –o viceversa– implicó ciertas dificultades, según lo experimentado por Madrid en su entorno académico cuando comenzó a incursionar en el campo (2009: párr. 1 y 2). Pese a esto, desde entonces el desarrollo investigativo ha sido productivo en aristas como las relaciones entre artista y audiencia, las identidades de los cantantes en la música en vivo y fuera de ella (Auslander 2009) o la performance de los roles de género en la música

tradicional dominicana, asunto en el que participa la performatividad de género, de Judith Butler (Hutchinson 2016). Particularmente interesante es el análisis de la colaboración de los participantes en la performance musical, propuesto por Auslander (2013), a partir de una actualización del análisis de marco de Goffman aplicado al teatro, el que se basa en la existencia dual tanto de los performers –actores y personajes– como del público –espectadores y asistentes al teatro (1974: 129). El conocimiento que tiene el personaje y el espectador debe ser parcial, y ambos deben actuar “como si” no supieran, por ejemplo, cómo termina la obra (1974: 134). De este modo, para Auslander toda performance se da en un marco que se sostiene en un acto de colaboración en términos conocidos por todos los participantes y que no se expresan abiertamente. En su estudio aplicado sobre el jazz, sostiene que la improvisación subsiste gracias a un pacto tácito de colaboración entre audiencia y músicos, donde cada uno debe actuar “como si” se estuviera improvisando, de acuerdo con reglas implícitas de comportamiento (2013: 57). En este pacto ambos son absorbidos por la habilidad del músico para improvisar y no se necesita convencer a nadie de que esto está sucediendo (2013: 54).

Esta noción de pacto colaborativo como modo de interacción performativa ha tenido continuidad en nuestro Cono Sur, en virtud de las incursiones de Ercilia Moreno Chá y Matías Isolabella en la payada rioplatense como performance. La propuesta de Isolabella es una interacción de estructuras de la performance, cuya estructura performativa –que se imbrica con la estructura poética, musical y temática– se conforma por reglas de improvisación más o menos implícitas, atuendos, modos de presencia en el escenario, espacios y partes del desarrollo de una payada. Como base del análisis de la interacción entre las cuatro estructuras de una performance de payada, Isolabella emplea los conceptos de desafío y solidaridad –representados por el individuo y la comunidad respectivamente– cuyo justo equilibrio sería un elemento emblemático de la payada (2012). Esta doble conceptualización se vuelve nuclear en su tesis doctoral, en la que a través de un trabajo en la provincia de Buenos Aires y en Uruguay explora la identidad del payador a través de lo gauchesco, uno de los principales entramados culturales donde este opera. Isolabella reconoce en Judith Butler una influencia importante en su acercamiento a la performatividad para entender de qué manera la masculinidades del gaucho son construidas:

La autora discute construcciones de género que ya están presentes cuando el individuo se inserta en el tejido social y que, por lo tanto, lo anteceden. En nuestro caso, existen modelos de masculinidad gauchesca que contribuyen a determinar el comportamiento de las personas que se van a insertar en ese entramado cultural (2021).

Por su parte, en la obra de Moreno Chá (2016) se observa un serio interés por vincular la payada con prácticas similares de otros países, mediante comparaciones o ejemplos de cómo estas se han influido mutuamente. En la sección dedicada a la payada en ejecución, Moreno Chá describe y analiza su estructura poética y su discurso musical, además de comprenderla como una performance. En esto último sigue a Bauman, al afirmar que la performance de la payada es un “modo artificioso de comunicación”, donde el artista posee una competencia que se despliega ante un público evaluador de su eficiencia (2016: 247). Como la payada se funda originalmente en un desafío, la performance es el resultado del tránsito que va desde el duelo hacia su representación, siguiendo la tradición del teatro occidental; y para los asistentes su sentido sería celebrar la representación de un pasado que une e identifica (2016: 252). Por otro lado, no podemos dejar de mencionar, entre los últimos aportes al estudio de la payada, al único trabajo publicado sobre los payadores de Aysén, coescrito entre Cristian Yáñez y Víctor Hugo Valenzuela (2014). Yáñez

