

Universidad de la República

Facultad de Información y Comunicación

**La payada y su relación con el
contexto**

Trabajo final de grado

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación.

Autor: Bruno Lasa

Tutor: Mauricio Olivera

Montevideo, 2023

Agradecimientos:

Al Pueblo, por sostener con su esfuerzo cotidiano a la sociedad en su conjunto, incluida la educación pública.

A mis padres, por la vida y el aliento.

A las amistades, por el abrazo sincero en todo momento.

A la Universidad de la República, por permitirnos estudiar gratuitamente.

A docentes, funcionarios y estudiantes, que me acompañaron en el transcurso.

Al tutor de este trabajo, por su dedicación, compromiso y paciencia.

A los payadores, por el arte.

A los que colaboraron directamente con este trabajo: a los entrevistados, a los que ofrecieron sus casas para hospedarme, a los que me trasladaron cientos de kilómetros para ir de un evento a otro en el mismo día, a quienes me prestaron una bicicleta para llegar a la casa de un payador por caminos rurales, a aquellos con quienes compartimos muchas horas de muchos días, por la calidez, el afecto, la mano tendida. Por el encuentro con uno mismo en el abrazo de todos.

Al Pueblo, por recordarnos las prioridades, por la satisfacción de nuestro pequeño aporte en su gran obra.

Índice

1. Introducción.....	p. 4
2. Objetivos de la investigación.....	p. 6
2.1 Objetivo general.....	p. 6
2.2 Objetivos específicos.....	p. 6
3. Antecedentes.....	p. 6
3.1 Leopoldo Lugones.....	p. 6
3.2 Lauro Ayestarán.....	p. 7
3.3 Marcelino Román.....	p. 7
3.4 Ismael Moya.....	p. 7
3.5 Cedar Viglietti.....	p. 8
3.6 Coriún Aharonián.....	p. 8
3.7 Abel Zabala.....	p. 9
3.8 Ercilia Moreno Chá.....	p. 9
4. Marco teórico.....	p. 10
4.1 Producción poética oral improvisada en la payada.....	p. 10
4.2 Contexto.....	p. 11
4.2.1 Dimensiones situacional y cultural del contexto.....	p. 12
5. Metodología.....	p. 14
5.1 Diseño general de la investigación.....	p. 14
5.2 Muestra.....	p. 15
5.3 Categorías de análisis.....	p. 16
5.4 Técnicas metodológicas.....	p. 18
6. Análisis.....	p. 20

6.1 Características de la producción poética oral improvisada en la payada.....	p. 20
6.2 Descripción de los contextos en los que se desarrolla la payada.....	p. 24
6.3 Análisis de algunas relaciones entre la producción poética oral en la payada y el contexto donde se produce.....	p. 44
7. Conclusiones.....	p. 56
8. Bibliografía.....	p. 61
9. Anexo.....	p. 62
9.1 Entrevistas personales.....	p. 62

1. Introducción

El presente trabajo identifica las características de la producción poética oral improvisada en la payada en el Uruguay a partir de su ejecución actual y de sus contextos, poniendo el énfasis en las dimensiones situacional y cultural de dichos contextos, para luego analizar la relación entre esos contextos y la elaboración propia de la payada en nuestro país.

Quien suscribe recorrió durante dos años, varias veces, el Uruguay para entrevistar a una importante cantidad de payadores uruguayos. En esas recorridas se conversó con los payadores y se escuchó sus improvisaciones. También se hicieron diversos registros de sus actuaciones y sus contextos. A su vez, se realizó un trabajo de búsqueda de los límites geográficos de la payada recorriendo el sur de Brasil y gran parte del territorio argentino. También se entrevistó a payadores de varias regiones de Chile. Asimismo, se observó y entrevistó a protagonistas de otras formas de improvisación oral como la copla en el noroeste argentino y la trova en el sur brasileño. Si bien la payada traspasa los límites geográficos del país, y hay una influencia recíproca con la región, este trabajo se centra en el estudio de la payada en Uruguay.

La motivación para la realización de este trabajo se apoya entonces en aspectos de diversa índole. Por un lado, en la consideración de que las formas expresivas populares, y en particular las artísticas, constituyen un elemento privilegiado para intervenir de forma protagónica en la constitución del nosotros colectivo, de nuestra identidad cultural. Por otro lado, entendiendo que la poesía oral improvisada es un campo de estudio incipiente, a pesar de la riqueza de las variadas modalidades¹ poéticas orales improvisadas que se despliegan a lo largo del planeta. Por lo tanto, este trabajo, desde una perspectiva comunicacional, pretende ser una contribución a la construcción de un marco teórico específico en dicho campo, que aporte a un proceso de consolidación teórica y que mejore la comprensión y valoración del objeto de estudio analizado: la payada en Uruguay.

Entre los estudios que abordan la poesía oral a lo largo de la historia han predominado aquellos trabajos que lo hacen desde el marco teórico de la poética escrita (Garzia et ál., 2001). Usar un marco teórico idóneo para el estudio de un fenómeno de otra naturaleza genera dificultades (sino imposibilidades) para la comprensión de lo oral improvisado (Garzia et ál., 2001; Navarro & Díaz, 1994, citado en Verd & Lozares, 2016; Zabala, 2007). Esto se empezó a revertir con los estudios oralistas, pero es a fines del siglo XX, y comienzos del XXI, que se comienza a construir, con algunos trabajos señeros (del Campo, 2006; Díaz-Pimienta, 1998; Garzia et ál., 2001; citados en Trapero, 2008), el campo específico de la poesía oral improvisada que aún se encuentra en proceso de gestación.

Avanzar en este proceso, y establecer las particularidades para las distintas modalidades de poesía oral improvisada, permitirá identificar su valor estético y social. Por lo tanto, es de sumo interés, para el autor de este trabajo, poder profundizar en el estudio de este tipo de

¹ “Cada modalidad de poesía improvisada y cantada tiene sus propias características, se manifiesta de manera particular, con su peculiar música, la instrumentación típica de cada región folklórica, cada una tiene su función o funciones principales, los improvisadores o verseadores se visten y se manifiestan en escena de maneras diferentes, etc., y lo que es más importante desde el punto de vista literario: en cada tradición se ha consagrado un metro estrófico como modelo poético” (Trapero, 2021, p. 791).

arte desde distintas coordenadas teóricas para comprender sus particularidades como acto comunicativo. A su vez, para identificar y comprender tanto las similitudes en las distintas modalidades de poesía oral improvisada como sus especificidades, las cuales dialogan con las singularidades de cada área cultural. En este caso, a partir de la payada y dentro del territorio de Uruguay.

Para ello, se elaboró un diseño metodológico cualitativo que permitió comprender el contexto del fenómeno estudiado, una dimensión central teniendo en cuenta que se pretende analizar la relación de la creación en la payada con el contexto en el cual se realiza. Para poder comprender entonces la relación que se establece entre creación (en la payada) y contexto es imprescindible conocer a los actores que intervienen. Quien suscribe, desde hace muchos años, ha frecuentado distintas manifestaciones creativas populares, en Uruguay y la región (la payada como parte de ellas). A ese saber previo se suma el trabajo de campo desarrollado durante el período estudiado (2017 a 2019). Ese trabajo de campo consistió en la recorrida por once de los diecinueve departamentos del país, en algunos casos en varias oportunidades, en el medio rural y urbano. También se entrevistó a payadores uruguayos radicados en Argentina, que actúan frecuentemente en Uruguay. Durante ese período de trabajo de campo se convivió con muchos de los actores observados (payadores, público, organizadores, etc.), acompañando además sus actuaciones y, en algunos casos, su contexto vital cotidiano, ya que algunas recorridas y visitas implicaron compartir varios días de convivencia. Se realizaron sesenta y tres entrevistas a payadores y a otros actores de la payada (en ellas se incluye a algunos payadores argentinos, brasileros y chilenos que se desempeñaron en Uruguay). A su vez, se observaron varias decenas de payadas (próximas a las cien), en distintos contextos y puntos del país.

La inserción en el terreno, durante más de dos años, fue un esfuerzo por comprender la significación que la payada tiene para los sujetos: todos aquellos actores que forman parte de y hacen al contexto de la payada.

El trabajo de campo, que implicó la observación participante de las payadas, así como la experiencia personal precedente y el diálogo con algunas definiciones hechas por otros autores (Aharonián, 2014; Aycarón, 1968; Moreno Chá, 2016; Moya, 1959; Román, 1957; Zabala, 2007), permitió identificar las características de la producción poética oral improvisada en la payada. Tal experiencia de trabajo en el campo también permitió establecer en la lectura de los antecedentes y la bibliografía sobre el objeto de estudio abordado, cuáles eran los aportes más fecundos para este trabajo según los objetivos propuestos. La lectura seleccionada está desarrollada en los apartados antecedentes y marco teórico. El trabajo de campo implicó entonces recabar información sobre las payadas y sus contextos, lo que permitió luego establecer relaciones entre tales contextos y las improvisaciones orales desarrolladas en ellos.

Otra característica que ha guiado este trabajo es la consideración del punto de vista de los actores de la payada (Verd y Lozares, 2016). Esta consideración ha jugado un papel destacado en la construcción de categorías para la descripción del contexto de la payada, así como para la identificación de las características de la producción poética oral improvisada en la payada. De esta manera se procuró mantener el diálogo con los sujetos de la payada y, a su vez, que los resultados de este trabajo puedan tener valor para ellos.

2. Objetivos de la investigación.

2.1. Objetivo general:

Avanzar en el conocimiento sobre las características de la producción poética oral improvisada en la payada, en relación a las dimensiones situacional y cultural del contexto en el que se produce en Uruguay, durante el período 2017 y 2019.

2.2. Objetivos específicos:

- Identificar las características de la producción poética oral improvisada en la payada.
- Describir las dimensiones situacional y cultural del contexto en el que se desarrolla la producción poética oral improvisada en la payada.
- Analizar las relaciones entre la producción poética oral improvisada en la payada y las dimensiones situacional y cultural del contexto donde se produce.

3. Antecedentes.

El registro de las fuentes de información de los trabajos académicos permitió identificar el recorrido en el conocimiento de la payada, y enriquecer la actividad de esta investigación. En este apartado se revisó la literatura de investigación en relación a la payada en Uruguay, con el fin de seleccionar y describir la información existente sobre el objeto de estudio abordado, y disminuir así la posibilidad de duplicación de información involuntaria.

El problema de investigación que se propone en este trabajo ha sido abordado, total o parcialmente, en una gran cantidad de artículos y en algunos libros. Aquí se menciona una selección de textos que son relevantes para esta investigación, ya sea por su aporte novedoso o significativo o por su aporte innovador en el campo de estudio de referencia. Por lo tanto, aquí nos limitaremos a la presentación solo de éstos textos, ya que sería muy extensa la presentación de todos los artículos, muchos de los cuales reafirman o confirman lo aportado por trabajos precedentes y/o se sostienen en los textos seleccionados.

La selección de los antecedentes mencionados en este apartado incluye una presentación general de cada uno, destacando aquellos aspectos más relevantes que tienen relación con los objetivos de este trabajo.

3.1 Leopoldo Lugones

En 1916 se publica la obra *El payador*, de Leopoldo Lugones. *El payador* es un análisis del poema *Martín Fierro*, de José Hernández.

A través de él el autor rastrea la génesis del gaucho. Realiza un estudio etimológico del término payada. Analiza la poesía como acompañamiento de la danza y como payada. Y desarrolla, a su vez, las formas poéticas utilizadas en cada una. Señala el predominio de los grupos binarios en los orígenes de los ritmos musicales y poéticos, lo cual explica el

predominio del verso octosilábico. Recuerda el carácter cantado de la poesía, y describe la incidencia de esa unidad tanto sobre la música como sobre la poesía (Lugones, 1991).

Un tema abordado por Lugones se considera aquí especialmente interesante como antecedente en la búsqueda de las particularidades de la improvisación oral: la unidad de la poesía oral con la música.

La década de 1950 es especialmente fecunda en trabajos de profundidad sobre la payada.

3.2 Lauro Ayestarán

En Uruguay, en 1957 Lauro Ayestarán publicó dos artículos en el semanario *Marcha* titulados *Primera y Segunda meditación sobre la payada y los payadores*. Artículos de singular importancia para el conocimiento del tema en Uruguay, y que fueron posteriormente incluidos en el libro *Teoría y práctica del folklore* (1968).

En *Primera meditación sobre la payada y los payadores*, Ayestarán (1968, pp. 48-52), establece la antigüedad de este arte, en su condición de “ejercicio poético-musical”. En este trabajo el autor se preocupa por fundamentar la condición de hecho folclórico de la payada. Explica la existencia de fórmulas comunes utilizadas por los payadores. La labor creativa radica en su utilización original.

Es en *Segunda meditación sobre la payada y los payadores* (Ayestarán, 1968, pp. 53-58) donde aclara que lo que se busca en la payada, siguiendo las características de lo folclórico, es ser original sin romper la tradición. En este trabajo, Ayestarán concibe el término payador como sinónimo de improvisación cantada por lo que admite, además de la payada de contrapunto, a la payada “a solo” y al “cumplimiento”. A su vez, hace algunas precisiones sobre la base musical de la payada y los géneros más utilizados para ello.

De los trabajos aquí mencionados se destacan, por su relación con este trabajo, su recopilación de payadas; su tarea de conceptualizar o definir a la payada; la identificación de fórmulas, así como del uso de las mismas por parte de los payadores; y la relación entre lo original y lo tradicional.

3.3 Marcelino Román

En Argentina, también en 1957, se publica el libro *Itinerario del payador*, de Marcelino Román.

Román concibe a la payada como sinónimo de improvisación cantada por lo que incluye dentro de ella a una gran variedad de formas artísticas. Inscribe a la payada dentro de la realidad cultural americana. En ese marco, busca su génesis, expone las características de las diferentes formas de improvisación poética, e identifica su función social contemporánea. A su vez, estudia la etimología del término payada, rastrea sus antecedentes, estudia su origen, y el contexto histórico, social y cultural de su origen y desarrollo (Román, 1957).

El contexto descrito por Román se constituye como un antecedente clave para el presente trabajo, ya que lo aborda en sentido histórico, refiriéndose a su “cuadro histórico, social y cultural” (Román, 1957, p. 115) y también analiza sus “escenarios” (Román, 1957, pp. 123-129), por ejemplo: la pulpería, el circo, el teatro, la radiotelefonía.

3.4 Ismael Moya

Dos años después, en 1959, y también en Argentina, Ismael Moya publica un extenso y profundo trabajo sobre la payada titulado *El arte de los payadores*.

En dicho libro estudia el origen del término payada, realiza su delimitación conceptual, y se aboca a historiar su evolución. A su vez, destina un capítulo a la música en la payada. Describe las características principales que han tenido los desafíos en contrapunto de los payadores. Atiende las normas y temas de la payada. Además, aborda las estrofas, métrica y rimas utilizadas. Reconoce que la poesía oral tiene particularidades. Presenta los distintos escenarios en los que se ha desarrollado la payada, dentro de los cuales incluye una mención al auditorio (Moya, 1959).

Se destacan como antecedentes de este trabajo, la inclusión del ambiente como factor influyente en la elaboración de una payada; su reconocimiento de las particularidades en los aspectos formales de la poesía oral; su atención a la “escena de la payada” (Moya, 1959, pp. 159-163); la mención al auditorio en los escenarios de la payada; y el análisis de las estrategias utilizadas por los payadores.

3.5 Cédar Viglietti

En 1968, Cédar Viglietti publica en Uruguay el libro *Folklore Musical del Uruguay*. En él presenta las que considera que son las especies musicales que forman parte del folclore musical del Uruguay. El libro concluye con un extenso capítulo destinado a los payadores, donde define que la especificidad de este arte está en la improvisación oral. El capítulo se centra, en primera instancia, en la exposición de los primeros registros del término payador. Y, a continuación, en la presentación de gran cantidad de testimonios que documentan la evolución de este arte (Viglietti, 1968).

En la identificación de la particularidad de la payada como arte de improvisación oral está el antecedente más cercano a este trabajo. Se afirma esto debido a que la actual consideración del contexto en los estudios de la poesía oral improvisada responde al reconocimiento de las especificidades de este arte.

En las tres décadas siguientes no se encuentran trabajos de esta magnitud. Tal vez, acompañando un declive de la actividad en Uruguay, pero sobre todo por un alejamiento por parte de la actividad académica. No obstante, continuaron escribiéndose artículos y antologías sobre los payadores.

Es en la última década del siglo XX, y en particular en la primera del siglo XXI, donde se comienza a consolidar, gradualmente, el estudio académico de la poesía oral improvisada. En ese marco, son publicados algunos trabajos dedicados a la payada, en ambos márgenes del Río de la Plata.

3.6 Coriún Aharonián

En Uruguay, en el año 2007, el musicólogo uruguayo Coriún Aharonián presenta su libro *Músicas populares del Uruguay* (2014). Allí incluye un capítulo dedicado por entero al arte del payador (Aharonián, 2014, pp. 75-83).

Aborda a la payada como parte del fenómeno del canto improvisado. Define el término payador. Incorpora el papel activo del público en la payada. Coloca en lugar central a las coordenadas espaciotemporales en las que se desarrolla la payada para poder comprender su significado. También hace un breve repaso histórico de la payada (Aharonián, 2014). En el apartado destinado a las formas poéticas menciona las más utilizadas, e indica los factores que hacen “emocionar y conmover”, y los que generan la tensión que se crea en la payada (Aharonián, 2014, p. 80). Destina otro apartado a describir las especies musicales predominantemente utilizadas como base musical. A su vez, presta atención a una dimensión

no comúnmente estudiada: la original entonación del canto (Aharonián, 2014). De la misma forma, destaca que una de las características del arte es “la forma de emitir la voz” (Aharonián, 2014, p. 82).

Se constituyen en un antecedente de este trabajo, su interés por identificar los aspectos que particularizan el canto improvisado; asignar un lugar central a las coordenadas espaciotemporales para la comprensión del significado de la payada; y el reconocimiento de la incidencia del contexto sobre la payada. Si bien el autor no ahonda en estas dimensiones, al jerarquizarlas fortalece la relevancia académica del problema abordado en el presente trabajo.

3.7 Abel Zabala

En el 2007 también ve la luz, pero en Argentina, otro trabajo de gran relevancia sobre este tema: el libro *Al son de rústica cuerda. El verso improvisado en el Río de la Plata*, de Abel Zabala.

En él presenta las características y la historia de la poesía oral improvisada, incluyendo a su situación actual (Zabala, 2007). Define el carácter del “canto repentista” (Zabala, 2007, pp. 42-43). También menciona la relación entre la evolución de la improvisación y los ambientes a los cuales accedía. Dedicar un apartado a los escenarios donde ha tenido vida la payada. Comenta algunos estudios sobre la etimología del término payador. Define al payador, desarrolla su origen, sus características principales y su evolución (Zabala, 2007). Indica lo que entiende son condiciones necesarias para ser payador, los factores que confluyen en el canto del payador, y presenta como las dos formas existentes de canto repentista a la de “Expositor individual” y la de “Competencia bilateral” (Zabala, 2007, pp. 137-141). Comparte algunos reglamentos utilizados en concursos y algunas derivaciones literarias a partir de esta poesía oral, así como su vinculación con el tango. Presenta las distintas funciones que ha cumplido la poesía improvisada en el Río de la Plata. Recorre la historia de la payada (Zabala, 2007).