realizó trabajo de campo en la región para conocer a los cantores campesinos y examinar su situación en la comunidad, empleando el prisma de la folkcomunicación, concepto acuñado en la década de 1960 por Luiz Beltrão para referirse al proceso de intercambio de información u opiniones de masas a través de agentes o medios ligados al folclore (2014: 36). Los cantores ayseninos serían folkcomunicadores que portan un mensaje asociado a un problema de su propia comunidad, en este caso, el proyecto de instalación de centrales hidroeléctricas en la región. Estos declaran que utilizan el canto en estrofas para articular opiniones y denuncias. El concepto resultó clave para Yáñez en su tesis doctoral, que también recurre al enfoque performativo para analizar instancias concretas de enunciación en una determinada poética.

Para sintetizar, el abordaje de los fenómenos musicales como performances se ha dirigido a eventos de música en vivo, específicamente al modo en que audiencia y artistas se relacionan en esta instancia, haciendo negociaciones para llegar a acuerdos que garanticen su éxito. Esta noción de éxito proviene de los planteamientos sobre arte verbal de Richard Bauman en los años 70, y se ha extendido y actualizado hasta el presente en conceptos como el de eficacia, propuesto por Díaz Pimienta para la performance repentista. A esto debemos agregar que los eventos no pueden considerarse solo como entidades o sucesos aislados, sino que es necesario relacionarlos con el contexto en el que estos participan. La musicología de la última década se ha sumado a esta tendencia y ha podido comprender las performances como acuerdos de convergencia social. Tanto el estudio de la poesía oral como el de la música en vivo, se han centrado en un tipo de práctica musical en la que los intérpretes deben hacer gala de sus habilidades para causar cierta impresión en los espectadores, quienes, por su parte, deben dejarse llevar por estas habilidades y hacer un juicio subjetivo del desempeño de los primeros. Además, específicamente, los trabajos etnomusicológicos sobre la payada en la zona rioplatense revelan a un sujeto payador que encarna y evoca a un ser de otro tiempo, con espíritu agonista y que busca representar tradiciones criollas de corte nacional. Para lograr estos hallazgos fue indispensable un trabajo de campo de larga duración, que luego devino en una guía para la investigación, de acuerdo con la experiencia de Isolabella:

Yo tengo un enfoque muy etnográfico, por lo tanto, me gusta escapar –aunque no sea quizás lo más habitual hoy en día en investigación– de aproximaciones deductivas. Me insistían mucho que planteara una hipótesis y yo me resistí a plantear una antes de haber estado haciendo trabajo de campo, antes de haber estado con las personas y ver qué hacían y que me contaran qué hacían. Para mí el enfoque inductivo es muy importante. En todo caso, después puedo entrar en diálogo con la teoría y desde luego que es necesario, pero para mí siempre tiene que partir de una investigación en el campo (2021).

Así, hemos visto que los planteamientos de Bauman y Briggs sobre la performance como acontecimiento, desde el cual puede examinarse el contexto en el que esta ocurre, han tenido una continuidad que se va visto reflejada en investigaciones poéticas y (etno)musicológicas sobre poesía improvisada iberoamericana. La performatividad de esta poesía radica no solo en el texto o la música con que se interpreta, sino en el acto mismo de la improvisación que ocurre en una dinámica convocante, interactiva y de negociación entre público y artistas. Esta interacción es necesaria para el éxito de la performance y se produce mediante un acuerdo o reglas de participación, de cuyos recursos los poetas echan mano para cautivar a los espectadores en duelos poéticos desafiantes. Sin embargo, el abordaje performativo es sobre todo una puerta de entrada a cuestiones más globales que preexisten o subsisten más allá de la performance y le otorgan una

razón de ser en una comunidad, como la identidad de los sujetos involucrados en la performance o la memoria que se ejerce en ella.

Antes de entrar en los hallazgos y reflexiones surgidas de esta línea de trabajo, quiero señalar que mi acercamiento a la poesía improvisada aysenina no es solo desde la performatividad como enfoque teórico capaz de ayudar al conocimiento de este arte o del contexto que lo sostiene, sino también desde la performatividad que implica la práctica de la improvisación, y que no es individual, pues se comparte y construye con quienes se dialoga. Esta posición, a caballo entre lo teórico y lo práctico, enarbola un espíritu de experimentación, aprendizaje e integración social requerido para la participación en la performance; reúne también el conocimiento teórico, de los cantores y el mío; lleva hacia el momento del canto, arriba y abajo del escenario; y sigue el conocimiento y la experiencia de los cantores ayseninos.

Jineteadas y encuentros: la escena de los payadores patagónicos

En enero de 2011 asistí por primera vez a una jineteada, en el sector de El Balseo en la comuna de Aysén. Esta actividad corresponde a una práctica ecuestre gaucha que consiste en un jinete que debe resistir sobre un potro sin domar. Las jineteadas se realizan desde el año 2000 en la región de Aysén en varias localidades y convocan a muchos asistentes. En aquella oportunidad escuché a dos payadores al estilo rioplatense, que comentaban el evento en décimas espinelas, décimas “romanceadas” y sextillas, haciendo sonar incesantemente sus guitarras al compás de la milonga y otros ritmos, en conjunto con un relator. Uno de los payadores resultó ser el uruguayo y ya fallecido Gustavo Guichón, y el otro, Nicasio Luna, del Baker. Al oír el canto de Nicasio reparé en las vacilaciones, propias de aquel que se está iniciando en la improvisación de versos. Poco tiempo después supe que se trataba de un muchacho de diecisiete años que llevaba poco tiempo en la práctica de la improvisación, y que me encontraba ante las primeras manifestaciones de la payada rioplatense surgidas en Chile.

En aquel momento surgieron algunas inquietudes que hoy, a la luz del enfoque performativo, se han transformado en preguntas de investigación. Por ejemplo, ¿cuáles fueron las claves del origen y el éxito de la payada rioplatense en Aysén, considerando el contexto gaucha del territorio? También quise saber cómo eran los encuentros de payadores y si en ellos la interacción entre público y artistas era similar a la que se da en la zona central o en los encuentros argentinos y uruguayos; es decir, cómo era y qué hacía la performance del payador aysenino.

Pues bien, tomando como punto de referencia el inicio de las jineteadas en Aysén, transcurrieron diez años hasta que las voces locales aparecieron en dichos eventos haciendo el floreo, que será explicado en breve –con anterioridad se convocaba a payadores argentinos o uruguayos para estos fines–. En conversación con Renán Catalán, iniciador de las jineteadas ayseninas, este nos habló del interés que tuvo en dar oportunidades a los jóvenes de la zona para que subieran al escenario a aprender el oficio. Resultó, entonces, que los referentes directos del canto improvisado para estos jóvenes habían sido los payadores extranjeros. La jineteada de El Balseo encarnaba esta situación emergente del canto aysenino –y que ocurre en el aprendizaje de la improvisación en general– en la que un cantor experimentado acompaña a un joven en la iniciación de un arte verbal que se aprende con plenitud en el momento mismo de la ejecución. Actualmente, payadores de los tres países se han reunido en las jineteadas regionales, y tanto la vestimenta, los ritmos, y las estrofas, como los textos poéticos, dan cuenta de una unidad cultural repartida más allá de fronteras políticas. Hay que tener siempre a la vista que Aysén y Palena empezaron a poblarse a inicios del siglo pasado con chilenos residentes en territorios que

comenzaban a ser argentinos –los llamados pioneros–, quienes se vieron en la necesidad de retornar a su país por presiones del Estado argentino al recibir esos territorios de Chile luego del laudo arbitral de 1902. Las similitudes entre las costumbres de uno y otro lado de la frontera, los años vividos en Argentina, y el necesario contacto comercial –durante varios años– con ese país tras su establecimiento en Chile, llevaron a la adopción de la cultura gaucha por parte de los chilenos expatriados. Estos, lejos de sentirse argentinos, sentían una redoblada conexión con Chile por las dificultades que tenían de poblar el territorio. Para el musicólogo Gregory Robinson, quien visitó la zona, la influencia argentina persiste hoy en un modo llamado posfrontera, esto es, en relaciones con un pasado mítico basadas en una memoria colectiva que evoca un tiempo de frontera vigente en el pasado (2013: 476), y que en el caso aysenino atiende al tiempo de los pioneros. La aparente argentinización de los ayseninos sería, en realidad, una marca de identidad regional. Por otro lado, si bien el contingente migrante chilote fue considerable en Aysén, este se concentró en el litoral norte y figura “inexperto en el dominio de los grandes espacios” (Urbina 1988: 43) del interior gaucha.