Se destacan aquí como antecedentes del presente trabajo la identificación del carácter oral de la payada, y de la importancia del contexto para cumplir con el objetivo comunicacional propuesto; el reconocimiento de la influencia del público en la creación del canto repentista, debido a la simultaneidad entre creación, emisión y recepción; la consideración de la influencia de los cambios de ambiente en la evolución que ha vivido la payada, y dentro de esa influencia la que se debe a la heterogeneidad del auditorio; y la descripción de los escenarios donde la payada se ha desarrollado.

3.8 Ercilia Moreno Chá

En el año 2016, la musicóloga argentina Ercilia Moreno Chá, publica un extenso libro titulado “*Aquí me pongo a cantar...*” *El arte payadoresco de Argentina y Uruguay*.

Aborda el canto improvisado en Latinoamérica, considerando los contextos, las funciones y las modalidades que adopta este arte. Describe sus distintas modalidades en la región rioplatense y delimita el concepto de improvisación poética. Presenta los principales estudios precedentes, y una síntesis de los debates sobre los orígenes del término payador y su significado. Destina un apartado a la historia de la payada (Moreno Chá, 2016). Rescata la validez de los conceptos “contexto de cultura” y “contexto de situación” planteados por Bronislaw Malinowsky (1923, 1935, citado en Moreno Chá, 2016, pp. 158-159).

Incluye al contexto y a la audiencia dentro de los aspectos que enmarcan el proceso creativo. Indica que las audiencias han variado a la par del cambio de contextos donde el payador practicó su arte. Presenta algunos escenarios donde se ha desarrollado la payada. Menciona

los principales medios de comunicación masiva utilizados por los payadores. Aborda la relación de la payada con el tango y su ambiente. Indica las características de la payada. Describe la estructura más utilizada en la payada actual. Destina un apartado a los concursos de payadores (Moreno Chá, 2016). Desarrolla una presentación del “discurso musical” de los payadores (Moreno Chá, 2016, pp. 219-245). Aporta algunos aspectos vinculados al proceso de formación y al perfil personal del payador (Moreno Chá, 2016).

Menciona algunas modalidades para definir el tema de las payadas (Moreno Chá, 2016). Acompaña la categorización temática desarrollada por Zabala (2007, citado en Moreno Chá, 2016). Presenta las formas estróficas, el metro y la rima, y describe los procedimientos, estrategias, mecanismos y artificios, utilizados por los payadores para la improvisación poética (Moreno Chá, 2016). Destina un apartado a la “construcción identitaria” de la payada y de sus protagonistas (Moreno Chá, 2016, pp. 300-310).

Entre los aspectos que pueden ser considerados como antecedentes del presente trabajo, se destacan la consideración del contexto como un elemento condicionante de la improvisación, y del papel del público y las audiencias; su búsqueda de un marco teórico para comprender el lugar del contexto en la payada; la mención a los cambios relacionados con el pasaje de un público familiarizado a audiencias heterogéneas; la descripción de los escenarios en los que se ha desarrollado la payada; y la identificación de la simultaneidad entre producción y recepción.

4. Marco teórico.

A continuación, se presenta el encuadre conceptual con el cual se observó y analizó el objeto de estudio del presente trabajo.

4.1 Producción poética oral improvisada.

El improvisador cubano Alexis Díaz Pimienta (1998, citado en Zabala, 2007, y en Moreno Chá, 2016) clasifica los tipos de improvisación oral (o repentismo) como: a) el puro, cuya producción, emisión y recepción se da durante la misma actuación; b) el impuro, en el que la creación poética es previa a la actuación; y, por último, c) la poesía que es escrita con la intención de aparentar que es improvisada. El primero, el puro, es el caso de la payada, donde, según Zabala (2007) se da la “improvisación total” (p. 48). Cuando no es así, es una simulación de una payada. A lo que los payadores, y el público familiarizado con la payada, llaman “guillar”.

A este respecto cabe subrayar cómo conciben Garzia et ál. (2001) al bertsolarismo improvisado (manifestación artística vasca centrada en la improvisación oral): “La peculiaridad esencial del bertsolarismo improvisado es que la producción de los bertsos, su emisión y su recepción se realizan en un mismo tiempo y en un lugar físicamente compartido por el bertsolari y los oyentes (*performance*)” (p. 149). Aquí incorporan aspectos conceptualmente importantes:

producción, emisión y recepción se realizan en “un mismo tiempo y en un lugar físicamente compartido” por el improvisador y los oyentes. Éste también es el caso de la payada tal como se aborda aquí.

Tiempo y lugar compartidos, entre improvisador y audiencia, son aspectos decisivos que han constituido a la improvisación oral, jerarquizando la importancia del contexto y del público dentro de él. Si el improvisador está sólo, con su oponente o frente al público, esto va a generar producciones orales diferentes.

Zabala (2007) coincide en esta afirmación sobre la simultaneidad de emisión y recepción en el “canto repentista, donde creación, emisión y recepción son simultáneas y donde las dos primeras se van produciendo acorde a la reacción-respuesta del receptor-público” (pp. 42-43). En la improvisación, para que la creación y emisión se produzcan según la reacción del receptor, el receptor tiene que estar presente.

Moreno Chá (2016) inscribe a la payada dentro de estas características de la improvisación oral al afirmar que es “una obra de autor múltiple que será única e irrepetible, justamente por su calidad de ser concebida en el aquí y ahora del momento de la actuación, contando con una producción y una recepción de idénticas características” (p. 206).

En este trabajo se entiende por **producción** a la creación de la obra (de la poesía) en el plano material, formal, y de la co-creación en el de los significados (Sánchez Vázquez, 2005). Por **recepción** se entiende aquí a la co-creación de la obra en el plano de los significados, a partir de la creación material y formal publicada por el emisor (Sánchez Vázquez, 2005). Y por **emisión** se entiende a la publicación de la obra (de la poesía). Iser (1987, en Sánchez Vázquez, 2005) plantea que la creación de los significados de la obra (y de la obra como tal) es un proceso de co-autoría entre el productor y el receptor. La recepción es realizada por el público al que va dirigida la emisión (publicación) de la obra. Desde el punto de vista retórico el público constituye el auditorio de los improvisadores en cuanto es “el conjunto de aquellos en quienes el orador quiere influir con su argumentación” (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2015, p. 55).

Por lo tanto, y sistematizando los aportes de los autores arriba citados, entendemos en este trabajo por producción poética oral improvisada a aquella en que la producción, emisión y recepción se dan durante la misma actuación, en un tiempo y espacio (o lugar físico) compartidos entre emisor(es) y receptor(es), con una emisión y una recepción simultáneas.

4.2 Contexto

En este trabajo se entiende como contexto de la payada a todos los elementos no-textuales que están presentes en el desarrollo de la payada, y que inciden en el proceso creativo de la misma y en el significado que adopta para sus protagonistas. Entendemos aquí al texto, siguiendo el abordaje de Garzia et ál. (2001), como “la parte transcribible del bertso” (p. 149), “como el componente lingüístico del bertso, desprovisto de sus elementos prosódicos, paralingüísticos, extralingüísticos, contextuales y musicales” (p. 262). En sintonía, a su vez, con Verd y Lozares (2016), cuando afirman “que un *texto* es un enunciado o conjunto de enunciados o proposiciones lingüísticas que ejercen una función comunicativa o expresiva, sea

de carácter oral o escrito. Así pues, el texto es el resultado de una (inter)acción lingüística” (p. 302).

El contexto, entonces, es el “Conjunto de elementos que rodean al texto” (Garzia et ál., 2001, p. 256), la “totalidad de elementos no-textuales que inciden en el bertsolarismo improvisado” (Garzia et ál., 2001, pp. 149-150). Por lo tanto, “engloba la totalidad de los elementos no-textuales del bertso” (Garzia et ál., 2001, p. 149).

Si bien se entiende al contexto como un todo, en este caso se hace referencia al contexto en sus distintas “capas”, entendidas como los distintos niveles que forman el contexto social, según Verd y Lozares (2016, p.303). Esas “capas” o niveles se implican e interrelacionan entre sí. Este criterio permite poner en diálogo y articularlo con el marco teórico que se ha utilizado en trabajos de referencia sobre la improvisación oral (Garzia et ál., 2001; Moreno Chá, 2016). El análisis se aborda, entonces, desde las “capas” más próximas al acto improvisatorio, hasta las más amplias, vinculadas al marco social y cultural en la que se desarrolla, y se inscriben la payada y sus actores. Para ordenar el trabajo y en sintonía con otros autores que han analizado el papel del contexto en la improvisación oral, aquí se agrupan esas distintas “capas” o niveles en dos dimensiones: a) la situacional, referida a los elementos presentes en el acto improvisatorio, y b) la cultural, abarcadora de todos aquellos aspectos (sociales, históricos y culturales) que enmarcan la actividad específica.

4.2.1 Dimensiones situacional y cultural del contexto.

Con la intención de precisar el análisis, los autores vascos distinguen, dentro del contexto, lo que llaman el co-texto y la situación.

Co-texto: “Conjunto de referencias y valores más o menos compartidos por el bertsolari y su audiencia” (Garzia et ál., 2001, p. 256). “Las principales variables que determinan el grado de homogeneidad del bertsolarismo de una época determinada son las circunstancias socio-políticas del momento, el grado de escolarización de bertsolaris y público y el tamaño de la audiencia del bertsolarismo” (Garzia et ál., 2001, p. 257).

Situación: “Conjunto de elementos presenciales y referenciales que hacen de cada actuación un evento irrepitable” (Garzia et ál., 2001, p. 261). “Los principales elementos son el público, los bertsolaris, el lugar en el que se celebra la actuación, la fecha, el motivo de la misma, etc.” (Garzia et ál., 2001, pp. 261-262).

Por su parte, siguiendo a Malinowski (1923, 1935), Moreno Chá (2016) habla de dos contextos: contexto cultural y contexto de situación.

Según la autora, “el contexto de cultura comprende la referencia y la representación del conocimiento compartido, sus convenciones de conducta, metáforas del idioma y géneros verbales, sus devenires históricos y los principios éticos y judiciales...” (Moreno Chá, 2016, p. 159). Este contexto “se refiere a los conocimientos, creencias y códigos compartidos entre el payador y su audiencia” (Moreno Chá, 2016, p. 166).

Mientras tanto, el contexto de situación “comprende el ambiente en que se produce, el momento que se vive y las emociones que allí surgen” (Moreno Chá, 2016, p. 159).

El autor de este trabajo encuentra cierto paralelismo entre los aportes de Garzia et ál. (2001) y Moreno Chá (2016), a la vez que entre ellos y las referencias metodológicas tomadas para este trabajo (Verd y Lozares, 2016) y descritas en el apartado correspondiente. Estas perspectivas serán contempladas en el presente trabajo, al ser consideradas por quien suscribe como coherentes y complementarias entre sí.

En este trabajo se entiende por “dimensión situacional” a aquella que abarca los elementos presentes en el momento de la actuación de los payadores. Es el “Conjunto de elementos presenciales y referenciales que hacen de cada actuación un evento irrepetible” (Garzia et ál., 2001, p. 261). A su vez, “comprende el ambiente en que se produce, el momento que se vive y las emociones que allí surgen” (Moreno Chá, 2016, p. 159). Dentro de los elementos de tal dimensión, para este trabajo se destaca: a los payadores; al público; a las características del evento en que se inscribe la payada, su frecuencia y antigüedad; el lugar físico y geográfico donde se realiza; la accesibilidad (abierto o con invitación, gratuito o no, etc.); los organizadores; su carácter nacional o internacional (según los payadores participantes), etc.

Por su parte, por “dimensión cultural” se considera aquí al “Conjunto de referencias y valores más o menos compartidos” (Garzia et ál., 2001, p. 256) entre el payador y su audiencia. Entonces, “comprende la referencia y la representación del conocimiento compartido, sus convenciones de conducta, metáforas del idioma y géneros verbales, sus devenires históricos y los principios éticos...” (Moreno Chá, 2016, p. 159). En otras palabras, “se refiere a los conocimientos, creencias y códigos compartidos entre el payador y su audiencia” (Moreno Chá, 2016, p. 166). Los principales elementos de esta dimensión que se consideran en este trabajo para el caso de la payada son: lugar de la payada dentro del evento total en el que se desarrolla; educación del público en la payada; cantidad del público; el universo simbólico compartido, o no, entre payadores y público (por ejemplo el compartido por los habitantes del medio rural); la participación, o no, de algún grupo identitario más amplio que incluye a los payadores y a su público (por ejemplo el de las agrupaciones nativistas o sociedades criollas); y los significados y proyecciones (connotaciones) simbólicas de la payada y su contexto en cada uno de ellos.

Un aspecto central en el abordaje de esta dimensión es su grado de homogeneidad o heterogeneidad. Tanto entre los payadores y el público, como entre el propio público. La dimensión cultural del contexto permite identificar el carácter homogéneo o heterogéneo del mismo. Cuando predominan referencias y valores compartidos es un contexto homogéneo. Cuando las referencias y valores compartidos son escasos es un contexto heterogéneo. La homogeneidad o heterogeneidad puede estar dada por la distancia entre payador y público, o por la existente entre el público. Esto trae aparejado que existen “mundos referenciales” (Garzia et ál., 2001, p. 152) (potenciales a ser utilizados en la creación del texto), compartidos o no, entre payadores y público. En este trabajo se habla de “universo simbólico” cuando adoptan un carácter simbólico para los actores de la payada.

Es pertinente reafirmar que se considera aquí a las dimensiones situacional y cultural como aspectos integrantes, e interrelacionados, de una totalidad de la que forman parte. Subrayando que son dimensiones del contexto, entendido como un todo. Dimensiones que, como ya se dijera, se implican e interrelacionan entre sí. Tanto lo que aquí se entiende por texto como por contexto, y sus dimensiones, no pueden ser comprendidos sino como parte de esa totalidad. Se hace aquí un esfuerzo analítico para identificar ciertas particularidades dentro de ese contexto que rodea al texto sabiendo que es en la relación dentro de esa totalidad que, por ejemplo, el texto creado por los payadores es parte de la dimensión cultural. Y que esa dimensión cultural se realiza cotidianamente en la dimensión situacional.

Si bien aquí nos proponemos identificar el papel de las dimensiones situacional y cultural, no desconocemos la importancia de la propia dimensión lingüística, la cual es parte necesaria de cualquier análisis. No sería posible, por ejemplo, analizar la intervención de un payador sin conocer la interacción lingüística que desarrolla con otro payador durante una payada. Como indican Verd y Lozares (2016), “a los niveles mencionados, de carácter no textual, debe añadirse la propia contextualización que el texto como estructura semántica ejerce” (p. 303). “Así pues, para acceder al significado deíctico, los enunciados deben relacionarse con las intervenciones del resto de interlocutores”... “y con los ejes temáticos que orientan la interacción” (Verd & Lozares, 2016, p. 303). Entendiendo por significado deíctico, según Abril (1994, pp. 436-440, citado en Verd & Lozares, 2016), al “significado puesto en el contexto del escenario discursivo que rodea la interacción” (Verd & Lozares, 2016, p. 303). Entonces, sin menoscabar la importancia que el texto lingüístico tiene, tanto en la producción oral como en la escrita, aquí nos proponemos focalizar en las dimensiones contextuales, ya descritas en este apartado, que se jerarquizan en la producción oral improvisada, por las propias características de la misma.

Finalmente, se aborda en este trabajo la relación entre contexto e improvisación tomando como marco lo planteado por Garzia et ál. (2001). El contexto es, a la vez, marco de referencia y fuente de recursos. Es marco de referencia situacional y cultural que puede explicitarse o no en el texto como recurso referencial. Para el análisis de dicha relación se considerará al contexto como fuente de recursos referenciales para la producción poética oral improvisada en la payada. Aquí el contexto se clasifica y considera en dos dimensiones: situacional y cultural. Por lo tanto, esos recursos se clasifican en referencias situacionales y referencias culturales, según si los payadores jerarquizan como fuente de sus recursos la dimensión situacional o la dimensión cultural del contexto donde están payando, para la creación de sus textos, para su producción poética oral improvisada en la payada. Entonces, los recursos referenciales situacionales y culturales se convierten en categorías de análisis para el examen de la relación entre contexto y producción poética oral improvisada en la payada. A su vez, para clarificar la relación entre contexto e improvisación, se distinguió el uso de esos recursos en contextos homogéneos y en contextos heterogéneos.

5. Metodología

5.1 Diseño general de la investigación.

El diseño metodológico cualitativo que se propone en esta investigación guarda relación con el problema de investigación y sus objetivos específicos. La elección de una metodología cualitativa se basó en que permite obtener una mayor comprensión de los aspectos situacionales y culturales del contexto que inciden en la creación en la payada.

Es importante aclarar que se concibe al objeto de estudio como parte de una totalidad social y que no puede ser comprendido si es abordado en forma aislada. Por dicho motivo, la construcción del objeto de estudio es producto de un proceso de focalización y no de recorte de la realidad (Rigal & Sirvent, 2020).

Ese proceso de sucesivas aproximaciones al conocimiento de la realidad se desarrolla en forma espiralada, mediante la permanente articulación entre teoría y empiria, donde es esta última la que indica la pertinencia de los aportes teóricos y desde la que surgen los nuevos marcos conceptuales a partir de la reflexión de los sujetos de la investigación.

De esta manera, la inmersión en el terreno permitió avanzar en el conocimiento y reflexionar sobre la propia práctica a partir de una lectura crítica de la bibliografía para identificar sus aportes en relación a lo observado en el trabajo de campo, y al propósito específico de esta investigación.

A su vez, para comprender la relación entre el contexto y la creación en la payada, se realizó una aproximación a la información explícita y, también, a la implícita, a la que se expresa a través de las acciones y no de las palabras.

El período elegido para delimitar temporalmente el objeto de estudio (desde el año 2017 al 2019) se debe a que es el último antes de la suspensión de actividades debido a la emergencia sanitaria ante la pandemia de la COVID-19. Dos años es un tiempo considerable para evaluar cuál era el estado del objeto hasta ese momento. Luego de ello no fue posible continuar su estudio. Posteriormente podría hacerse un estudio comparativo sobre los cambios en el restablecimiento de las actividades, y si las diferencias pueden permitir catalogar el cambio como el comienzo de un nuevo ciclo en su historia.

5.2 Muestra

Los criterios predominantes para la construcción del muestreo fueron: informantes claves. Se escogió a las personas con conocimiento del tema a abordar, y a quienes tenían experiencia o que eran protagonistas del fenómeno a estudiar: la payada, para luego analizar y entender la relación con el contexto, en sus dimensiones situacional y cultural. También se recurrió a la técnica “bola de nieve” hasta saturar la información (Marradi et ál., 2007, p. 222), con el fin de identificar a los payadores que ejercen su actividad en Uruguay (aunque algunos residen en Argentina). Esta recorrida incluyó las capitales departamentales pero, también, las pequeñas localidades o zonas rurales.

La frecuentación previa de distintas manifestaciones creativas populares en Uruguay y la región, (la payada como parte de ellas), sirvió de guía inicial para definir el campo de estudio. La inserción en el campo comenzó a partir del contacto con los payadores a través de vínculos personales, y asistiendo a lugares donde se llevaron adelante payadas. En la búsqueda de identificar la muestra, los consultados proporcionaron la información de los payadores con mayor visibilidad pública. Por experiencia vital previa, el autor de este trabajo sabía de la existencia de payadores que actuaban localmente, por lo general sin dedicación profesional, aunque en algunas ocasiones lo hayan hecho.

A partir de allí se establecieron dos tipos de unidades de análisis: a) Una constituida por los payadores con mayor visibilidad pública, que se dedican profesionalmente a esta actividad, y que lo hacen, predominantemente, en ámbitos no espontáneos y; b) Otra integrada por aquellos payadores que realizan la actividad, predominantemente en ámbitos espontáneos o de escasa difusión. Los primeros suelen estar más cercanos a Montevideo, los segundos más desperdigados por el resto del país.

Con la intención de dar cuenta de la totalidad de formas en las que se desarrolla la payada, se abordó, también, esa segunda muestra inicial basada en aquellos payadores de menor

presencia pública, en su mayoría diseminados en el interior del país y sin tener una actividad payadoril profesional de forma sostenida. También se dio cuenta de la mayor variedad de contextos posibles, ya que este trabajo se refiere a la payada en su conjunto. Tal elección de muestreo determinó la asistencia a diversos contextos en los que se desarrolla la payada, buscando así la máxima variación hasta saturar la muestra (Marradi et ál., 2007).

5.3 Categorías de análisis.

Para identificar las características de la producción poética oral improvisada en la payada se utilizaron las siguientes categorías de análisis:

- Producción.
- Emisión.
- Recepción.

Se consideraron las características de estas tres categorías en la payada, en relación. Esto se debe a que existe una influencia entre esos elementos, ya que constituyen un proceso que comienza en la producción y se completa en la recepción de la obra. Como parte de ello, la obra adopta su significado, incluso como obra de arte, cuando el proceso que comienza en la producción se completa en la recepción (Sánchez Vázquez, 2005). Esto conduce a que no puedan comprenderse si se las analiza por separado. En el análisis de la relación entre producción, emisión y recepción, se identifican las características de la producción oral improvisada en la payada.

Mediante estas dimensiones de análisis se constata si la payada puede ser considerada poesía oral improvisada, y, dentro de ella, cuáles son algunas de sus características específicas más visibles, que permiten identificarla como una modalidad diferenciada dentro de las distintas variantes de poesía oral improvisada existentes en el mundo.

Para la descripción de las dimensiones situacional y cultural del contexto en que se produce la payada se utilizaron las siguientes categorías de análisis:

- Dimensión situacional del contexto: los payadores, el público, las características del evento en que se inscribe la payada, su frecuencia y antigüedad, el lugar físico y geográfico donde se realiza, la accesibilidad (abierto o con invitación, gratuito o no), los organizadores, su carácter nacional o internacional (según los payadores participantes).
- Dimensión cultural del contexto: el lugar de la payada dentro del evento total en el que se desarrolla, la educación del público en la payada, la cantidad del público, el universo simbólico compartido, o no, entre payadores y público, la participación, o no, de algún grupo identitario más amplio que incluye a los payadores y a su público, connotaciones simbólicas de la payada y su contexto en cada uno de ellos.

Esta identificación de las dimensiones del contexto, y de los componentes de cada una, permitirá organizar la descripción del contexto de la payada. A su vez, facilitará el análisis de la influencia del mismo en la producción poética oral improvisada en la payada.

En la consideración de los elementos del contexto se jerarquizan aquí a dos de ellos que están fuertemente relacionados entre sí: el lugar de la payada en el acontecimiento o evento total dentro del cual se inscribe, y el carácter del público en cuanto a si está educado o no en las características de la payada.

Esta jerarquización se debe a la incidencia que tienen en la constitución de un contexto homogéneo o heterogéneo. Como señalan los autores ya mencionados, como se recogió de las entrevistas realizadas y como se pudo observar directamente durante el trabajo de campo, la homogeneidad o heterogeneidad del contexto, el conocimiento del público por parte del payador, el formar parte con él de un mismo universo simbólico (o mundo referencial) o no, las posibilidades de recepción por parte del público, son aspectos que influyen considerablemente en el proceso creativo de la poesía oral improvisada.

El lugar que ocupa la payada dentro del evento total, según lo observado en el territorio de Uruguay, puede ser clasificado en tres grupos: a) lugar central (o protagónico), b) destacado (o de protagonismo compartido) y c) secundario. En los contextos donde la payada ocupa el lugar central tiene un protagonismo que no es compartido por ninguna otra actividad que se desarrolle en el mismo evento. En aquellos en los que la payada tiene un lugar destacado el protagonismo es compartido con alguna otra actividad, la cual puede ser artística o no. Y en los que la payada está en un lugar secundario la misma no está jerarquizada en la totalidad del evento.

Sobre el público se hace aquí una clasificación entre el público educado en la payada y el que no lo está. Ambos grupos forman parte del público del payador y predomina uno u otro según el contexto específico en que se desarrolla la payada. Por público educado se entiende aquí a aquel que frecuenta los contextos donde la payada desempeña un rol protagónico, por lo que comprende los códigos propios de este arte, se puede comunicar a través de este arte como receptor. La forma privilegiada de educación se da en la asistencia a las payadas y en la frecuentación de sus contextos. En la payada, coincide esta condición de público educado en la payada con el formar parte de un universo simbólico, o mundo referencial, compartido con los payadores. Este es otro aspecto relevante para el estudio de la influencia del contexto en el proceso creativo de la payada. En ese mismo sentido también es relevante un aspecto próximo al recién mencionado: este es un público conocido por el payador, lo que también incidirá en las posibilidades creativas del payador. En este caso existe un contexto homogéneo, y compartido entre público y payador.

Por público no educado, mientras tanto, aquí se hace referencia al que observa una payada ocasionalmente, tal vez, inclusive, por primera vez. Esto sucede más comúnmente en los contextos donde la payada desempeña un rol secundario. Allí, la mayoría de los presentes no conoce los códigos de la payada, lo que les dificulta la apreciación de este arte y su valoración. A su vez, para el payador esto representa una dificultad especial que condiciona las posibilidades comunicativas. Este público no suele ser tan cercano para el payador, tanto por la frecuentación de ambientes compartidos, como por los marcos simbólicos de referencia de cada uno. En este caso predomina un contexto heterogéneo, u homogéneo en el público, pero heterogéneo en relación al payador.

En algunos contextos el público está compuesto, en porcentaje considerable, por ambos grupos. A su vez, el porcentaje de uno y otro puede variar según el contexto, como se verá oportunamente en la descripción de cada uno.

Los contextos en que se desarrollan las payadas pueden agruparse en distintos tipos de contexto según sus características generales. Los tipos de contexto que se identificaron en este trabajo son: Encuentros de payadores; Jineteadas; Festivales; Concursos; Peñas; Eventos privados; Payadas espontáneas.

Para el análisis de la relación entre la producción poética oral improvisada en la payada y el contexto en que se produce se utilizaron las siguientes categorías de análisis:

- Recursos referenciales situacionales: recursos poéticos contextuales cuya fuente es la dimensión situacional del contexto.

- Recursos referenciales culturales: recursos poéticos contextuales cuya fuente es la dimensión cultural del contexto.

Se analiza aquí el uso de estos recursos en contextos homogéneos y en contextos heterogéneos. Como parte de ello, se valoran las posibilidades de recepción por parte del público, en uno y otro caso, y su relación con la producción poética oral improvisada en la payada, en particular en la selección de uno u otro recurso. También se presenta la relación posible entre uno y otro tipo de recurso referencial.

5.4 Técnicas metodológicas

Aquí se entiende que la triangulación de técnicas metodológicas ha permitido validar la información obtenida en el campo. Confirmar las similitudes y diferencias encontradas en los aportes de las distintas fuentes, en relación al trabajo de campo, permitió acceder a nueva información.

Se presentan a continuación las técnicas metodológicas utilizadas para alcanzar cada uno de los objetivos específicos propuestos en este trabajo:

- a) Identificar las características de la producción poética oral improvisada en la payada.

Para identificar las características de la payada y sus formas de improvisación oral se recurrió, en primer lugar, a la observación directa de varias decenas de payadas (próximas a las cien), en su contexto de realización. Se considera **observación directa** porque el investigador se encuentra en el lugar en el que se desarrolla el hecho y, en este caso, sin intervenir ni alterar el ambiente (Marradi et ál., 2007). Estar en el lugar permitió identificar las dimensiones situacional y cultural del contexto del fenómeno observado así como todos los aspectos presentes en la payada y, dentro de ellos, la relación del texto improvisado con el contexto y el valor estético de determinados recursos extratextuales utilizados por los payadores. También, la relación de público y payadores, mediada por la obra improvisada que se estaba creando en el momento. A su vez, ha sido una **observación participante** (Marradi et ál., 2007), en cuanto a

que la investigación se sostuvo a lo largo del tiempo, conviviendo con los actores, compartiendo las actividades estudiadas. En otras palabras, es la investigación que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes en el escenario social, ambiente o contexto de los últimos, y durante la cual se recogen datos de modo sistemático y, en este caso, no intrusivo. Se aclara que los informantes estaban al corriente del estudio propuesto en esta investigación.

En segundo lugar, se realizaron **entrevistas en profundidad** a los payadores y a otros conocedores del arte payadoril. En la mayoría de los casos fueron entrevistas en profundidad (Marradi et ál., 2007). Las mismas fueron semiestructuradas (Marradi et ál., 2007), con una guía flexible, abierta a los elementos no previstos que surgieran y a aspectos que los entrevistados quisieran incorporar. También se realizaron entrevistas no estructuradas en aquellos casos en los cuales surgieron conversaciones realizadas de forma espontánea durante la observación participante.

Las entrevistas fueron individuales y/o en grupo, según las posibilidades y las circunstancias en las que se desarrollaron. En algunas ocasiones, los payadores recorrieron muchos kilómetros para asistir al lugar de la entrevista, donde también se encontraban otros actores. En esos casos, la entrevista se desarrolló en largas jornadas de intercambio informal, registro de payadas, rueda de mate, comida, entre otros acontecimientos compartidos. En otros casos se dio la oportunidad de entrevistarlos individualmente. Si bien las respuestas sobre lo genérico de la payada no presentaron grandes diferencias, sí fue una oportunidad para observar las relaciones entre los payadores y el espíritu de grupo. En casi todos los casos se realizó la entrevista cara a cara, y en los casos que no fue posible se realizó de forma telefónica (en este último caso siempre fueron no estructuradas, o muy poco estructuradas).

Muchas entrevistas se hicieron como parte de la observación participante, lo que significa un complemento de ellas, en parte, y también como observación indirecta de lo no visto por el entrevistador. En la mayoría de los casos se compartieron muchas horas e incluso días, por lo que las entrevistas se dieron en el momento más propicio y en la forma de diálogo que acostumbran a utilizar los entrevistados. Se desarrollaron en los ambientes naturales de los entrevistados: sus domicilios, sus lugares de trabajo (como payadores), u otros lugares que lo permitieron o que ellos eligieron.

Por último, también se realizó la lectura crítica de la bibliografía que se desarrolla en los antecedentes, lo que permitió contrastar la información a partir de la observación de campo. Asimismo, se recurrió a bibliografía especializada en la que se propone un marco teórico específico para abordar las particularidades de la poesía oral improvisada, aunque esos marcos teóricos se hayan construido a partir de otras modalidades de improvisación oral, y practicadas en otras regiones geográficas.

El análisis de la información, vinculada a las características de la payada, se ha desarrollado a través de sucesivas aproximaciones al campo, analizando su significado en contexto y considerando el punto de vista de los actores de este arte². El trabajo de campo permitió

² Arte dicen los payadores para nombrar a la payada. Podría ser un ejemplo de esto la frase “cuando me inicié en el arte”. “El arte del payador” la nombra Aharonián (2014) en el título de su artículo. Es pertinente recordar, a su vez, que ese artículo de Aharonián se deriva de un trabajo para el disco “El arte del payador 1” (2002), de los payadores Gabino Sosa y Carlos Molina. Por su parte, “arte payadoresco” la llama Moreno Chá (2016) en el título de su libro. “Arte de la improvisación poética” dice Traperó (2008), en el título de su trabajo, para referirse a la poesía oral improvisada, en general, incluyendo a la payada.

identificar las características de la producción poética oral improvisada en la payada contrastando lo observado con trabajos precedentes, a la vez que identificar cuáles fueron los aportes bibliográficos más fecundos para este trabajo.

- b) Describir las dimensiones situacional y cultural del contexto en el que se desarrolla la payada.

Para describir los contextos de la payada se utilizó la técnica: **observación participante**. No obstante, también se recurrió a la entrevista en profundidad para enriquecer la mirada del contexto y acceder a la información que no se pudo obtener de forma directa.

También el uso de **fuentes secundarias** (bibliográficas, fuentes de información citadas en textos, etc.) fue otra de las técnicas utilizadas. La misma contribuyó a contextualizar o complementar el fenómeno estudiado, así como a interpretar y analizar las **fuentes primarias** (entrevistas). Tales técnicas sirvieron para analizar la información referida al contexto de ejecución de la payada a partir de dos dimensiones: situacional y cultural.

- c) Analizar las relaciones entre la producción poética oral improvisada en la payada y las dimensiones situacional y cultural del contexto donde se produce.

Para comprender la importancia del contexto para la producción oral en la payada, también fue de utilidad la **observación participante**, a través de la cual fue posible acceder a los significados y sentidos culturales específicos que el texto adopta según el contexto para los actores. A su vez, las **entrevistas en profundidad** permitieron avanzar en la comprensión de dicha relación entre contexto y producción oral. Por último, las **fuentes secundarias**, al realizar un estudio de la literatura especializada de las últimas dos décadas, que incorporan las reflexiones de este incipiente campo de estudio, ofrecieron algunas coordenadas teóricas que el autor de este trabajo consideró para analizar las relaciones entre la producción oral en la payada y sus contextos de realización.

Tales técnicas permitieron analizar la relación entre el contexto y la producción oral en la payada, jerarquizando las dimensiones situacional y cultural. También se consideró la contextualización que el propio texto realiza (Verd & Lozares, 2016). Respetando la especificidad de la oralidad, se analizó la relación de los aspectos textuales con los extratextuales (o contextuales) de la improvisación oral en base a las varias decenas (próximas a las cien) de payadas observadas.

6. Análisis

6.1. Características de la producción poética oral improvisada en la payada.

La payada comparte las características generales de toda improvisación oral (y de toda producción poética oral improvisada) y, además, cuenta con las suyas propias que la hacen una manifestación artística diferenciada. Como ya se detalló en el marco teórico, en este trabajo se hace referencia a producción poética oral improvisada para aludir a la poesía oral improvisada que crean los improvisadores en su actuación; en un tiempo y espacio compartido entre emisor y receptor, y con una emisión y una recepción simultáneas.

En la payada el rol de productor de la poesía oral improvisada y el rol de emisor de esa poesía son asumidos por las mismas personas: los payadores que actúan. La producción de la poesía oral improvisada se realiza durante la misma actuación, es decir, mientras el payador la emite, la publica, y el público la receptiona. El payador la emite, la publica, a medida que la produce y el público la receptiona. La recepción por parte del público se da a medida que es producida y publicada.

La obra en el caso de la payada es una actuación. La emisión de la poesía oral improvisada es a través de la actuación. El texto de la poesía oral improvisada ocupa un lugar central dentro de dicha actuación. El texto se publica a través del canto, con la significativa emisión vocal de los payadores (Aharonián, 2014), pero la actuación es más que el canto. A su vez, el texto es utilizado como aglutinador de estrategias extratextuales. O sea, se subordinan a él para delimitar sus significados posibles. Y, también, lo complementan, refuerzan lo explicitado en el texto cantado.

La incorporación dentro del texto de recursos referenciales contextuales (situacionales y culturales) es una forma de utilizar el texto como vehículo para incorporar recursos no-textuales en la estrategia retórica. Los recursos referenciales situacionales pueden adoptar una relevancia singular por el carácter improvisado del texto cantado, y por la simultaneidad de su producción, emisión y recepción. Y, porque payadores y público comparten tiempo y espacio (lugar físico) durante la actuación. Productor, en el momento de la producción, y receptor, en el momento de la recepción, se encuentran en la misma situación.

La emisión de la poesía oral improvisada es alternada entre los dos payadores. Una estrofa cada uno (en la casi totalidad de los casos, una décima espinela) hasta llegar a la última (como es lo habitual), o últimas (por lo general, no más de dos), en la que elaborarán la estrofa final (o las estrofas finales) entre los dos payadores. En esta modalidad llamada media letra se alterna el canto cada dos versos (como es lo habitual) o cada un verso (variante poco frecuente a la que se denomina pico a pico).

Realizar la producción, la emisión y la recepción en simultáneo, y en el mismo lugar físico incide en el rol específico de la recepción y de la producción. Por ejemplo, desde la recepción, conlleva a que el público pueda expresar y hacer públicos (publicar) los efectos de la recepción (mediante aplausos, risas, gritos, comentarios entre los integrantes del público, entre otras formas), y con ello influir de manera singular en la propia producción. De esto se desprende que desde la producción, el productor (payador) cuenta para la producción con la información del efecto de su propia producción por lo cual puede realizarla evaluando la reacción del público. Para que se entienda la importancia de esto, conviene imaginarse cuán útil sería para un artista, cuya producción y recepción de su obra se hace en diferido, tener el resultado de una encuesta sobre el efecto de su obra en el mismo momento que la está creando. En el caso de la payada ese intercambio se da durante el mismo proceso de producción, emisión y recepción de la poesía oral improvisada.

Entonces, en este tipo de relación entre producción, emisión y recepción, el lugar físico es relevante como fuente de recursos referenciales situacionales, pero también como elemento a considerar para garantizar las condiciones que demandan la recepción y la producción en este tipo de manifestación artística. Dos ejemplos para ilustrar lo afirmado: a) El carácter único, irrepetible y fugaz de la producción y emisión del payador, requiere que el receptor no tenga competencia acústica y visual durante la actuación (lo contrario sería como leer un poema salteándose versos); b) A su vez, la importancia de que el productor (payador) tenga acceso a la información de los efectos visibles de la recepción por parte del público, hace conveniente cuidar los aspectos visuales con la adecuada iluminación del espacio donde se desarrolla la actuación. En cualquier caso, el payador deberá administrar las condiciones del lugar físico para aprovechar las facilidades que le ofrece y minimizar los aspectos negativos³.