Para indagar en este y otros asuntos relativos al arte payadoril en la Patagonia, me entrevisté con dos cantores: Jorge Contreras, de la comuna de Río Ibáñez, y Luciano Auad, de Villa O’Higgins. Contreras señala que conoció a Luna en 2010, época en que ambos estaban iniciándose en el canto. Desde aquel tiempo hasta hoy, ambos payadores y cantores han cultivado una prolífica trayectoria que acumula varios discos, libros de poesía publicados y por publicar, y presentaciones en encuentros nacionales e internacionales. Luna y Contreras se sitúan como iniciadores e impulsores del canto improvisado en la región de Aysén y difusores de su cultura dentro y fuera del territorio, lo cual es refrendado por Auad:

Nicasio vino con toda esta cultura, y también él culturizando súper... esa responsabilidad y pararte frente a gente que piensa que eres argentino y tú explicar cómo fue el proceso. Y yo mismo, la primera vez que entendí por qué allá éramos así y estaba la cultura del gaucha chileno, fue escuchando a Nicasio y escuchando a Jorge hablar de la cultura. Y eso no pasa mucho en los colegios porque no nos enseñan historia regional (2022).

En cuanto al acercamiento de estos cantores a la improvisación, hay que agregar la influencia de la música folclórica que llegaba a través de la radio. Entre lo que se oía, Contreras menciona a los argentinos Saúl Huenchul y Mito Herrera, íconos del canto. Además, es necesario mencionar la crianza de estos cantores en un entorno rural con dificultades en las condiciones de vida, por lo remoto del lugar y la falta de servicios. De modo que el aprendizaje de la improvisación se dio de una manera autodidacta e instintiva, que posteriormente pudo sistematizarse:

No tuvimos nunca un taller de formación en décimas, o tal vez sí, pero no de manera dictada o sistemática, sino que el hecho de compartir con el resto de cantores y disfrutar de la habilidad de la rima que tenía uno y esas cosas, fueron haciendo que podamos ir... y obviamente con [el] estudio que requiere el interiorizarse en la información de lo que uno está ejecutando. Quién fue Vicente Espinel, el origen, qué es una métrica, un octosílabo [...] El resto se fue armando solo prácticamente no más. Tuvo la facilidad uno de poder llevar estas... Antes de entender la estructura misma de la décima nosotros la teníamos registrada en los oídos (Contreras 2022).

La dupla Contreras-Luna se prolongó por varios años de trabajo y de recorrer diversos lugares de la Patagonia en fiestas costumbristas, durante los cuales se fueron sumando más payadores. Aquel trabajo fue a la vez un proceso de aprendizaje colaborativo entre cantores, que

se daba dentro y fuera del escenario. Así llegaron al conocimiento teórico y práctico de las estrofas –décima espinela y “romanceada”, sextilla, octavilla y hasta vals en verso alejandrino– y de los ritmos: la milonga payadora en tonalidades como Mi menor o Sol menor; la chamarrita, la cifra surera, el vals y el estilo. En la práctica, los payadores pueden alternar libremente entre ritmos y estrofas, aunque es notorio el predominio de la milonga en tonalidad menor y de la décima espinela. Para el vals, se requiere improvisación en octavillas. Así pues, se observa que nuestros payadores se hicieron cultores de música tradicional gaucha, especialmente de los ritmos “para acompañar la expresión de sentimientos” en oposición a los ritmos “para bailar”, siguiendo la clasificación que hace Leonel Galindo para la música aysenina (2004: 116). Si bien la cultura gauchesca aysenina marcó el trabajo de los cantores, es importante destacar su interés personal por la música tradicional y el trabajo creativo realizado por ambos desde la infancia y la adolescencia. Hasta ahora, esta práctica se ha ejercido solamente por hombres en la región.