También, contar con un lugar físico compartido facilita al improvisador (payador) anticipar de manera más certera el mundo referencial del público. Es un destinatario que está presente y no un destinatario supuesto o deseado, lo que le permite distinguir su universo simbólico, sus características culturales, conocer la dimensión cultural del contexto en el que actúa. Para esto se puede servir de la información que le brinda la vestimenta del público, su edad, las manos curtidas, la piel quemada por el trabajo a la intemperie, sus gestos (como los de cortesía), si es el mismo público que vio en otro evento, si lo conoce por haber compartido otros ámbitos afines, como los tradicionalistas, o los vinculados al mundo rural, por ejemplo, etc. A su vez, el payador está presente desde antes de su actuación, y si hay más de una payada y no le toca actuar en la primera, podrá ver el comportamiento del público y aproximar una idea sobre su grado de educación en la payada a partir de los efectos visibles de su recepción. Entonces, este conocimiento de la dimensión cultural del contexto también es ayudado por contar con un tiempo y lugar físico compartidos para la producción, la emisión y la recepción.

De esa manera, el lugar físico también es un facilitador para la utilización de la dimensión cultural del contexto como fuente de recursos no-textuales (en este caso recursos referenciales culturales). Así, las características ya señaladas de la producción poética oral improvisada también implican una posibilidad particular para la incorporación de recursos referenciales contextuales culturales.

No obstante, el lugar físico no es la única vía a partir de la cual el payador puede anticipar la dimensión cultural del contexto. Cada evento (por ejemplo, un determinado festival) tiene su

³ Dos comentarios aclaratorios para evitar una mala interpretación por parte de quien no ha frecuentado los contextos en que se desarrolla la payada:

- A) Puede pensarse que una sala es mejor necesariamente. Puede serlo o no. El público educado en la payada, estando en la mitad del campo hace silencio y casi no se mueve del lugar para atender mejor mientras se ejecuta. En una sala donde conocen las características de otras manifestaciones artísticas pero aparentemente no de ésta pueden dejar entrar al público mientras se desarrolla una payada haciendo parar al público para que unas personas recién llegadas se acomoden al final de la fila. Esto hace que las primeras payadas sean inapreciables. O mantener la sala a oscuras, impidiéndole a los payadores ver con claridad al público.
- B) A su vez, las características simbólicas que adoptan estos eventos, en algunos casos, hacen que el lugar físico también sea considerado por su adecuación a tal fin: por ejemplo, para recrear la sociabilidad rural alrededor del fuego, comer chorizo de rueda a pan y cuchillo, generar ruedas de conversación, alguna payada espontánea, entre otras prácticas artísticas y no artísticas que pueden tener lugar cuando el lugar físico elegido lo permite. Cuando llega el turno de una payada todas las demás actividades se suspenden para concentrar la atención en la actividad convocante.

historia, y cada tipo de contexto de la payada (por ejemplo, un encuentro de payadores o una jineteada) tiene sus características (dentro de ellas el público que suelen convocar), lo que también ayuda al payador para esa anticipación.

El significado de la obra se crea en co-autoría entre el productor y el receptor (Iser, 1987, según Sánchez Vázquez, 2005), a partir de la creación material y formal producida y publicada (cantada) por los payadores. Esa creación mutua de significados se da en la velocidad de la propia improvisación, velocidad que no es regulable por el receptor como en la poesía escrita, y que es acrecentada por la alternancia en la emisión, porque luego de una décima (u otra forma estrófica) vendrá el turno del otro payador para publicar (cantar) la suya. La simultaneidad entre producción, emisión y recepción obliga al receptor a tener un gran dominio del código de la poesía oral improvisada de que se trate (en este caso de la payada), para poder construir significados de lo que escucha (y ve) en el mismo momento que el productor (en este caso payador) está creando y publicando la obra. Y como ese significado se crea entre los payadores y el público, se debe dar entre esos actores una agilidad comunicativa sólo posible con un gran dominio de las características propias de este arte.

La payada, entonces, comparte las características generales que hacen a la improvisación oral (y a la poesía oral improvisada). No obstante, es importante aclarar, para evitar confusiones, que no se entiende aquí a la payada como el nombre local de improvisación oral, o de poesía oral improvisada, o de “ejercicio poético-musical” (Ayestarán, 1968, p. 48), sino como el nombre de una modalidad específica que adopta esa improvisación o ese “ejercicio”. No es sinónimo de “ejercicio poético-musical”, o de canto improvisado, o de desafío poético. Es el nombre de una modalidad específica, con características propias, de “ejercicio poético-musical”, de canto improvisado y de desafío poético. Esta aclaración es relevante ya que, de lo contrario, se incluye dentro de un mismo concepto a fenómenos cuya naturaleza es diferente.

El término payada nace y vive en los protagonistas de este arte, por lo que quien suscribe este trabajo considera adecuado ceñirse al significado que los protagonistas le dan, ya que usar el mismo término con otro significado acarrea problemas de diálogo con el objeto de estudio y con los sujetos en cuestión. Si se quiere usar un término para incluir a toda la improvisación oral (o a toda la poesía oral improvisada) se puede usar un concepto ya existente: improvisación oral (o poesía oral improvisada). La payada es un tipo específico de improvisación oral (una modalidad de poesía oral improvisada). En Uruguay (y en la región) hay otras formas de improvisación oral (y otras modalidades de poesía oral improvisada). En estos momentos la más extendida es el floreo, el cual se realiza en las jineteadas. A modo de ejemplo: cuando un payador florea una jineteada no está payando, está floreando. En ese momento actúa como floreador y no como payador. Además, cabe aclarar que no todo floreador es payador⁴.

La payada es el desafío entre dos payadores, a través del canto poético improvisado. Cuando durante la actuación se logra un enfrentamiento argumental entre dos posturas, o ideas, sobre uno o más temas, algunos actores le llaman a esto payada de contrapunto, precisamente porque se ha logrado el contrapunto entre los dos payadores. Si no se logra el contrapunto le llaman solamente payada. El payador puede utilizar variadas formas poéticas y

⁴ Por otra parte, en el caso de la payada la poesía es cantada. Sin embargo, en otras formas de improvisación oral (y de poesía oral improvisada) también puede ser dicha o recitada. Además de dejar en claro que el autor de este trabajo reconoce otras formas de improvisación oral (por ejemplo, en el discurso de un orador), con esto también aclara que existen otras modalidades de poesía oral improvisada, en Uruguay y en el mundo.

acompañamientos musicales, incluso puede desempeñarse en varias modalidades de improvisación oral (y de poesía oral improvisada) o tener poesía escrita, pero lo que lo define como payador es poder medirse con otro payador, a través del canto poético improvisado en una payada. Payador no es sinónimo de improvisador sino el nombre de quien desempeña esta forma específica de improvisación.

Durante la payada, ambos payadores se acompañan ejecutando ellos mismos la guitarra (único instrumento acompañante), y tocando en simultáneo el mismo acompañamiento musical. En la actualidad, la base musical absolutamente predominante es la milonga oriental (en caso de haber variantes, siempre se utilizan géneros o ritmos de la música popular tradicional de la región) y la forma poética privilegiada (y casi exclusiva) es la décima espinela. Ambos payadores utilizan la misma forma poética para la producción poética oral improvisada, y si un payador cambia de forma poética durante la payada, el otro payador también realiza el cambio. Lo mismo sucede con el acompañamiento musical. Por lo general, esos cambios se acuerdan previamente. Puede realizarse una payada de tres payadores cuando un payador no tiene otro colega para pagar. Pero es una eventualidad no deseada por los protagonistas⁵.

Estas son las características más visibles de la payada, en el período estudiado, que en conjunto la hacen una modalidad específica de poesía oral improvisada (aunque algunas sean compartidas con otras modalidades). Se identifica a la payada porque esas características se presentan como parte de un sistema, no como listado de características (o sea viviéndolas como conjunto articulado, según un código compartido entre payadores y público, a partir del cual se pueden construir significados)⁶.

6.2. Descripción de los contextos en los que se desarrolla la payada.

Los contextos en que se desarrollan las payadas se agrupan aquí en distintos tipos de contexto según sus características generales, presentadas al comienzo de cada apartado respectivo. A partir de la observación directa y de las múltiples entrevistas realizadas, se hizo una categorización de los distintos tipos de contexto en los que se desarrolla la payada en Uruguay. Ellos son: Encuentros de payadores; Jineteadas; Festivales; Concursos; Peñas; Eventos privados; Payadas espontáneas.

Se describen cada uno de ellos, atendiendo a la dimensión cultural y a la situacional, presentando a los elementos que hacen a una y otra dimensión del contexto.

⁵ La vestimenta gauchesca de los payadores es otra característica infaltable en las payadas no espontáneas (que influye en la connotación simbólica de la payada y su contexto).

⁶ A partir del cual es posible la comunicación. Entendiendo por comunicación “el acto de transmitir ciertos significados por medio de un conjunto o sistema de signos” (Sánchez Vázquez, 2009, p. 371). En este caso, la payada en su conjunto se convierte en el sistema de signos a partir del cual es posible construir significados.

6.2.1 Encuentros de payadores.

Los encuentros de payadores consisten en la sucesión de payadas. Su cantidad varía según la dimensión del encuentro, dimensión condicionada especialmente por el presupuesto con el que disponen los organizadores.

Algunos de los Encuentros de Payadores desarrollados en el período estudiado son: “Peleando contra el olvido” (marzo de 2018, Altos del Santa Lucía, Lavalleja, y abril de 2019, Minas, Lavalleja); “Luis Alberto Martínez” (julio de 2018 y 2019, Nueva Helvecia, Colonia); “Festival de payadores nacional e internacional” (agosto de 2018, Sarandí Grande, Florida); “Día nacional del payador” (agosto de 2018 y 2019, Montevideo, Montevideo); “Festival del contrapunto”, (agosto de 2018 y 2019, Trinidad, Flores); “Ecilda Paullier” (octubre de 2018 y 2019, Ecilda Paullier, San José); “Tala” (noviembre de 2017, Tala, Canelones). Algunos de estos encuentros también se realizaron en 2017. Otros no se realizaron en 2018 y/o 2019.

En los encuentros de payadores, la payada ocupa un lugar central, de protagonismo indiscutido, aunque, por lo general, se suceden otras actuaciones de raíz folclórica (de recitadores, músicos solistas y/o conjuntos). El público asiste convocado por ella al ser el motivo principal de estos eventos. A su vez, suele asistir frecuentemente a los contextos donde se desarrollan por lo que es un público educado en la payada.

Esta coincidencia de la payada ocupando el lugar central del evento con un público educado en la payada, vuelve a los encuentros de payadores el contexto privilegiado para el desarrollo de las mismas. Por la atención que se le presta: todo se organiza para su ejecución (espacio físico, escucha, distribución de las payadas a lo largo de la actividad, etc.). Por la posibilidad de recepción por parte de un público entendido en las particularidades de este arte. Y por las posibilidades creativas que se le abren al payador, al contar con un espacio propicio, un público capaz de valorar su creación, y, además, conocido. Por lo dicho, este es un contexto homogéneo.

En la casi totalidad de encuentros se cobra por el acceso. Son escasos los encuentros gratuitos.

La antigüedad es variada. Son pocos los encuentros que se sostienen durante varias décadas (como los que se desarrollan en Trinidad y en Montevideo, el día 24 de agosto). La mayoría son de corta antigüedad. Algunos de larga duración se han suspendido (como el de San José de Mayo).

Se desarrollan durante gran parte del año aunque se concentran entre los meses de abril y noviembre. Los más convocantes, y que más se han sostenido en el tiempo, se han efectuado durante el invierno (el de Nueva Helvecia en julio, los de Trinidad, Montevideo, San José de Mayo y Sarandí Grande, en agosto). Este aspecto es coincidente con el ambiente cerrado en el que se realizan y con el período de baja en la actividad de los payadores en espacios abiertos. Recordemos que la actividad laboral de la mayoría es como floreadores de jineteadas y dicha actividad se inhibe en los meses de invierno ya que es necesario realizarlas en espacios abiertos.

La mayoría de los encuentros de payadores se efectúan en espacios cerrados. No obstante, algunos lo hacen en espacios abiertos. Fue el caso del realizado en Tala, en 2017, y en Altos del Santa Lucía, en 2018. En noviembre y en abril, respectivamente, cuando la temperatura de la primavera y el otoño lo permiten.

La ubicación de estos encuentros se concentra en el sur del país. Entre 2017 y 2019, sólo un encuentro nacional se realizó en el departamento de Rivera, en la Ciudad de Tranqueras⁷. Todos los demás que se identificaron se desarrollaron al sur del Río Negro: en los departamentos de Colonia, San José, Flores, Florida, Canelones, Montevideo y Lavalleja.

El encuentro puede ser caracterizado como nacional o internacional, según la procedencia de los payadores. Si sólo participan payadores uruguayos será nacional, y si participan payadores de otros países será internacional. En los encuentros registrados participaron payadores de Uruguay, Argentina, Brasil y/o Chile.

Participan un número aproximado de entre seis a veinte payadores por encuentro.

Si bien no coinciden los mismos payadores en todos los encuentros, aproximadamente quince de ellos se reiteran en la amplia mayoría. Son los payadores más valorados por público y colegas. A su vez, los más reconocidos entre ellos participan en las últimas payadas de la jornada. No obstante esto, algunos payadores jóvenes son invitados a estos encuentros.

Los organizadores de los encuentros de payadores, por lo general, son personas cercanas a los payadores, su actividad y su mundo simbólico (o referencial). Quienes organizan estos encuentros comparten otras actividades con los payadores, como músicos, presentadores, difusores en programas radiales propios, o como público. Incluso algunos encuentros son organizados por un payador.

El público es convocado a los encuentros de payadores a presenciar payadas. Es en ella donde concentra su atención, aunque durante el encuentro se desarrollen otros espectáculos. Esta motivación lleva a parte del público a trasladarse cientos de kilómetros para asistir. Por lo tanto, es posible que el payador vuelva a encontrarse con parte de ese público en encuentros que se desarrollen a mucha distancia entre sí. Aunque, por lo general, en su mayor parte proviene de zonas cercanas al lugar donde se realiza.

En la mayoría de los encuentros el promedio de edad es alto. Sin embargo, en algunos menos la presencia de jóvenes es mayor. El número de asistentes es de pocos cientos. Sin embargo, se puede dar que ocasionalmente se superen los mil. Como parte del público hay payadores que no han sido convocados para la actuación, organizadores de otros encuentros o peñas, músicos, conductores de programas de radio relacionados a la temática, además del público en general, que suele ser frecuentador de los distintos contextos donde se desarrolla la payada.

Organizadores, payadores y público en general, identifican a la payada como parte destacada de las tradiciones colectivas y consideran que estos encuentros son una oportunidad para reforzar su reivindicación. Es por ello que estas actividades van acompañadas de distintos actos o gestos que apuntan en esa dirección. Por ejemplo, es compartida la práctica de comenzar el encuentro con la entonación del himno nacional con todos los payadores en el escenario y el público de pie.

6.2.2 Jineteadas.

⁷ En 2016 se realizó un encuentro en el departamento de Artigas.

La jineteada es un deporte ecuestre que se practica en Uruguay y en los países vecinos. Consiste en que el jinete debe sostenerse sobre el potro durante un tiempo establecido y respetando determinadas reglas. En Uruguay existen dos variantes de la jineteada más utilizadas. Estas variantes son llamadas en pelo y en basto oriental. En el intervalo entre una prueba y la otra, es cuando se lleva adelante una payada, siempre que haya dos payadores en el evento.

Es frecuente que, además de la jineteada, se desarrollen diferentes juegos de rienda. En algunas ocasiones también puede hacerse la elección de la flor del pago, en la que saldrá elegida la muchacha con mayores conocimientos vinculados al medio rural, entre otros temas afines.

La relación entre payada y jineteada es antigua. Ambas están fuertemente ligadas identitariamente. Sin embargo, esta relación ha sufrido cambios significativos que han complejizado el vínculo, han desplazado el propio rol del payador en ellas y han generado el nacimiento de una nueva modalidad improvisatoria llamada floreo de jineteada.

Como muestra de la antigua relación entre ambas se puede mencionar que la primera edición de la *Semana Criolla*, en el Prado de Montevideo, incluyó un concurso de payadores y otro de jineteadas. Esa afinidad identitaria se ha sostenido durante todo el siglo XX, y lo que va del XXI. Algunos payadores han sido o son jinetes, o integran aparcerías o sociedades nativistas que organizan jineteadas.

La jineteada es relatada durante la monta, y floreada después de la monta. El relator describe el suceso mientras está sucediendo, el floreador describirá lo sucedido inmediatamente después. En sus orígenes este floreo era dicho o recitado. Actualmente es improvisado por un floreador que lo canta acompañado por una guitarra que él mismo ejecuta. Es frecuente que estos roles sean asumidos por payadores, en particular el de floreador. Esto es frecuente aunque no necesario. Hay floreadores que no son payadores, o sea, no practican el enfrentamiento improvisado con otro payador. Puede ser por muchos motivos. Uno de esos motivos posibles es que desde el punto de vista laboral lo considere poco rentable. Otro que no haya desarrollado la capacidad improvisatoria para tal desafío, ya que el floreador improvisará en cuartetas (con base musical de milonga), solo y sobre acontecimientos previsible por reiterados (montas que se reiteran con pocos matices durante muchas horas, de muchos días, durante casi todo el año). También hay payadores que no son floreadores. Aunque este grupo es escaso, y se reduce, en la mayoría de los casos, a aquellos pocos que tienen una actividad laboral como payadores que les permite prescindir de esta otra actividad, o tienen otro ingreso que les permite prescindir de ella.

Cuando coinciden dos payadores en la función de relator y floreador puede realizarse una payada en el intervalo entre los dos tipos de monta arriba mencionados. No obstante, esto no siempre sucede. En menores ocasiones son convocados dos payadores exclusivamente para dicha función, como sucede cada día durante la *Semana Criolla del Prado*.

Hasta la aparición del floreo improvisado la participación del payador en las jineteadas era como payador. Luego, se ha hecho más visible desde su rol de floreador. Es difícil encontrar una jineteada que no esté acompañada por un relator y un floreador. Y su importancia es tal dentro del evento que sus nombres suelen aparecer en los carteles de convocatoria. Esto es muestra de que el público los conoce y los valora (hecho que quien suscribe pudo comprobar en sus observaciones), pero desde su rol de relator o floreador. Esto puede generar, a su vez,

una confusión por parte del público de la jineteada, al respecto de las especificidades de la payada y de sus diferencias con el floreo. Para quienes frecuentan la payada cotidianamente no hay duda sobre esto, pero para quienes se vinculan ocasionalmente, o tienen una mirada exterior del fenómeno, la confusión puede profundizarse al ser más extendida la presencia del payador en su rol de floreador.

En consecuencia de lo ya manifestado, en las jineteadas la payada ocupa un lugar secundario. Tanto es así que en muchas de ellas no se realizan payadas.