Veamos, pues, cómo es el despliegue de habilidades de improvisación. Existen dos eventos principales donde esto ocurre: las jineteadas y los encuentros de payadores, en los que todos los payadores ayseninos han incursionado. En la jineteada, los payadores se valen de la totalidad de las métricas y ritmos que deseen para ejecutar en duplas el rol de floreo, que consiste en entretener, anunciar y comentar lo que sucede en el campo de las jineteadas, en conjunto con un relator en discurso libre, sin métrica. La interpretación instrumental es incesante, con algunas guitarras que hacen punteos sobre el ritmo base de las restantes; el canto también es constante y se detiene cuando interviene el relator u ocurren sucesos fortuitos como el estropeo de un jinete. En esta performance los cantores intercalan la interpretación de canciones propias, especialmente en momentos de pausa en el campo de jineteada. El floreo resulta ser, por tanto, una tarea de alta exigencia corporal que dura horas en el escenario: signos de agotamiento del cantor son, por ejemplo, la reiteración de ciertos versos y palabras y la pérdida de rigor en la rima consonante de la espinela. La destreza del payador en la jineteada queda opacada ante la preeminencia de lo ecuestre: el público tiene ante sí el campo de jineteada que lo distancia del escenario y ha asistido para contemplar las destrezas de los jinetes montadores y no para oír el canto del payador, cuya eficacia se limita a la descripción y a echar flores sobre jinetes y caballos. Al ser mínima la interacción entre público y artista, no pueden apreciarse plenamente las habilidades creativas de la improvisación ni el diálogo poético. No obstante, su presencia en el evento es indispensable y está reglada, pues como oí decir: “no hay jineteada sin payador”. Auad presenta sus reparos respecto a esta labor:

El payador sí o sí en la jineteada va a tender a la monotonía, va a tender a varias cosas que no sé si te cultivan tanto la mente, porque la décima es para cultivar la mente. Hay compañeros que se les da de forma genial y los admiro bastante, pero yo personalmente lo hago por trabajo y ya no estoy yendo. Cuando era chico recorrí toda la región en jineteadas, y era el *boom*. Pero llegó un verano en el que ya me dolían los pies, la cabeza y no... no estaba amando lo que estaba haciendo (2022).

El investigador argentino Abel Zabala acumula una vida completa de seguir y admirar el canto del payador, lo cual se ha acrisolado en varios libros donde comparte sus archivos personales y experiencias con los poetas. Cuando compartió conmigo sus conocimientos sobre la payada rioplatense, se refirió en duros términos al floreo:

Yo no lo considero, de hecho, como arte payadoril. Está en un ambiente monotemático. Son muchas noches, muchas jineteadas donde se repite el motivo. Hay un público que no está prestando atención al canto del payador, sino al jinete, donde hay un bullicio que no permite escuchar. Así que yo al arte del payador en las jineteadas me animaría a catalogarlo como un desperdicio. Creo que nunca

lo había hecho público así, pero no está demás decirlo: es un desperdicio, es un caudal intelectual y de conocimiento y de arte directamente tirado al viento, porque nadie escucha. Incluso el payador, consciente de eso, tampoco se esmera demasiado (2021).

Ahora bien, pese al desolador panorama que puede representar la jineteada para el payador, se abren algunos intersticios durante el evento en los que el arte puede manifestarse. En la jineteada de Cochrane, en marzo de 2022, cuyo relato estuvo a cargo de Contreras, con floreo por cuenta de Auad y Santiago Cadagán de Lago Verde, pude apreciar –y disfrutar– el modo en que los payadores se daban momentos de escape del trabajo del floreo para dialogar. Por ejemplo, en los momentos previos al inicio de la actividad se produjo una payada de carácter desafiante o de contrapunto en la que los tres se vieron involucrados. Y ya durante la jineteada el relator introducía en su discurso temas no necesariamente relativos a lo ecuestre; por ejemplo, la presencia de drones en el lugar sirvió para que el relator, en un tono humorístico, preguntara su opinión sobre aquello a los payadores. Esta veta de humor fue explotada notablemente por Cadagán durante el evento, lo que se reflejó en las canciones que interpretó y en las improvisaciones que hizo. La introducción del relajamiento ayudó a la distensión del canto de los payadores, quienes en Cochrane llegaron a reírse de los versos propios o de los compañeros. Como elemento musical notable, hay que mencionar la presencia de un género no perteneciente a la música rioplatense, como lo es la cueca interpretada por Auad.