El público que asiste a las jineteadas es multitudinario, si lo tomamos como conjunto. En su mayoría no es un público educado en la payada (aunque sí en el floreo). No obstante, sí comparte el universo simbólico (o mundo referencial) del payador, tiene un mismo origen y frecuenta los mismos espacios desde largo tiempo. Esto es relevante para el improvisador, ya que si bien el público no está educado como receptor de la payada, es conocido por el payador, lo cual le permite una amplitud temática (aunque condicionada por el marco ecuestre del evento) y el uso de un variado repertorio de estrategias retóricas para el cumplimiento de su objetivo.

En casi todos los ruedos es necesario el pago en la entrada para poder acceder a él. En los de mayor despliegue, como la Criolla del Prado y la del Parque Roosevelt, se paga una entrada para acceder al predio, donde se encuentran variados entretenimientos, y otra para el ruedo.

La antigüedad de este deporte es difícil de precisar. De los ruedos que se mantienen en actividad el de la *Semana Criolla del Prado* tal vez sea el más longevo, el cual se efectúa desde 1925. Se desarrollan a lo largo de todo el año. No obstante, el período entre setiembre y mayo concentra la mayor cantidad, con varias jineteadas por fin de semana. Esto se debe a que se desarrolla en espacios abiertos. Relator y floreador, y eventuales payadores, se ubican en un pequeño estrado techado, junto al ruedo y con visibilidad privilegiada. En algunos casos existen espacios cerrados, como en la Criolla del Prado. La jineteada está extendida por todo el territorio del país. Predominantemente en el medio rural y en la periferia de ciudades y pequeñas localidades.

Si bien predomina la presencia de payadores uruguayos, es muy frecuente la presencia de payadores argentinos que, en una pausa en su función de relator o floreador, aprovechan la coincidencia con un colega para realizar una payada. Para la mayoría de los payadores el floreo de jineteadas es su principal actividad laboral vinculada a la improvisación poética. Son pocos los que no practican esta actividad. Por lo tanto, cualquiera de los asiduos puede ser partícipe de una payada en alguna jineteada. También puede serlo cualquier payador que es convocado como tal a desarrollar una payada en el intervalo, como ocurre en la Criolla del Prado.

Los organizadores de jineteadas son de diverso tipo. Entre ellos se destacan las sociedades nativistas o criollas y las aparcerías. Entre otros, también cumplen dicho rol intendencias departamentales, clubes de leones, asociaciones rurales y sociedades de fomento rural. Su vínculo con los payadores no tiene la cercanía de aquellos que organizan encuentros, pero es mucho más próxima de la que tienen quienes organizan festivales, por ejemplo. Este grado intermedio está dado por la larga historia compartida entre payada y jineteada, por la frecuente presencia de los payadores, en su rol de relator o floreador, y por la pertenencia a un mundo simbólico (o referencial) próximo.

Dentro del amplio público de las jineteadas hay una marcada ruralidad, por vivir (o trabajar) en el medio rural, o en el medio suburbano de ciudades y pequeñas localidades. El público abarca todos los grupos etarios.

La jineteada es un fenómeno muy extendido, crecientemente extendido, cuya explicación no puede buscarse por fuera de la compleja construcción identitaria, en todo grupo humano, pero que encuentra en Uruguay formas específicas que se engarzan con la historia específica de la región, con las fuerzas sociales que hoy actúan en el país y con su particular relación con la historia y con el presente. Por ende, la celebración de la ruralidad que se desarrolla en estos eventos también está cruzada por una reivindicación de lo propio que encuentra en la imagen del payador un prototipo, difuso en cuanto a su forma artística, pero privilegiado en cuanto a su significado simbólico.

Por su importancia, cabe aclarar que el Escenario Carlos Molina, que se desarrolla en el marco de la *Semana Criolla del Prado*, tanto por su origen, como por su dimensión simbólica y por su inscripción en el conjunto del evento, se incluye dentro de las payadas en jineteadas. Pero, lo que sucede dentro de dicho espacio comparte las características de los encuentros de payadores. Esto es así por la centralidad de la payada y por el público que asiste allí, en su mayoría educado en la payada.

6.2.3 Festivales.

Los festivales son acontecimientos artísticos que se desarrollan en Uruguay desde hace varias décadas. En su origen eran festivales artísticos centrados en la música de raíz folclórica rural. A medida que algunos de ellos comenzaron a crecer en su convocatoria, y a ser más rentables económicamente, en algunos casos su producción empezó a ser asumida por empresas privadas y los criterios comerciales empezaron a influir en el repertorio musical de la mayoría de los festivales más convocantes. Por ejemplo, quienes actualmente cierran estos festivales (y son destacados en la publicidad) son los artistas, argentinos o uruguayos, de mayor visibilidad en el momento. Por lo general, de rock o música tropical. La distribución de artistas durante la jornada está pautada por la capacidad de ir levantando el ánimo del público. Los músicos cuyo repertorio demanda una escucha atenta quedan reservados para la primera hora, momento de menor presencia de público, o no son convocados (Nazabay, 2013; Nazabay, comunicación personal, departamento de Rio Negro, 16 de febrero de 2018). La payada, por ser poesía oral improvisada, y por tanto original y única, requiere la mayor atención. Por lo tanto, en estos festivales se producen a primera hora, y, en la mayoría de los casos, una sola vez a la semana. En otros directamente se ha sacado a la payada de la grilla. Por su parte en *Patria Gaucha* (Tacuarembó), se mantiene la presencia de la payada en casi todos los días de duración. No obstante lo dicho sobre la evolución histórica de estos festivales, cabe mencionar que, en el período estudiado, alguno de ellos tuvo descenso de público y problemas de rentabilidad económica (Fiesta del Mate arrojó déficit de \$ 7.655.217, 2018; Fiesta del Mate: 279 entradas menos que 2018, 2019). Otros, de menor convocatoria de público, mantienen el carácter tradicional de estos festivales, con presencia casi exclusiva de música de raíz folclórica rural. En estos la presencia de la payada es mayor, aunque también en las primeras horas de la jornada. En ambos tipos de festivales es frecuente que las actividades artísticas sean acompañadas, durante el día, por deportes ecuestres efectuados en ruedos ubicados próximos a los escenarios. En estos casos, algunos payadores son convocados para pagar y otros para florear las jineteadas. En algunos casos, el payador es sólo convocado a participar junto al ruedo como floreador de jineteadas. También en algunos de ellos se desarrollan concursos de payadores,

en forma paralela al ruedo o a lo que sucede en otros escenarios. Por ejemplo: los que se dan habitualmente como una de las categorías del Concurso Nacional de Folclore en la *Fiesta Nacional del Mate* (San José de Mayo) o el que se efectuó en abril de 2018 en el *Festival Minas y Abril* (Minas).

Algunos de los grandes festivales que en el período estudiado incluyeron a la payada, en al menos una de sus ediciones, son: *Semana de San Fernando* (enero, Maldonado); *Festival Nacional de Folclore "Todo el Uruguay y América canta en Durazno"* (febrero, Durazno); *Fiesta Nacional del Mate* (febrero, San José de Mayo); *Fiesta de la Patria Gaucha* (marzo, Tacuarembó); *Festival A orillas del Olimar "Maestro Rubén Lena"* (Semana de Turismo, marzo o abril, Treinta y tres); *Festival Minas y Abril* (abril, Minas). Los festivales de menor convocatoria se desarrollan en casi todas las localidades del país, en torno a alguna fecha de importancia para los habitantes del lugar o reivindicando alguna actividad típica en la zona, entre otras posibilidades.

En los grandes festivales el lugar de la payada es notoriamente secundario. En los festivales de menor concurrencia no llega a tener un protagonismo compartido con las demás manifestaciones artísticas, pero no es tan desequilibrado como en los primeros. *Patria Gaucha* es la excepción de los grandes festivales, ya que da a la payada un protagonismo cercano al que le dan en los festivales de menor asistencia de público.

En los grandes festivales, el público alcanza las decenas de miles de personas durante los días que dura el festival, en particular en el cierre de cada jornada. Es convocado por una amplia oferta de espectáculos musicales y, mayoritariamente, por propuestas motivantes para la danza y el canto coral de canciones conocidas. Dentro de este público puede haber personas educadas en la payada e interesadas en su apreciación, pero, una amplia mayoría de él no es un público educado en la payada. A esto se agrega que en ese ambiente no está predispuesto para la comunicación estética con este arte. Además de ser un público multitudinario y heterogéneo. No obstante, cuantitativamente, es una posibilidad de ampliar la llegada de la payada a un público nuevo y numeroso. Dentro de él predominan los habitantes del lugar en que se realiza, pero también lo integran personas provenientes de amplias zonas del país, incluyendo a su capital. Los festivales convocan a todas las franjas etarias. No obstante, a primera hora (en la que actúan los payadores) el porcentaje de jóvenes es menor. La edad promedio disminuye a medida que avanzan las horas del espectáculo.

Otros festivales son de convocatoria menor, la cual alcanza los pocos miles de personas y, en algunos casos, aún menos. En ellos hay más cercanía con el payador y la payada. Cercanía física porque los espacios son más pequeños y menos concurridos, y cercanía con la payada porque ocupa un lugar mayor dentro del evento total, es más considerada desde la propia organización y la convocatoria, y más porcentaje del público está acostumbrado a frecuentarla, lo cual le da ciertos elementos para su comprensión y valoración. Esto brinda mejores condiciones comunicativas. De todas maneras, nos referimos a parte del público que es convocado a estos eventos. Porcentaje que crece en las primeras horas de la jornada, cuando se desarrollan las payadas, ya que el público es menor. Aquí el público es menos heterogéneo que en los grandes festivales.

En casi todos los festivales es necesario pagar para poder acceder. No obstante, en el festival *A orillas del Olimar* (Treinta y tres) el acceso es gratuito.

Es en la década de 1960 cuando surgen los primeros de este tipo en Uruguay, mientras en Argentina ya existían desde algunos años antes. Es importante esta aclaración pues la

influencia argentina en la evolución de estos espectáculos parece mantenerse hasta el presente en las modificaciones que van incorporando. Pero, fue en la década de 1980 cuando este fenómeno empezó a crecer considerablemente en cantidad de festivales, y en la de 1990 el salto se dio en la convocatoria que logró cada uno y en su incidencia en la música generada en Uruguay, al transformarse en forma privilegiada de comunicación y fuente laboral para los músicos (Nazabay, 2013; Nazabay, comunicación personal, departamento de Río Negro, 16 de febrero de 2018).

Su realización se concentra en los meses de primavera, verano y otoño, ya que se efectúan en espacios abiertos. En el caso de los grandes festivales se utilizan amplios espacios con grandes escenarios, por lo general, con un vallado alrededor para mantener la distancia del público. Los festivales de mayor convocatoria se desarrollan en las capitales departamentales. Los de menor convocatoria en localidades de menos población.

En la casi totalidad de los festivales son payadores uruguayos los que participan. Sin embargo, en *Patria Gaucha*, es frecuente la convocatoria a payadores argentinos, en particular, a Liliana Salvat y a Manuel Ocaña. Entre los payadores uruguayos convocados es sorprendente la reiteración de unos pocos payadores en casi todos los grandes festivales del período aquí estudiado.

Los organizadores de los festivales más convocantes son las intendencias departamentales. En algunos casos la producción del mismo se ha tercerizado, siendo asumido por una productora privada. Estos actores no tienen un vínculo directo con los payadores, salvo algún caso excepcional. Tampoco con su público. Los payadores son convocados para una edición del festival y ese contacto no se reitera hasta volver a ser convocados en alguna otra edición. Los organizadores de los festivales de menor convocatoria son más variados. Puede ser el municipio local, aparcerías, sociedades criollas, o los propios artistas, entre otros. Aquí el vínculo es más cercano que en los grandes festivales, tanto con los payadores como con el público. En algunos casos porque los organizadores están asociados a jineteadas que frecuenta el payador. En otros casos porque son colegas que comparten escenario en más de una oportunidad durante el año.

Simbólicamente, los grandes festivales han tenido un desplazamiento considerable desde el encuentro con las manifestaciones artísticas populares de raíz folclórica hacia grandes eventos comerciales que contratan a los artistas más cotizados de Uruguay y Argentina, reduciendo cada vez más las señales de sus orígenes. Se destaca aquí al festival *A orillas del Olimar* (Treinta y tres) como ejemplo en el que este proceso no es tan acentuado. Los festivales de menos convocatoria, por lo general, mantienen las características tradicionales.

6.2.4 Concursos.

Los concursos de payada consisten en una competencia entre payadores para obtener el reconocimiento de haberse desempeñado como mejor payador durante un determinado concurso. Por lo general, la organización establece las bases del concurso, y es el jurado quien dictamina el resultado (incorporando pautas de evaluación en caso de que no estén detalladas en las bases generales). El jurado se integra con payadores experimentados de Uruguay y, en algunos casos, también de Argentina (en uno de ellos también una chilena, Carola López). En

los concursos con distintas categorías (las cuáles pueden ser: solistas, dúos, conjuntos, payadores, recitadores, danza, etc.), el jurado suele estar compuesto por personas especializadas en las distintas disciplinas. A su vez, en estos casos las bases del concurso establecen reglas generales para todos los artistas, y alguna orientación general para cada categoría. Luego el jurado deberá establecer criterios que completen esas disposiciones. Hay casos en que los criterios de evaluación son más detallados y están expuestos públicamente en la propia convocatoria del concurso. Puede otorgarse un premio consistente en dinero y/o en la participación en un festival o encuentro de payadores en Uruguay, y, en algunos casos, en Argentina. En el período estudiado todos los concursos se desarrollaron como parte de un evento mayor (festival o encuentro de payadores). Sus características van a estar condicionadas por las bases (o reglamento) del concurso y por las características del evento mayor en el que se inscribe.

En dicho período se pueden mencionar los siguientes concursos de payadores: concurso, en el *Festival A orillas del Olimar* (abril, 2017, Treinta y Tres, Treinta y Tres); Concurso Nacional de Folclore, en la *Fiesta Nacional del Mate* (febrero, 2018 y 2019, San José de Mayo, San José); Tras la copla de Aramís, en el *Festival Minas y Abril* (abril, 2018, Minas, Lavalleja) y en el encuentro de payadores *Peleando contra el olvido* (abril, 2019, Minas); Certamen de payadores, en *Encuentro de payadores de Ecilda Paullier* (octubre, 2018 y 2019, Ecilda Paullier, San José); concurso, en *Fiesta de la Patria Grande* (febrero, 2019, Ciudad de la Costa, Canelones); concurso, en festival *La voz de Viajeros del folklore* (agosto, 2019, San Carlos, Maldonado), certamen, en *Festival "Todos los pagos cantan en Santa Catalina"* (diciembre, 2019, Santa Catalina, Soriano).

Desde el punto de vista musical y poético, se mantienen las características que se pueden observar en cualquier otro de los contextos aquí presentados. Décima espinela como forma poética, milonga como base musical, ejecución de la guitarra por parte del payador, desafío entre dos payadores. La calidad de su cumplimiento estará dada por la capacidad de los improvisadores, como en cualquier otra ocasión. No obstante, puede haber excepciones. Por ejemplo, en el concurso "Tras la copla de Aramís" no se exige que el participante ejecute el instrumento. A su vez, en los concursos es muy frecuente que el jurado establezca los temas sobre los que se debe improvisar. En el momento de comenzar a pagar los participantes eligen un tema al azar, de una lista ya preparada por el jurado, o éste se los indica directamente.

En los encuentros y festivales menores, el concurso de payadores se realiza en el espacio cerrado, y único, donde se desarrolla la totalidad del evento. En los grandes festivales se efectúan al aire libre y en espacio aparte, ya que se hace en paralelo a otras actividades, musicales o ecuestres. A su vez, en los grandes festivales el concurso de payada suele ser en conjunto con otras disciplinas. Estos elementos influirán en las formas específicas de este tipo de contexto de la payada.

En los concursos de payada que suceden como parte de un encuentro de payadores la payada ocupa el lugar central. El público asiste convocado por la payada. En los concursos que se desarrollan en festivales se incluyen varias categorías por lo que el protagonismo de la payada es compartido con las otras disciplinas por las que se concursa. Por lo tanto, el público es convocado por ese abanico de manifestaciones artísticas y no especialmente por la payada. A su vez, hay que agregar a esto la valoración de cuál es el lugar que ocupa el concurso dentro del evento total. En los encuentros de payadores suele jerarquizarse más que en los grandes festivales.

En los casos en que se usa el mismo escenario para todo el evento (incluyendo el concurso de payada), el público es el mismo que el que asiste al evento total. O, por lo menos, la parte de él que esté presente a esa hora. Aquí el público del concurso comparte las características del público de este tipo de contexto. Por ejemplo, en los encuentros de payadores es un público educado en la payada, homogéneo, y cercano al payador. En los casos de los grandes festivales, que destinan un espacio especial para el concurso, el público está constituido, en su mayoría, por quienes concursan en las distintas disciplinas y por sus allegados. Aquí el público no es tan homogéneo, no necesariamente frecuentador de la payada, pero más cercano al payador que la mayoría de los que asisten a los grandes festivales, por estar vinculado a una manifestación artística de raíz folclórica rural. De todas maneras, cabe indicar una situación particular de este tipo de contexto de la payada. Aquí los payadores ponen el foco en una pequeña parte del público: el jurado. Se puede decir, además, que se comunican con el resto del público, preocupados en que esa comunicación sirva de vehículo para lograr cierto efecto en esa parte del público que constituye el jurado. Entendiendo al auditorio “como el *conjunto de aquellos en quienes el orador quiere influir con su argumentación*” (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2015, p. 55), en este caso, cabe precisar por quién está constituido el auditorio del payador. Si por todas las personas presentes o sólo por el jurado. Y, en este último caso, una línea de análisis es la forma particular de comunicación (y, tal vez, argumentación) que aquí se establecería, y las distintas estrategias posibles para ello. En una payada, tal como la presentamos en este trabajo, los payadores realizan un desafío entre sí intentando, a través de esa disputa, llegarle a un tercero: el público. En este caso, además se incorporaría que la llegada a ese tercero está motivada por el efecto resultante en una muy pequeña parte de ese tercero: el jurado.

El acceso es similar al evento total. En algunos hay que pagar para poder acceder y en otros la entrada es libre y gratuita. En la *Fiesta Nacional del Mate*, en el *Festival Minas y Abril*, en el encuentro de payadores de Ecilda Paullier, en la *Fiesta de la Patria Grande*, en el festival “La voz de Viajeros del folklore”, se debió abonar en la entrada. En el *Festival A orillas del Olimar*, en el encuentro de payadores “Peleando contra el olvido”, y en el *Festival “Todos los pagos cantan en Santa Catalina”*, la entrada fue libre y gratuita.

Los concursos tienen una frecuencia anual y su antigüedad varía considerablemente. La mayoría de los que se desarrollan en el marco de los grandes festivales tienen varias décadas de antigüedad, con intermitencias de varios años. Los concursos que funcionan en paralelo a los encuentros de payadores son de poca antigüedad: los concursos que se efectuaron en el encuentro *Peleando contra el olvido* (Minas, Lavalleja) y en el de Ecilda Paullier (Ecilda Paullier, San José), cumplieron en 2019 su segunda edición.

La distribución geográfica de estos encuentros se concentra en el sur del país. A excepción del de Treinta y Tres, ubicado en la zona noreste. De todas maneras, casi toda la franja sur es ocupada. Desde Santa Catalina (Soriano), pasando por Ecilda Paullier y San José de Mayo (San José), Ciudad de la Costa (Canelones), Minas (Lavalleja), hasta San Carlos (Maldonado).

El carácter predominante de estos concursos es nacional. Suelen participar incipientes payadores de Uruguay. La excepción la encontramos en la segunda edición de “Tras la copla de Aramís”, en abril de 2019, donde participó un payador argentino (Facundo Nicolás Martínez) y otro chileno (Jorge Valverde). Tal vez, pudo haber contribuido a esto el hecho de que se haya

realizado en la Semana de Turismo, coincidente con la actividad del Escenario Carlos Molina que atrae a payadores de distintos países del continente⁸.

En los objetivos de los distintos concursos se destacan la búsqueda de reafirmar las tradiciones artísticas y culturales del país, y apoyar a los nuevos valores que las practican. Es por este segundo objetivo que en los concursos no se aceptan participantes que tengan una actividad profesional ligada al arte por el que concursan. Esto marca el perfil de los payadores que participan en los concursos. Son en su gran mayoría jóvenes. Y en un porcentaje considerable son adolescentes. La excepción al mencionado condicionante fue el concurso de la *Fiesta de la Patria Grande*. Allí la única restricción era ser mayor de 13 años. Sin embargo, uno sólo de los payadores que se presentó no era joven. La tradición de los concursos de payadores se sobrepuso a las posibilidades que permitía esta Fiesta. Estos payadores jóvenes son provenientes de distintos puntos del país. Aunque predominan los del sur, también se han destacado algunos noveles payadores del norte: Leonardo Silva, de Paysandú (primero en *Festival "Todos los pagos cantan en Santa Catalina"*, 2017, y primero en *Tras la copla de Aramís*, 2018); Jorge Franca, de Ismael Cortinas, Flores (primero en *Fiesta Nacional del Mate*, 2019); Emanuel Calero, de Villa María, San José (segundo en *Fiesta Nacional del Mate*, 2019, y primero en *Fiesta de la Patria Grande*, 2019); Marzio Pintos, de Tacuarembó (segundo en *Fiesta de la Patria Grande*, 2019); Franco Berrutti, de Los Cerrillos, Canelones (primero en *Tras la copla de Aramís*, 2019); Matías Valverde, de Mercedes, Soriano (primero en *Festival "Todos los pagos cantan en Santa Catalina"*, 2019); Ademar Ibañez, de Paysandú (segundo en *Festival "Todos los pagos cantan en Santa Catalina"*, 2019).

En la mayoría de los casos los organizadores del concurso son los mismos que organizan el evento total. Los grandes festivales (*Fiesta Nacional del Mate*, *Festival A orillas del Olimar*, *Fiesta de la Patria Grande*) son organizados por los respectivos gobiernos departamentales. En estos casos coincide la caracterización ya establecida para los grandes festivales. El Festival Minas y Abril es un gran festival, pero su organización es asumida por la Asociación Organizadora del Festival Minas y Abril. El *Festival "Todos los pagos cantan en Santa Catalina"* es organizado por la Comisión de Cultura de Santa Catalina con la colaboración de la Intendencia de Soriano. El vínculo con la payada y los payadores es similar al de los festivales de menor convocatoria. El caso del festival "La voz de Viajeros del folklore" es distinto ya que es organizado por el programa Viajeros del Folklore (AM 1510, Radio San Carlos), conducido por Jordan Sena. Sena, además, se desempeña como locutor, entre otros eventos, en jineteadas y actividades organizadas por payadores. Este hecho muestra un vínculo cercano con este arte y sus protagonistas. Por su parte, el Encuentro de payadores Peleando contra el olvido, es organizado por Edison González, persona apasionada por la payada y la poesía gauchesca, y muy interesada en la defensa de tradiciones. Cabe agregar que el concurso de payadores "Tras la copla de Aramís", en el marco del Festival Minas y Abril, fue organizado por González. El *Encuentro de payadores de Ecilda Paullier* es organizado por la Sociedad Rural de Ecilda Paullier. A su vez, aquí se destaca la colaboración de la cantante Cristina Alonso, quien organiza el *Encuentro de payadores "Luis Alberto Martínez"*, en Nueva Helvecia. Precisamente, uno de los premios del concurso en Ecilda Paullier es participar en el encuentro de Nueva Helvecia. Los organizadores de los concursos en el marco de encuentros de payadores son cercanos al payador y a la payada, como se señalara en el apartado correspondiente a dichos encuentros.

⁸ En este sentido se puede agregar que al concursante argentino mencionado, el autor de este trabajo, lo encontró en el Escenario Carlos Molina durante la Semana Criolla del Prado de 2022.

Las dimensiones simbólicas de los encuentros de payadores y de los festivales ya han sido descritas oportunamente. Los concursos incorporan el valor de estar aportando al surgimiento de relevos en el arte y, con esto, a su sostenimiento en el tiempo. A su vez, por las constantes alusiones de organizadores, presentadores y payadores, con esto se simboliza la apuesta por la perdurabilidad de las tradiciones. Así el público se hace presente en (y se siente parte de) un acto cultural militante. Esto sucede de manera notoria en el marco de los encuentros de payadores, y en forma más difusa en los festivales de gran convocatoria.

6.2.5 Peñas.

Las peñas son actividades artísticas de raíz folclórica rural para un público reducido en comparación a otros eventos como los festivales. Actualmente, predominan las peñas centradas en la danza y en la música pensada para ser complementada por la danza. En su mayoría son organizadas por grupos de “danza folclórica”. No obstante esto, en las peñas organizadas por payadores predomina el canto. A su vez, entre las organizadas por grupos de danza algunas incluyen la participación de payadores, pero entre éstas no son los casos mayoritarios. La característica general es que se alternan distintas manifestaciones artísticas, payadores, cantores criollos (por su repertorio popular de origen rural, que pueden ser solistas, dúos o conjuntos), recitadores y/o danza (de grupos de danza o de los asistentes en general), variando el peso que se le asigna a cada una. Las peñas, en todas sus variantes, incluyen músicos que actúan en vivo. En esto hay distintos matices, desde aquellas en las que casi toda la peña consiste en actuaciones en vivo, hasta las que dan más tiempo al baile acompañado por la reproducción de música. Pero, el denominador común es la música en vivo en un ambiente casi íntimo entre el artista y el resto de los asistentes. Tanto por la cantidad de los mismos, como por el tamaño del espacio físico que se utiliza para su desarrollo. Según el horario, la actividad puede estar acompañada por almuerzo, merienda, cena y/o cantina. En este trabajo se abordan las peñas en las que se incluye la payada. El abordaje que se realiza a continuación se refiere a este tipo de casos.

En el período estudiado se pueden mencionar las siguientes: Peña Folclórica “El recreo de la Calandria” (febrero y junio de 2017, Belvedere, Montevideo); “El fogón de la Patria Grande” en la *Semana Criolla del Prado* (Semana de Turismo, marzo-abril de 2017 y 2018, Prado, Montevideo); Peña de “Cacho” Artigas (setiembre de 2017, San Carlos, Maldonado); Peña de La Tablada (diciembre de 2017, Lezica, Montevideo); Peña aniversario de Lazos de Amistad (octubre de 2018, Las Piedras, Canelones). También existen festivales (de convocatoria intermedia) en los que se destina un momento del mismo a una peña y allí, en ocasiones, se invita a dos payadores para que realicen una payada.

En las peñas organizadas por payadores la payada es la actividad central, protagónica, aunque predominen las actuaciones de otras manifestaciones artísticas. El público al que logra convocar el payador está acostumbrado a sus actuaciones y a las de sus colegas, y tiene un especial interés por este arte. Mientras tanto, en las peñas que son convocadas por los grupos de danza el público asiste motivado principalmente por la danza. Aquí el lugar de la payada es secundario.

Como en las peñas organizadas por payadores la payada ocupa el lugar central, el público que es convocado a ella es cercano a la payada y al payador, escucha los programas de radio y/o televisión del convocante, es frecuentador de la payada en distintos contextos donde la misma

se desarrolla. De todas maneras, al ser aquí la grilla más equilibrada entre payadores y otros artistas, el público convocado es un poco más heterogéneo que el de los encuentros y no sólo restringido a aquellos muy educados en la payada. Asimismo, la actitud de escucha no es la misma que en los contextos donde va a predominar de forma casi absoluta la payada. Cabe aclarar que algunas peñas se aproximan más al público homogéneo de los encuentros (aunque no alcanzan tal homogeneidad) porque gran parte de él asiste a esos encuentros. En otras es más heterogéneo, más próximo a los festivales de menor convocatoria. Por su parte, en las peñas organizadas por grupos de danza, a las que se invitan payadores, no predomina el público educado en la payada y no es tan conocido por el payador como el que es convocado por él. De todas maneras, este público es homogéneo entre sí. A su vez, puede existir en él respeto por este arte y actitud de escucha. El promedio de edad de estas peñas es alto.

Los fogones que se desarrollan en el marco de la *Semana Criolla del Prado* tienen características particulares. Formalmente se llaman fogones y su funcionamiento es como el de una peña. Predominan los fogones a cargo de grupos vinculados a la danza. En el período estudiado funcionaron cuatro simultáneamente en el predio de la Rural del Prado. En las ediciones 92 y 93, en los años 2017 y 2018, respectivamente, el payador Diego Sosa, acompañado por el grupo vinculado al programa de radio El fogón de la Patria Grande (CX 46 Radio América-AM 1450), tuvo a cargo uno de estos fogones. Por ser el organizador un payador, parte del público del Escenario Carlos Molina comparte su tiempo con este fogón, y se vuelca a él cuando el otro Escenario termina sus actuaciones. Además, a este fogón asiste parte del público de la *Semana Criolla* que recorre los distintos escenarios y fogones, deteniéndose en algunos de ellos según los espectáculos que se están sucediendo en el momento. Por ende, cuenta con una parte del público estable, homogénea y cercana, y otra parte del público rotativa, heterogénea y menos próxima. Aquí el promedio de edad es un poco más bajo que en las otras peñas debido, precisamente, a que el público es más variado.

Para el acceso a las peñas, por lo general, se exige el pago de la entrada o se invita al pago de un bono colaboración que, de hecho, se transforma en el modo para poder acceder. En algunos casos ese bono colaboración es más explícitamente voluntario y no una sugerencia enfática en el momento de acceder al local. En los fogones de la *Semana Criolla del Prado* no se exige una entrada para la peña, pero sí es necesario pagar la entrada general de la *Semana Criolla* para acceder a él en horas tempranas. Avanzada la noche se puede acceder libremente, con lo cual es posible asistir a los últimos momentos de la peña sin abonar la entrada. De todas maneras, en “El fogón de la Patria Grande”, no se observó una considerable llegada de público en ese horario. En la peña de Lazos de amistad la entrada fue gratuita.

En las peñas predominan los locales cerrados. Sin embargo, en los casos mencionados aquí han existido ejemplos en espacios abiertos. Por ejemplo, en *El fogón de la Patria Grande* y en la *Peña de La Tablada*. En este último caso, la actividad comenzó al aire libre, con un semicírculo de sillas rodeando el sitio a nivel del suelo destinado para los cantores. Pero terminó adentro del local debido a la fuerte tormenta que se descargó mientras se llevaba adelante.

Salvo raras excepciones, las peñas no se sostienen durante muchos años ni tienen una regularidad constante. Esa es la realidad de las peñas indicadas aquí, aunque en ocasiones los organizadores se propongan lo contrario. Esto puede ser así, entre otras cosas, porque es un evento menor y los preparativos no ameritan el despliegue necesario para los festivales. Lo que puede incidir en que no logren constituirse en referencias ligadas a una fecha. En algunas ocasiones la celebración del aniversario de los grupos de danza tienden a hacerlas más perdurables. Pero, por lo general, se identifica a la peña como un acontecimiento ocasional. *El fogón de la Patria Grande* se podría haber sostenido en el tiempo, una vez por año, si desde la

organización de la *Semana Criolla* le hubieran renovado la autorización. Las causas pueden ser muchas, pero lo que se observa es que no se sostienen en el tiempo las mismas peñas con payadores, sino que van rotando los actores que las organizan.

La distribución geográfica de las peñas indicadas aquí es en departamentos del sur del país: Montevideo, Canelones y Maldonado. No obstante, en otras zonas del país se han realizado peñas con payadores, en el marco de festivales de mediana convocatoria: este fue el caso de la novena *Fiesta Nacional del Recao*, en enero de 2019, en el departamento de Treinta y Tres.

En la amplia mayoría de los casos las peñas convocan a payadores uruguayos, por lo que su carácter es nacional. No obstante, *El fogón de la Patria Grande* incluyó en su escenario a payadores de Argentina y Chile. Recordemos que esta peña se desarrolló en el predio de la Rural del Prado, donde también funciona el Escenario Carlos Molina, que convoca a improvisadores orales de los países de la región. Es posible que esta coincidencia explique la presencia de payadores de otros países en esta peña. A su vez, la peña de La Tablada incluyó al payador argentino Juan Romani. El resto fueron payadores uruguayos. Los payadores que participan en este tipo de contexto varían considerablemente de una peña a otra. Al no ser eventos de gran magnitud el caché que se le paga a los artistas no es elevado. Es más, es frecuente que los payadores participen generosamente en solidaridad con el payador convocante. Es común ese tipo de intercambio entre actores relacionados con este arte. O que el grupo de danza que participe en la peña de un payador luego convoque a ese payador para su peña. Esto genera que la amplitud y perfil de los payadores participantes esté condicionado, en gran medida, por el convocante. En algunas peñas la amplia mayoría son payadores profesionales, y en otras éstos son los menos. De todas maneras, el ambiente íntimo de muchas peñas es el propicio para el inicio de jóvenes artistas, incluyendo a los jóvenes payadores.

Los organizadores de las peñas antes descriptas, donde se prioriza el lugar de la payada, han sido organizadas por payadores. Peña “El recreo de la Calandria” (payador Diego Sosa); El fogón de la Patria Grande (payador Diego Sosa); Peña de “Cacho” Artigas (payador José “Cacho” Artigas); Peña de La Tablada (Agrupación Tradicionalista Troperos de La Tablada, conducida en ese momento por el payador Miguel Ángel Olivera). La peña aniversario de Lazos de Amistad, fue organizada por el grupo de danza del mismo nombre. El predominio de peñas (en las que se desarrollan payadas) organizadas por los propios payadores, la participación muchas veces solidaria con el organizador, hacen que sea un espacio de mucha cercanía entre el organizador y los payadores. A esto se agrega que el payador que organiza también suele actuar como tal durante la peña.

Las peñas en las que hay payadas tienen una significación particular, entre otras cosas, según sus características, el convocante, el público que logra convocar y el equilibrio de las distintas manifestaciones artísticas que tendrán su momento en el evento. Algunas peñas comparten las características de los pequeños festivales, aunque en menor escala. Otras están más cercanas a los encuentros de payadores. El elemento aglutinante es la música folclórica de origen rural (y en algunos casos es la payada específicamente). En otros es la danza folclórica de origen rural el atractivo principal. Pero, en general, su característica sobresaliente es el encuentro cercano entre artistas y público a través de lo tradicional rural, y especialmente de su música.

6.2.6 Eventos privados, turísticos, congresos.

Son acontecimientos privados en los que la payada es un momento más del acontecimiento aglutinante. Los presentes han sido convocados por un motivo más amplio, y la payada es una parte de él. Dentro de este tipo de contexto incluimos eventos privados, como casamientos, aniversarios de casados, cumpleaños, y despedidas de fin de año; y eventos turísticos, como estancias y restaurantes. También se incluyen congresos académicos, (que, por lo general, no son ni privados, ni turísticos). Para su presentación han sido importantes los testimonios de los payadores Gerardo Escobar (comunicación personal, en la zona rural de Tala, 26 de noviembre de 2017), y Gustavo Capote (comunicación personal, en la ciudad de Florida, 20 de febrero de 2018). Por lo general, son dos los payadores contratados para este tipo de evento, gracias a lo cual pueden realizar una payada, y no sólo improvisar. En los cumpleaños, casamientos, o aniversario de casados, los casos más reiterados consisten en la contratación de los payadores por parte de familiares o amigos de los agasajados, como un obsequio sorpresa. A los payadores se les dan algunos datos de ellos para que los puedan incluir en sus improvisaciones. En las despedidas de fin de año, la empresa, u otro organizador de la despedida, contrata a los payadores para que sean parte de la fiesta. También se acostumbra brindarles a los payadores datos de los presentes para que los mencionen en la payada. Las estancias turísticas se acondicionan para recrear la vieja estancia cimarrona, colocando objetos de la misma, y se incluye a payadores como parte de la ambientación gauchesca. En estas ocasiones los payadores además de cumplir su rol de ambientación, también se destacan por poder improvisar mencionando a los presentes, generándoles un obsequio único. En los restaurantes de zonas turísticas, como los balnearios, la actuación payadoril dependerá del público presente. Además de presentarles a los turistas, en ocasiones extranjeros, una caracterización del Uruguay típico (antiguamente), también pueden brindar un espectáculo original mencionando las circunstancias vividas por los presentes, sus nombres, y algún otro aspecto de la situación que el payador identifique como relevante para ellos. Algunos congresos profesionales contratan payadores como parte de su cierre. Como se puede interpretar, otro aspecto distintivo de este tipo de contexto es que los payadores son convocados a estos eventos porque pueden crear una obra original, adecuada a la ocasión, valorando la posibilidad de aludir a la situación: el lugar, el cumpleaños, los casados, los turistas presentes, sus nombres, o la temática del congreso, entre otras posibilidades.

El criterio para conformar este tipo de contexto hace que se caracterice por su heterogeneidad. Dentro de él se incluyen eventos privados que son convocados por asiduos seguidores de la payada como puede ser en casamientos, cumpleaños y despedidas. Y, también, acontecimientos turísticos o profesionales, entre otros, donde es posible que los presentes no conozcan las características de la payada y la frecuenten por primera vez.

El lugar de la payada en el evento total es secundario. El público asiste por otro motivo. No obstante, en el momento que se realiza la payada no hay otra actividad en paralelo que distraiga la atención de los presentes.

El carácter del público es azaroso ya que no asiste al evento por la payada. En los eventos privados se realiza el regalo de llevar payadores porque le gusta la payada al cumpleaños o a, por lo menos, uno de los casados o que cumplen años de casados. Pero, no quiere decir que al resto de los invitados les guste. Ellos asisten a la celebración por cercanía afectiva con los protagonistas, no por cercanía con la payada. No obstante, si el cumpleaños es frecuentador de la payada es una posibilidad que parte de sus amigos y familiares también lo sean (y también cercanos al mundo referencial y simbólico del payador). Sin embargo, en un evento turístico para los visitantes que llegaron de otro continente en un crucero es más posible que

ese público no esté educado en la payada. Es muy difícil poder establecer patrones sobre la edad predominante en este tipo de contexto. Según los testimonios los agasajados de los eventos privados son de edad avanzada. Pero, esto no nos da un dato sobre la edad de los familiares que están presentes. El público suele ser homogéneo entre sí, pero heterogéneo en relación al payador. Tal vez, en los eventos turísticos esa homogeneidad sea más débil. De todas maneras, este es un tipo de contexto donde el payador encuentra la mayor distancia simbólica con su público. Donde tiene menos referencias culturales compartidas con él. La distancia antes mencionada es menos pronunciada en los eventos privados, y más acentuada en eventos turísticos y congresos.