Escenario del Festival de Jineteadas Coraje y Amistad. De izquierda a derecha en primera fila: Santiago Cadagán, Jorge Contreras y Luciano Auad (foto del autor, Cochrane, 2022).

A poco andar, los ayseninos crearon eventos para practicar y dar a conocer su canto a cabalidad. Así, en 2012 comenzaron a realizarse los encuentros de payadores en Aysén. Para la conformación de estos, los cantores se basaron en experiencias que habían tenido en encuentros internacionales en Argentina, a lo que se sumó el interés en que cada payador se diera a conocer como persona con su canto. En palabras de Contreras: “entra primero el hombre y después viene

el arte de improvisar” (2022). En un primer momento tuvieron alcance regional, luego se invitó a payadores de la provincia de Palena y finalmente a colegas de la zona central. Muy significativa fue para Contreras la llegada de estos últimos, porque en su primera visita trajeron el libro de socios de la Asociación Gremial Nacional de Payadores de Chile para que los ayseninos pudieran inscribirse en él, con lo cual se selló la unificación del canto a nivel nacional (2022). Estos encuentros, que han congregado hasta catorce payadores, se realizaron continuamente hasta 2019 y no se han retomado desde entonces. En su organización, Contreras y Auad mencionan las importantes gestiones de Cecilio Aguilar, músico de Balmaceda, investigador de la música regional y locutor radial.

Los encuentros tienen la siguiente estructura: al principio, todos los payadores se encuentran en el escenario y cada uno se presenta con una décima. Luego, uno de los payadores permanece en escena e interpreta una canción de su autoría, tras lo cual él mismo o el presentador –si lo hubiera– invita a un colega que también canta una canción. Después, ambos cantores realizan una payada que consiste en un duelo poético, cuyo tema surge en el momento mismo y puede ser solicitado a la audiencia. Si la payada adquiere un tenor de debate o de contraposición de ideas, se dice que es de contrapunto. También es posible que los payadores realicen una modalidad de improvisación llamada pie forzado, en la cual se pide a los espectadores que propongan una frase octosilábica para que el payador improvise una décima que finalice con dicha frase. Finalmente, los dos payadores se retiran, ingresa uno nuevo y se repite lo anterior. Estas duplas o yuntas se determinan por sorteo o designación. Tras la última yunta, el encuentro finaliza con todos los payadores en escena: cada uno canta una décima de despedida, de izquierda a derecha, y entre todos hacen décimas a dos *razones*, es decir, van construyendo la estrofa en conjunto improvisando de a dos versos cada uno. Esta dinámica tiene similitudes con los encuentros de payadores en Argentina, donde duplas de payadores se van turnando sobre el escenario haciendo payadas o pies forzados, junto a participaciones solistas de los mismos payadores u otros cantores que interpretan su repertorio.

La información señalada se construyó en base a antecedentes que los payadores brindaron en las entrevistas y la observación de registros audiovisuales, a lo que debo agregar la experiencia de un encuentro en el que participamos Auad, Cadagán, Contreras y yo en Coyhaique, en 2018. Este fue organizado por Contreras y se realizó en un restaurant de la ciudad. La dinámica de espectáculo que se dio en aquella oportunidad fue similar a la descrita, por lo que debí cantar –sin haberme preparado– un verso que había escrito; tuve una payada con Contreras e improvisamos pies forzados; hicimos despedida con una décima improvisada por cada uno y unas décimas elaboradas en conjunto. Tanto en las payadas como en los pies forzados el público tuvo un papel fundamental, porque es a este que se le piden los temas y las frases. Aquí sí se produjo integración y complicidad con los espectadores, dado que la estructura de la performance permitió que los payadores pudiéramos desplegar con plenitud las habilidades de improvisación. En concreto, las temáticas surgidas en ese momento dieron al encuentro un tenor predominante de distensión y buen humor, con lo que se verificó el éxito de la performance. Esto constituyó una sorpresa, pues pensábamos que la seriedad iba a marcar el evento. Creo que me había formado esta idea por lo que había visto en los registros y lo que conocía del trabajo de esos payadores, quienes en otras oportunidades habían utilizado el canto en defensa de la tierra ante la amenaza extractivista, o para expresar las vicisitudes de la vida en Aysén y la memoria de los pioneros.

Conclusiones y proyecciones

La experiencia de estar junto a los colegas payadores en este último tiempo, y el conocimiento práctico y teórico que tengo de la materia, me han permitido dar cuenta de la payada rioplatense en la Patagonia chilena, en lo que se refiere a sus modalidades poéticas y ritmos musicales, su performance de verso improvisado y lo que acontece en ellas, desde el punto de vista de la eficacia que el improvisador debe procurar ante la audiencia. Así, hemos visto que dicha eficacia se ve apocada en las jineteadas, pero se vuelve protagonista en los encuentros de payadores, en los que se busca una complicidad con el público. También encontramos en ambos eventos un tenor de relajación y humor que coexiste con un clima de solemnidad, lo cual permite distinguir a los cantores patagónicos chilenos de sus pares argentinos o uruguayos, y relacionarlos con sus colegas de la zona central, más dados al desenfado y la picardía. Por otro lado, la forma de los encuentros ayseninos presenta, como anticipamos, más similitudes que diferencias con la forma de los encuentros rioplatenses; un aspecto distintivo es que en los eventos ayseninos todos los payadores hacen una presentación solista de alguna canción. Queda pendiente, eso sí, la asistencia, participación y gestión de más encuentros patagónicos a ambos lados de la frontera para ahondar en las relaciones entre performances.

No obstante, lo realmente interesante está en examinar el contexto que permitió el surgimiento de la performance de la payada en la Patagonia chilena. Claramente esta manifestación no se produce a través de un trasplante géneros, performances e identidades que simplemente pasan de un territorio a otro; más bien, algo emergente desde el territorio aysenino desemboca en la aparición de este canto. Para indagar en aquellos asuntos fue clave el acercamiento y la conversación con los payadores, lo cual nos permitió entender el interés personal y precoz que estos tuvieron por el canto, y que encauzaron a través de un aprendizaje autodidacta, intuitivo y colaborativo, en conjunto con una necesidad ineludible de comunicarse. Auad y Contreras coinciden en que el payador debe ser un comunicador en conexión con la gente, cuya voz y habilidades están al servicio de la comunidad, según especifica este último: “Lograr utilizar ese talento que tú tienes –porque es un talento que se cultiva también– no sé si a favor, pero en voz de las cosas que están pasando alrededor tuyo, de la cotidianidad, de la contingencia, de las necesidades, de las luchas que tiene el cuidado de la sociedad y del entorno” (2022).

El canto improvisado funciona como un modo de comunicación según Bauman y, más importante aún, según los propios cantores. En la Patagonia este canto tomó forma a partir de una cultura gaucha arraigada en el territorio desde hace más de un siglo y que recientemente ha entregado voces de payadores que han actuado no solo como músicos, improvisadores o cantautores, sino también como representantes de una cultura regional con su propia historia, conflictos y anhelos. Me atrevo a afirmar que la payada que surgió en la Patagonia expresa y construye una identidad regional que, por sus características, trasciende las fronteras políticas. Esta expresión no es solo colectiva sino también subjetiva, lo que implica un posicionamiento del payador dentro de la comunidad como voz individual y comunitaria a la vez. Esta toma de posición ya se ha visto a partir de los conflictos sociales que durante la década anterior impulsaron el canto del payador, como la fallida instalación de las centrales hidroeléctricas o el movimiento social por las condiciones de vida en Aysén, momentos en que la voz de los payadores se levantó en defensa de su tierra con todas las consecuencias que esto implica. Visto esto, podemos darnos cuenta de que no basta con identificar y caracterizar poética y musicalmente una performance, sino que se requiere explorar en qué contexto y condiciones surge.