Los eventos privados son gratuitos. Sólo asisten a ellos quienes están invitados. Los eventos turísticos son de acceso permitido para quienes paguen la comida en el restaurante, la estadía en la estancia, o el paquete como parte de una excursión o crucero. En los congresos académicos predomina la exigencia del pago para poder asistir.

Los eventos pueden tener regularidad y antigüedad. La tienen los aniversarios, por ejemplo. Sin embargo, por lo general, la participación de los payadores en este tipo de acontecimientos es circunstancial. Aunque los payadores vuelvan a ser invitados a una nueva edición, no van a ser convocados a todos los cumpleaños de una determinada persona, ni todos los veranos al mismo restaurante. De todas maneras, en ocasiones los lugares turísticos contratan a los payadores para que reiteren su actuación por un período corto de días. En particular aquellos que tienen rápida rotación de público, como los restaurantes.

Si bien no hay una delimitación geográfica para este tipo de contexto por su propia amplitud, sí podemos establecer algunas reflexiones al respecto. En todo el país pueden darse eventos privados que convoquen payadores. No obstante, es en el sur donde hay más payadores, y más público potencialmente interesado en tenerlos presentes en sus celebraciones. Estancias turísticas hay en todo el medio rural. Los restaurantes aludidos por los entrevistados (que convocan más turistas) se ubican en balnearios de la zona sur costera. Los congresos predominan en la capital del país. No obstante, crece el número de ellos que se realizan en las capitales departamentales.

El carácter es nacional. Por la información recabada podemos decir que en este tipo de payada participan payadores uruguayos. A su vez, si bien puede hacerlo cualquier payador, en los casos mencionados predominan los payadores de trayectoria reconocida. No obstante, no son los de más avanzada edad.

Los organizadores son muy diferentes entre sí. En las celebraciones organizan la actividad los agasajados, sus familiares o amigos. En las despedidas, una empresa, un grupo de amigos o de trabajadores. En los congresos, la institución convocante. En los eventos turísticos, la empresa respectiva. El vínculo que cada uno establece con los payadores es muy distinto. En el caso de los eventos privados, la cercanía puede ser mayor porque es el organizador del evento quien desea a la payada. Mientras tanto, en los eventos turísticos el vínculo puede ser más débil, ya que ocasionalmente se consideró pertinente la presencia del payador, pero éste no es parte necesaria de la actividad empresarial. En los congresos, las instituciones convocantes son estructuras complejas, compuestas por personas, que, en general, no frecuentan a la payada ni a sus contextos de existencia. Sin embargo, que sean convocados payadores puede significar que parte de ese conjunto sí valora a este arte y, tal vez, lo frecuente en alguna oportunidad.

Las celebraciones tienen la carga simbólica de ser un momento destacado en el que manifestar y compartir en reunión el cariño por esas personas. Ese momento significativo, que queda

fijado en la memoria, tiene como uno de sus ingredientes a la payada, la cual también quedará como parte de ese recuerdo. A su vez, el cariño hacia los protagonistas en parte puede ser abarcativo de sus gustos, con lo cual se genera una comunión de sentimientos entre la payada y ellos. En los eventos turísticos el payador forma parte de una caracterización de época que se presenta como típica del pasado con predominio gaucho (desde la conquista europea, y comienzo de la colonización, hasta el siglo XIX). En las estancias, el acondicionamiento de todo el ambiente permite a los turistas sentir la ilusión de que están viviendo las circunstancias de antaño. El payador es parte de ese ilusorio viaje al pasado. La incorporación de la payada en un congreso académico implica compartir con ella parte del prestigio que la sociedad le asigna a las instituciones de ese carácter. Esto es así por su sola presencia en el evento, pero, además, porque los payadores también abordarán la temática que convoca a los profesionales de la materia.

6.2.7 Payadas espontáneas.

Estas son payadas que se desarrollan por motivación de los propios payadores, sin mediación de ningún actor institucional, ni otro fin que disfrutar del intercambio a través del diálogo poético, que el goce estético del arte por parte de los propios protagonistas. Y, también, de otra forma de acercarse a un colega querido. Se reducen las presiones sobre el payador, ya que se reducen los actores a tener en cuenta en el momento de improvisar. Entre ellos el público. Y esto coloca a esta variante de la payada, no afuera, pero sí al borde de como se la ha caracterizado en este trabajo y presentado en los otros contextos. En ellos los payadores establecen un diálogo entre dos para lograr un efecto (por ejemplo: conmover y/o convencer) a un tercero. Ese tercero es el auditorio del payador: el público. Aquí, sin embargo, por lo general el auditorio privilegiado del payador es el otro payador. Pueden haber otras personas presentes (suele haberlas), pero, por lo que se pudo observar en el trabajo de campo, a diferencia de las demás variantes, el destinatario privilegiado es el otro payador. Esto implica diferencias relevantes en el hecho artístico. La improvisación no se somete al veredicto del tercero. El orgullo del payador no está expuesto. Se está payando en una payada voluntaria con quien se eligió hacerlo. Es un ámbito de intimidad y confianza. El vínculo entre los payadores cambia. El placer está en el acercamiento y no en el enfrentamiento. Los objetivos son otros. La payada resultante también. Estas payadas son de escasa visibilidad, ya que no son anunciadas previamente. Incluso a los propios actores les cuesta reconocer este tipo de contexto hasta que no se lo nombra específicamente quien les consulta. Tal vez, por su informalidad. Tal vez, precisamente, por considerárselo algo reservado a la intimidad. El cumpleaños de un payador es una oportunidad casi segura para que se desarrollen este tipo de payadas, ya que es muy probable que esté presente otro payador que lo acompañe en el intercambio improvisado. Los demás contextos mencionados hasta aquí también son oportunidad para que se den payadas espontáneas. En los momentos de descanso, antes, o durante el evento, los payadores pueden buscar un lugar retirado para ello. Y, también, el traslado de un payador a la casa de otro para conversar, compartir la comida, el mate, y una payada de este tipo. La extensión es flexible y dada por las diversas circunstancias del contexto, pero, por sobre todo por las ganas de los payadores. Esa duración puede incluir pausas en el medio para el descanso y/o el refrigerio. Acercándose en esto a la forma que tuviera la payada en sus tiempos originales. Las realizadas en el marco de otro evento suelen ser más breves pues hay factores que restringen el tiempo disponible. Nicasio “Cacho” Márquez afirmó al respecto de esta variante de la payada: “Es muy difícil que nos encontremos

un lote así (se refiere a la cantidad de payadores que participaron en el encuentro de payadores en Tala, en noviembre de 2017) en el seno de un hogar, en un fogón, pero cuando nos encontramos lo compartimos y guitarreamos. En un boliche, en un asado, en un campamento, en una yerra". (...). "Informalmente". (...) "Y salen las más lindas expresiones, porque uno va liberado de presiones, de compromisos, y la creatividad es mucho mejor (comunicación personal, desarrollada en Tacuarembó, 19 de febrero de 2018)".

Su realización es por el exclusivo goce de practicar el arte de la payada. Lo cual incluye el viejo hábito del ser humano de reflexionar en diálogo. Para el payador esta es una oportunidad de ser emisor y receptor en la misma payada. Como es una obra creada por los dos payadores, y como cada payador se dirige al otro, cada payador es creador y receptor de la obra que está co-creando. El otro payador no le habla a él para llegar al público, sino porque le quiere generar una experiencia directamente a él. Por esto, la "experiencia estética" (Iser, 1987, citado en Sánchez Vázquez, 2005, pp. 53-55) para el payador (como receptor) está en la creación de significados a partir de la creación poética que realiza en conjunto con el otro payador, siguiendo los criterios de la Estética de la Recepción (Sánchez Vázquez, 2005).

El lugar de la payada en el evento total varía según el caso. Si los payadores se reúnen para pagar, la payada ocupa un lugar central. Si el evento es un cumpleaños, no ocupará el lugar central. Allí tendrá un protagonismo compartido o directamente será algo secundario, dependiendo de la importancia que se le asigne. En el caso de las payadas que se desarrollan como parte de otro tipo de contexto (por ejemplo, de un encuentro o de una peña), la payada espontánea se dará en un ambiente propio, separada del resto de la actividad. Ambiente que se creará, dentro de las posibilidades espacio-temporales, para que dicha payada surja. En ese clima reducido todo existirá para ella. De todas maneras, en estos casos el evento aglutinante, sea cual sea, no está pensado para que este tipo de payadas suceda. Su desarrollo se da como una consecuencia espontánea (no prevista) de la confluencia de payadores para la actuación en el escenario. Se puede decir que precisamente porque no están previstas por la organización es que también pueden ser llamadas espontáneas.

Se abre un problema cuando se quiere abordar al público de este contexto de la payada. ¿Quién es el público en estos casos?. ¿El otro payador?. ¿Las otras personas que estén presentes?. ¿Son parte del público del payador aunque él no cante para ellos?. ¿O no hay público?. En ese caso, ¿qué pasa con las características de la producción poética oral improvisada?. ¿Es una recepción pero sin público ya que los dos protagonistas producen la poesía oral improvisada?. Se dan las ocasiones en que los presentes son un tercero activo en la creación de los payadores y se constituyen en público. En ese caso, los presentes son parte muy cercana al payador y a la payada, son las relaciones más íntimas del payador, por lo cual es un público muy conocido, que comparte referencias simbólicas con él. Además, es un público homogéneo. Cuando se canta al otro payador, se cuenta con un receptor de especial cercanía y conocimiento del arte. Es receptor, es auditorio, pero no podríamos denominarlo público porque es co-creador de la poesía que se está improvisando, al alternarse los roles a lo largo de la payada. Si hay más personas presentes, pero el payador no se dirige a ellos, no son parte de su auditorio, no son su público.

Por lo dicho, la accesibilidad no debe medirse tanto físicamente sino más bien comunicativamente. No tanto por si uno está parado en un lugar que le permite escuchar sino si accede a algún rol dentro del acto comunicativo: por ejemplo, al rol de auditorio, o de tercero, o de público. Están presentes quienes viven con el payador que recibe la visita, o los invitados al cumpleaños, o quienes están cerca de los payadores en una peña o encuentro (en estos dos últimos casos se puede exigir el pago para acceder, o no). El ingreso al acto

comunicativo depende de otros aspectos no tan formales. El rol de público (o de auditorio o de tercero) se construye, o no, por parte de todos los presentes, tanto por la acción de los payadores, como por la de las demás personas, de forma sutil, espontánea, sin acuerdo previo.

La antigüedad de este contexto es la mayor, es la variante más antigua de que se tenga noticia, ya que así se desarrollaba la payada antes de su profesionalización. La frecuencia es muy difícil de establecer ya que su carácter de espontánea no permite predecir si se van a llevar a cabo o no, ni garantiza el sostenimiento de una payada entre las mismas personas, y/o en el mismo lugar, la semana próxima o el año próximo. El cumpleaños de un payador puede ser un estímulo para ello, pero no una garantía.

Quien suscribe observó payadas de este tipo en puntos tan distantes entre sí como Minas de Corrales (Rivera) y Montevideo, tanto en el medio urbano, como en el rural, en varios departamentos. No obstante, es de suponer que se reiteran más en el sur, por concentrar mayor cantidad de payadores y de actividades payadoriles.

Por lo que ha podido averiguar quien suscribe, las payadas espontáneas que se desarrollan en ámbitos íntimos cuentan con participación de payadores uruguayos. Son de carácter nacional. En los eventos más amplios, dependerá de los payadores que hayan sido convocados a él. Predomina la participación de los payadores uruguayos, por número y por cercanía afectiva, confianza, etc. No obstante, el autor de este trabajo ha presenciado la participación de payadores argentinos, en este tipo de payada, en *El Fogón de la Patria Grande* (marzo-abril, 2018, en el Prado, Montevideo). Cabe destacar que en este lugar, en el cual pernoctaron algunos payadores, fueron muchas las payadas espontáneas realizadas, principalmente protagonizadas por jóvenes payadores uruguayos y argentinos, hombres y mujeres. No hay edad para la realización de estas payadas. En el trabajo de campo realizado se ha visto pagar espontáneamente a payadores mayores. Sin embargo, en la observación, ha predominado el protagonismo de los jóvenes en este tipo de payada, en forma destacada.

Por lo dicho hasta aquí, los organizadores de las oportunidades que sirven de marco para las payadas de este contexto son los propios payadores (y su familia). Si se desarrolla dentro de otro evento mayor, el organizador del evento no organiza este tipo de payada. Allí, sin organización previa, los payadores buscarán un lugar adecuado y comenzarán a pagar. En todos los casos, son las mismas personas quienes preparan las condiciones para la payada y quienes las ejecutan.

Los lugares físicos pueden ser abiertos o cerrados. Las que ha observado el autor de este trabajo se realizaron en espacios cerrados. Pero, por lo señalado por payadores entrevistados también es frecuente la realización en espacios abiertos. Esto depende de muchos factores (o circunstancias). Entre ellos, la época del año. O del local donde funcione el evento total en el que se realiza. En algunos no hay lugar (o momento) adecuado, o es muy difícil encontrarlo. Allí, la propia dificultad inhibirá el deseo de este tipo de payada. Mejor dicho: la payada espontánea surge cuando el entorno brinda condiciones fértiles para ello.

Los significados en este tipo de payada son muy singulares. Aquí la vivencia de este arte se despoja de ropajes y se vuelca directa para la comunicación y su disfrute. Es un hecho íntimo al que sólo tienen acceso las personas de más confianza. Podríamos decir que su connotación más particular es mantener su vigencia comunicativa para el vínculo de amistad, sin la mediación de motivaciones comerciales o sociales. Esto no impide que los temas sean de contenido social. Pueden serlo o no. Los temas más recurrentes en la observación para este trabajo son las alusiones al colega y a la alegría de encontrarse con él, y la situación que los

rodea en ese momento. Pero el efecto será el de reflexionar gracias al diálogo, acercar la amistad en ese acto, y disfrutar de una variante del arte que se hace posible en ese ambiente único. Las proyecciones simbólicas pueden estar a pesar de no ser explícitas.

6.2.8 Otros casos complejos.

Instituciones educativas.

En las instituciones educativas se desarrollan muestras sobre la payada. Se explican las características más importantes, historia, música, versificación, y se realiza una payada cuando coinciden dos payadores. Esto sucede en escuelas, liceos e instituciones terciarias. Quien suscribe presenció un ejemplo de este tipo, en octubre de 2019, en los Institutos Normales (Magisterio) de Montevideo, dependiente del Consejo de Formación en Educación (CFE) de la Administración Nacional de Educación Pública (ANEP). La intervención de los payadores fue parte de una muestra sobre la música popular de Uruguay, en la que también hubo danzas tradicionales, murga y candombe. Los payadores Víctor Hugo Clavijo, Miguel Ángel Olivera y Gabriel Luceno, explicaron las características generales de la payada y payaron con pie forzado, o sea, pidiéndole a los presentes el verso octosilábico que cerrara las décimas de cada uno. Este recurso, hace interactiva la explicación, pone al público en ejercicio de construir versos y demuestra que se está improvisando. Genera gran interés y admiración la capacidad para improvisar en el marco de la exigencia estrófica de la décima espinela. Los organizadores de este tipo de actividades son las instituciones y/o sus docentes. En estos casos la función estética de la payada pierde la centralidad para dejársela a la función didáctica. Es con ese cometido que se desarrolla esta payada. Al hablar de este tipo de experiencia el payador Gustavo Capote señala que “de esa manera estamos formando un nuevo público. Quien quita que a un niño se le despierte la chispa (G. Capote, comunicación personal, en la ciudad de Florida, 20 de febrero de 2018)”.

No obstante, esta separación (entre función estética y función didáctica) es abierta a la polémica. Recordemos que el público que está educado en la payada lo ha hecho frecuentándola. A lo largo de la historia de la payada, la función estética ha cumplido una función didáctica. A su vez, quien no ha tenido la oportunidad de conmovirse con una payada no puede afirmar que esté educado en la misma. Con esto aquí se quiere afirmar que la función didáctica no puede prescindir de la función estética. Analizar las partes del fenómeno es importante, pero no sustituye la importancia de vivir integralmente la payada. Entonces, lo que distingue la realización de payadas en instituciones educativas es que se subordinan al cumplimiento de una función didáctica. A lo antedicho se agrega aquí que esto no tendría que implicar la desaparición de la función estética. O sea, de la vivencia sensible de una payada llevada adelante con todas sus características. Más bien, se entiende que es una necesidad para el cabal cumplimiento de la primera.

Medios de comunicación.

Aquí se hace referencia a la actuación de los payadores en medios de comunicación, en la que improvisan sus versos. No son consideradas aquí aquellas situaciones en las que se memorizan los versos que van a ser cantados, ya que es indudable que no son payadas al no cumplir con su condición básica: la improvisación oral. Sin embargo, las primeras tampoco cumplen con las características de la poesía oral improvisada, según el marco teórico que se ha utilizado aquí para describirla (Ver 6.1 “Características de la producción poética oral improvisada en la payada”). Dentro de sus características fundamentales se incluye el contar con un tiempo y espacio compartidos entre emisor y receptor, ya que emisión y recepción de la poesía se dan en simultáneo y durante la misma actuación en que se produce esa poesía. Cuando se actúa en un medio de comunicación, emisión y recepción no se dan en un espacio compartido. Por ende no hay interacción entre payador y receptor. Esto altera la naturaleza del hecho artístico. Es otra experiencia artística, en la que el payador no contará con la información del efecto en el público para construir su texto, el público no será participe desde su rol en esa construcción. Desaparecen los elementos situacionales que tienen que ser compartidos por payador y receptor. Suelen haber otras personas presentes en la radio o televisión, pero los payadores le cantan a quienes no están ahí. Es una improvisación trunca, estéticamente hablando, porque tanto el sujeto productor como el receptor tienen una vivencia retaceada de su rol. Se relacionan entre sí a través de la obra, y con la misma obra, de una manera distinta. Si consideramos que el arte involucra al producto pero también a los procesos de producción y de recepción, que cada uno de estos elementos se condicionan entre sí (Sánchez Vázquez, 2005), y que cada manifestación artística implica un tipo de relación entre ellos, vemos que la ausencia física del público no es un hecho menor, y que nos permite hablar del cambio de su naturaleza.

La actuación en los medios de comunicación permite la difusión y la explicación del arte, cumplir con la función divulgadora y con la didáctica para generar una aproximación al arte, que necesariamente debe ser acompañada por una vivencia completa del arte payadoril, a través de los contextos en los que se cumple con todas las características de la payada. Los medios de comunicación han sido, y son, también, fuente de trabajo para muchos payadores, como contratados para actuar, o como conductores de sus propios programas. En el período estudiado son más de diez los payadores que conducen su propio programa de radio: concentrándose en la zona sur y en el litoral medio del país. Además de un programa de televisión producido en Montevideo y reproducido por canales cable del interior del país.