La poesía improvisada en Chile sin duda gana en diversidad gracias al trabajo de los cantores patagónicos que hicieron surgir la payada en Chile, para sumarse a la paya chilena de la zona centro sur, con la que se encuentra en plena integración e influencia mutua. Esto se ve especialmente en la región de Los Lagos, territorio donde convergen ambas tradiciones de improvisación o, si se quiere, dos versiones de la gran tradición de la poesía improvisada. Pues bien, creo que la mejor manera –y el próximo paso– para sumergirse en la identidad y memoria encarnadas en el canto improvisado aysenino y la situación de los cantores dentro de su comunidad, es examinar en detalle qué se dice y hace con el canto y el verso. Esto requiere escuchar y también encarnar la voz cantora y comunicante, para así transitar desde la performatividad hacia una poética o modo de hacer que se concreta en lo oral y lo escrito, en lo teórico y lo práctico a la vez, y en la que el conocimiento y la voz de los payadores mismos tenga un lugar primordial.

Bibliografía

- Auslander, Philip. 2009. “Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music”, en *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Derek B. Scott ed. Burlington: Ashgate: 303-315.
- _____. 2013. “Jazz Improvisation as a Social Arrangement”, en *Taking It to the Bridge: Music as Performance*. Nicholas Cook y Richard Pettengill eds. Michigan: The University of Michigan Press: 52-69.
- Austin, John. 1988 [1962]. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. 1987 [1968]. “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*: 65-71.
- Bauman, Richard. 1975. “Verbal art as performance”, *American Anthropologist*, 7/2: 290-311.
- Bauman, Richard y Charles Briggs. 1990. “Poetics and performance as critical perspectives on language and social life”, *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.
- Cook, Nicholas. 2003. “Music as performance”, en *The Cultural Study of Music*. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton eds. Nueva York: Routledge: 204-214.
- Derrida, Jacques. 1989 [1971]. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Díaz Pimienta, Alexis. 2014 [1998]. *Teoría de la improvisación poética*. Almería: Scripta Manent.
- Frith, Simon. 2014 [1996]. *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Barcelona: Paidós.
- Galindo, Leonel. 2004. *Aisén y su folclor*. Puerto Montt: Masterprint.
- Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of the Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Hutchinson, Sydney. 2016. *Tigers of Different Stripe: Performing Gender in Dominican Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Isolabella, Matías. 2012. “Estructuras de improvisación en la payada rioplatense: definición y análisis” en *Revista Argentina de Musicología*, 12-13: 151-182.
- Johnson, Anne W. 2014. “¿Qué hay en un nombre?: una apología del performance”, *Alteridades*, 24/48: 9-21.
- Langdon, Esther. 2006. “Performance e sua diversidade como paradigma analítico. A contribuição da abordagem de Bauman e Briggs”, *ILHA Revista de Antropologia*, 8: 162-183.
- Madrid, Alejandro L. 2009. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, *Revista Transcultural de Música*, 13: Introducción.

- Moreno Chá, Ercilia. 2016. *Aquí me pongo a cantar: el arte payadoresco de Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Dunken.
- Robinson, Gregory. 2013. "Remembering the Borderlands: Traditional Music and the Post-Frontier in Aisén, Chile", *Ethnomusicology*, 57/3: 455-484.
- Taylor, Diana. 2015 [2003]. *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Urbina, Rodolfo. 1988. "Chiloé, foco de emigraciones", en *Chiloé y su influjo en la XI Región: II Jornadas Territoriales*. Santiago: Instituto de Investigaciones del Patrimonio Territorial de Chile: 31-46.
- Yáñez, Cristian y Víctor Hugo Valenzuela. 2014. "Milonguitas que denuncian en Aysén: cantores campesinos jóvenes como agentes folkcomunicacionales ante un conflicto socioambiental en la Patagonia chilena", *Runa*, 35/2: 35-49.
- Zumthor, Paul. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Ediciones.

Entrevistas

- Auad, Luciano. 7 de mayo de 2022. Entrevista oral por el autor.
- Contreras, Jorge. 28 de febrero de 2022. Entrevista oral por el autor.
- Isolabella, Matías. 20 de abril de 2021. Entrevista oral por el autor.
- Zabala, Abel. 28 de diciembre de 2021. Entrevista oral por el autor.