6.3. Análisis de algunas relaciones entre la producción poética oral en la payada y el contexto donde se produce.

Aquí se analizan algunas relaciones que se establecen entre la producción oral de la payada y las dimensiones cultural y situacional del contexto en que ella se genera y se desarrolla. Parte de estas relaciones ya han sido anticipadas a lo largo de este trabajo, en particular, en la descripción de los contextos de la payada. Las relaciones que se estudian en este apartado son aquellas en las que el contexto es fuente de recursos referenciales. Esos recursos son considerados como recursos referenciales situacionales o culturales, según la jerarquía que se le dé a cada dimensión del contexto en la producción poética oral improvisada de los payadores. Concretamente, se analiza el uso de esos recursos en un contexto homogéneo y en

un contexto heterogéneo. Se aclara nuevamente que con focalizar en la importancia de estas dimensiones del contexto no se niega la relevancia de otros aspectos de la payada, en sí mismos, como el propio texto cantado, la emisión vocal, la forma poética, la música elegida, etc.

A su vez, la capacidad de recepción del público no sólo condiciona al payador en el abanico de recursos referenciales contextuales que pueda utilizar. Aquí seleccionamos a las referencias porque permite una primera aproximación a la relación con el contexto, pero en el trabajo de campo se han observado otras condicionantes ligadas a la cohesión del contexto, y, más específicamente, a la educación del público en las características de la payada, que ameritan un trabajo específico.

6.3.1 Recursos referenciales en un contexto homogéneo.

Se analiza, ahora, una payada en un contexto homogéneo, el lugar de cada una de las dos dimensiones jerarquizadas en este trabajo, y la dificultad para usar de forma efectiva los mismos recursos en un contexto de carácter heterogéneo.

La payada se efectuó el 26 de marzo de 2018, en el Escenario Carlos Molina, durante la 93ª Semana Criolla del Prado, entre Uberfil Concepción y Gustavo Capote. El primero nacido en Migues (Canelones), pero radicado en Argentina desde hace muchos años, y el segundo nacido en Cerrillos (Canelones) y actualmente residente en Florida.

A) Referencias culturales compartidas entre público y payadores.

Algunas cosas comunes

En esta criolla semana

De tarde se oyen campanas

Y acá la guitarra une.

Es la jornada del lunes

Y es justo de que me ciña

Al cordaje y a la campiña

blandito como un pelego

El pago e Conrao Gallegos,

El pago de Mario Piña.

(Gustavo Capote, Semana Criolla del Prado, 26 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

Aquí Capote alude a la semana criolla que se celebra en el Prado (“criolla semana”), mencionando sus dos actividades principales: la jineteada (“de tarde se oyen campanas”) y la actividad musical, en particular las payadas en el Escenario Carlos Molina (“acá la guitarra une”). Las campanas aludidas significan las jineteadas para quienes han asistido a ellas y saben que cada monta dura como máximo diez segundos, entre la campana de largada y la de finalización. Por esto podemos saber que son muchas las veces que se escuchan esas campanas a lo largo de la tarde y con nombrarlas alcanza para referir a las jineteadas. Luego dedican dos décimas a nombrar a otros payadores y demás actores de la payada. Referencias compartidas entre el público y los payadores. Asimismo, destacan la cantidad de payadores que nacieron en Cerrillos, como el propio Capote.

Uberfil Concepción corta las décimas de saludo invitando a Capote a entrar en contrapunto. Luego de que Capote acepta el desafío le dice que precisa diez Capotes para equilibrar la balanza. Capote le contesta con la siguiente décima:

No sé por qué se abalanza

Espero detenga el trote

Pa que busca diez Capotes

Si aquí un capotito alcanza.

Equilibre la balanza

Y veo que se arremanga

Solito ha entrado en la manga

Y digo al contrapuntear

Que sí es que me hace sudar

Yo me seco con la manga.

(Gustavo Capote, Semana Criolla del Prado, 26 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

En esta décima describe la actitud de Concepción comparándolo con un potro. Y afirma que con su actitud provocadora “solito ha entrado en la manga”. Es decir, se ha metido en un camino sin salida, que también podría haberse representado a través de otro octosílabo: un callejón sin salida. Sin embargo, para el universo simbólico (o mundo referencial) del público presente era más efectivo recurrir a la imagen de un caballo entrando por la manga: tubo por el que se hace entrar a los animales para vacunarlos, desparasitarlos, subirlos a un camión, etc. Para quien conoce la dificultad de hacer entrar por una manga a un potro siente la impresión que quiere generar Capote: la torpeza cometida por Concepción al haber entrado por sí mismo a la manga (o sea, al contrapunto con Capote). Esto no lo generaba “un callejón sin salida”, ni la mención explícita al contrapunto. Sin embargo, esto es posible porque Capote conoce que el público entiende el recurso utilizado, y lo entiende rápidamente (requisito necesario en la recepción de la poesía improvisada). En otro contexto (sin referencias compartidas, heterogéneo) tal referencia no hubiera tenido ningún significado para el público. Como se ve, un análisis descontextualizado del texto cantado no nos permite evaluar su valor. Para ello es necesario contextualizarlo. Proceso que se intenta esbozar aquí.

Este es un recurso frecuente en estos contextos. Por ejemplo, estas son otras imágenes creadas por Capote en la misma payada:

“pisando firme el estribo” (para referir a la seguridad con que actúa)

“mi fogón aún no es ceniza” (se mantiene en toda su plenitud)

Corresponde hacer un comentario ligado al contexto aunque no como fuente de recursos, sino a la importancia de estar allí para la significación del texto cantado. Capote repite dos veces la palabra manga en la finalización de dos versos. Sin embargo, aquí están utilizadas con dos significados distintos: un significado ya se explicó. En el segundo caso, la palabra manga -que finaliza la décima- refiere a la camisa con la que se va a secar. El payador levanta levemente su antebrazo mostrando su camisa, mientras canta ese verso, para enfatizar la diferencia de significados y facilitar la rápida recepción por parte del público.

B) Referencia a la situación a través de un referente cultural compartido.

Yo también payé con buenos

Todos los año improviso

Y hoy me ha tocado un petiso

Que le hago mascar el freno.

Estando en este terreno

Sinceramente a la par

No sé qué a contrapuntear

Sinceramente a un nivel

Y pensando que con él

Solo puedo practicar.

(Uberfil Concepción, Semana Criolla del Prado, 26 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

Aquí Concepción hace alusión a la situación (estatura de Capote) y, a la vez, a un referente cultural: hacer mascar el freno a un petiso equino cuando se lo lleva con las riendas justas (bien controlado). En un solo verso está dando toda esa información. Esto es así siempre y cuando el público tenga esa experiencia previa. En caso contrario, no comprenderá lo que Concepción pretende. Este a su vez es un ejemplo de cómo se recurre a un recurso situacional a través de una referencia cultural. En este caso, se refiere a la estatura del otro payador (visible para todo el público), a través de la referencia a la monta de un petiso, la cual es compartida por la mayoría del público presente. Como vemos, el uso de referencias culturales y de recursos vinculados a la situación, pueden confluir en la misma payada. Es más, esas referencias (culturales) pueden ser un camino para aludir a la situación.

C) Generación de la situación a través de la actuación.

Uberfil Concepción había comentado décimas atrás que se había jubilado. Capote se preguntó cómo lo jubilaron si nunca trabajó. Concepción le contesta que no lo escucha porque ladra muy bajo (nueva alusión a su estatura, y nueva comparación con un animal). Capote afirma:

Éste, el de la pensión trucha,

Dice que no me escuchó.

Cuando mi perro ladró

Él dice que no me escucha.

De que vaya a su casucha

El arte payadoril

Pero si alguien es tan gentil

Es cierto los que se arraigan

Un audífono le traigan

Pa que me escuche Uberfil.

(Gustavo Capote, Semana Criolla del Prado, 26 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

El primer verso lo canta señalando a Uberfil (y sin acompañamiento de guitarra), generando risa en el público. El segundo verso lo canta entrecortado por su propia risa, acrecentando la del público. Aquí su actuación hace parte voluntaria de la situación (la interviene) y refuerza el efecto del texto.

Concepción le contesta que se jubiló en Argentina y también en Uruguay. Y Capote continúa con la siguiente décima:

Pobrecitos los países

Que apoyen a un loco de estos

No puede haber pretexto

y han de secar las raíces.

Es justo que profundice

por lo que supo decir

pues ya le quiero advertir

en este tema que abordo

y dicen que no hay peor sordo

que aquel que no quiere oír.

(Gustavo Capote, Semana Criolla del Prado, 26 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

El primer verso lo canta levantando la mano y haciendo una pausa antes de cantar el segundo verso. Como simulando una frase que le salió como reacción tan espontánea, ante el comentario del otro payador, que aparenta romper la décima. Esto generó una risa que el payador aprovechó dejándole espacio con su silencio. El segundo verso vuelve a tener un espacio de pausa posterior para transmitir la espontaneidad de una expresión reflexiva y como si la hiciera estando sólo, lo que generó la carcajada del público. Esa carcajada fue acompañada por la pausa de Capote. A partir del tercer verso continuó con el ritmo habitual de la décima por milonga. En este ejemplo hay un diálogo casi simultáneo entre la situación generada por el payador (actuación con la mano y la pausa en el canto), la situación generada por el público (risas y carcajadas) y el texto elaborado por el payador. Aquí el texto es construido sabiendo que es parte de un conjunto más amplio de significantes, que es un elemento (muy importante, pero no el único) dentro de la actuación. Quien sólo lea la transcripción del texto se perderá la riqueza de la actuación. Todos los componentes de la actuación constituyen una unidad, porque así la construye el payador y así la viven los receptores. Sin uno de los elementos descritos se pierde el sentido que adopta para quienes pueden servirse de todos los elementos utilizados por el payador. El contexto es parte inseparable de la producción poética. Y se vuelve en elemento imprescindible para el tipo de recepción que la payada exige. Quien no lo conoce por no estar allí, además de tener una vivencia retaceada de la payada, también se pierde parte del goce estético que radica no sólo en poder apreciar el producto que ofrece el payador, sino también, el propio proceso de producción. Además, la incorporación de la risa del público como elemento significativo (aunque no la incluye en el texto, sí lo hace en la actuación) involucra a los receptores de una manera particular en la propia producción poética. Esto hace que en este arte el sujeto receptor tenga una relación particular con la obra.

Esta payada duró aproximadamente veinte minutos, algo no habitual en la actualidad ya que su duración suele estar cercana a los diez minutos. Concluyó con fuertes y duraderos aplausos, a los que se sumó el reboleo de algún poncho en la tribuna.

6.3.2 Contexto heterogéneo.

La mayoría de las payadas se desarrollan en contextos homogéneos. Sin embargo, las payadas con más público se desarrollan en los grandes festivales, cuyo contexto es claramente heterogéneo, con un público multitudinario, y convocado por muy variadas ofertas artísticas y no artísticas (Ver 6.2.3 “Festivales”). Sin embargo, no es posible realizar un análisis para el período estudiado ya que todos los grandes festivales de los que se obtuvo información al respecto contaron con la participación del payador Juan Carlos López. Por este motivo, no es posible identificar si las payadas realizadas en ese tipo de contexto responden a las particularidades del contexto o sólo a la impronta de dicho payador. Si bien payó con otro colega, la payada (y la participación de cada payador en ella) se ve condicionada por los dos payadores participantes, por ende la influencia de las opciones de López está marcando cada una de las actuaciones. Más adelante se analiza una payada con la participación de ese payador (donde se jerarquizan los recursos referenciales situacionales a pesar de actuar en un contexto homogéneo).

6.3.3 Contexto de escasas referencias culturales compartidas entre payador y público.

Como ya se dijo, el tipo de contexto en el que el payador, por lo general, se enfrenta a un público con quien tiene menos referencias culturales compartidas, es el de los eventos privados, turísticos, o congresos (Ver 6.2.6: Eventos privados, turísticos, congresos).

El mismo payador Gustavo Capote, que protagonizara la payada ya presentada, cargada de referencias culturales compartidas con el público, en el Escenario Carlos Molina, en marzo de 2018, en febrero del mismo año dijo que en los eventos de este tipo se improvisa sobre un referente situacional.

“Hay un cumpleaños (...). Entonces, uno le pregunta a la familia datos: ¿qué fue lo que hizo?, ¿en qué fue lo que trabajó?, ¿qué picardía hizo en la vida?. Entonces, ahí, les caemos de sorpresa e improvisamos, sobre todo la historia de él. Es un contexto muy especial, que habría que fomentarlo más. (...) nos contratan en restaurantes durante una semana que se le dedica al payador. Y ahí tenemos que cantarle al público entre las mesas. Es otra la participación. Pero, por ahí vamos y le preguntamos a una familia: - ¿De dónde vienen?. – De Argentina, de Entre Ríos, o de Córdoba. - ¿Cómo se llama la nena?. Y le hacemos una payada personalizada (G. Capote, comunicación personal, 20 de febrero de 2018)”.

Gerardo Escobar reafirma los mismos datos. Incluso menciona una payada realizada con Gustavo Capote en un casamiento, para la cual les brindaron información sobre los recién casados e improvisaron sobre ello.

“(...) pasa de que te contraten para ir a cantar a un cumpleaños de un matrimonio que celebra sus 25 años de casados, sus cincuenta años de casados, o el cumpleaños del abuelo que cumple ochenta años que le gustaban los payadores, y contratan dos payadores para ir a cantar. (...) O una empresa que a fin de año hace una despedida, la famosa comida de fin de año, y llevan dos payadores. ¿Por qué llevan dos payadores?. Porque le pasan unos datos antes: mirá que fulano, de mengano, del gerente, del empleado, de esto, de lo otro, y vos nombras lo que dice (G. Escobar, comunicación personal, 26 de noviembre de 2017)”.

Según la información recabada, en todas las payadas de este tipo de contexto se improvisa sobre un referente situacional: el que cumple años, los que se casan, los turistas a los que se dirige la actuación, el tema del congreso, etc.

Al ser el tipo de contexto con mayor distancia simbólica (o referencial) entre payador y público, con menos referencias culturales compartidas (en particular en eventos turísticos y congresos) muchos de los recursos analizados, que utilizaron Capote y Concepción en el Escenario Carlos Molina, serían riesgosos, y en algunos casos no lograrían el éxito que obtuvieron en dicha ocasión. También esta característica del contexto es parte de las causas, aunque no esté explicitada, de la importancia que adquiere la referencia a la situación.

Entonces, en este contexto la situación ocupa una centralidad especial por dos motivos: a) porque así se lo piden quienes los convocan, ya que la improvisación da esa posibilidad única; y b) porque es una necesidad comunicativa ante el debilitamiento de las referencias culturales compartidas.

Como ya se señalara, la ausencia de referencias culturales compartidas hace que las referencias situacionales ocupen el lugar central dentro de la estrategia comunicativa de los

payadores: "...la cohesión situacional puede, cualquiera que sea la coyuntura histórica, restablecer la homogeneidad comunicacional" (Garzia, et al, 2001, p. 161).

6.3.4 Centralidad de las referencias situacionales en un contexto homogéneo.

Las referencias situacionales pueden adoptar una centralidad particular en los contextos heterogéneos, por falta de referencias culturales comunes entre payador y público, o por falta de homogeneidad en el público. Sin embargo, dichas referencias pueden ser de importancia también en un contexto homogéneo.

Se analiza, ahora, una payada efectuada también en el Escenario Carlos Molina, el 30 de marzo de 2018, entre Santiago Soca y Juan Carlos López. El mismo mes y año, en el mismo tipo de contexto, con el mismo tipo de público, que la payada realizada entre Concepción y Capote. Sin embargo, en esta payada los recursos referenciales utilizados fueron casi exclusivamente situacionales.

La payada comenzó con los dos payadores de cara al público, y con el pequeño hijo de Soca parado entre los dos, también de frente al público y vestido con estampa gauchesca, al igual que los dos payadores. A lo largo de la payada el niño variaba la dirección de su mirada, dirigiéndola hacia el público, o hacia alguno de los payadores a medida que iban alternando su canto.

Ya en su primera décima, tradicionalmente destinada al saludo, López anticipa el referente situacional al que recurrirá con especial preponderancia.

Dice que con verso lindo,

Payador Santiago Soca,

Cuando mi patria en la boca

Se me asoma se la brindo.

Más sepa que no me rindo

Conozco mis amasijos

Yo sé de los enredijos

Pero en la décima acepto

El cariño y el respeto

Para usted y para su hijo.

(Juan Carlos López, Semana Criolla del Prado, 30 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

La décima fue construida para incluir en el último verso (o sea, para subrayar) la presencia del niño en el saludo a Soca.

A) Payada autorreferencial: la propia payada que se está ejecutando como referente situacional de sí misma.

López lo invita al desafío en la payada. Soca le responde que por la edad de López, para él no es un desafío. López le contesta de esta manera, opinando sobre la forma en que Soca lo trató en la décima anterior.

Le voy a decir al momento

Respondiendo a su intelecto

Sin que le falte el respeto

Con humano sentimiento.

Yo muevo mi pensamiento

Que es mi forma de crecer,

Que busca el amanecer,

Mientras la milonga pauso,

Para ganar un aplauso

No necesito ofender.

(Juan Carlos López, Semana Criolla del Prado, 30 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

A continuación Soca le aclara su proceder.

Y si me he equivocado aquí

Esto debe de escucharlo.

Mi compañero Juan Carlos

Creo que no lo ofendí.

Y si lo ha tomado así

Con su palabra viajera

En una forma sincera

Largo versos de la boca

Le dice Santiago Soca

Que lo tome como quiera.

(Santiago Soca, Semana Criolla del Prado, 30 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

B) El otro payador como referente situacional.

López pasa a referirse directamente al adversario colocándolo como tema.

Canta, ríe y se festeja

Mucha lástima me da

Pierde la sinceridad

Trovador de patria vieja.

Sobre las rimas perplejas

Atienda bien mis razones

Son sanas mis intenciones

Porque usted mi buen señor

Entra en el lote del amor

Que entraron los cincuentones.

(Juan Carlos López, Semana Criolla del Prado, 30 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

Al terminar su décima López mira al niño intentando cruzar su mirada con la de él, y mueve la cabeza como haciéndole un gesto.

Para responderle Soca acude al mismo recurso: el otro payador como referente situacional de la payada.

Yo canto con fundamento

Miren la copla que doy

Si me río es porque estoy

Toda la noche contento.

Y elevo mi copla al viento,

También a usted lo he observado

A mi costado parado,

En el verso improvisado,

Con la cara de amargado

Que si estuviera alunado.

(Santiago Soca, Semana Criolla del Prado, 30 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

C) Regreso a un referente situacional ya mencionado: el hijo de Soca.

Décimas adelante, para justificar el cuidado en las respuestas que le brinda al otro payador, López vuelve a construir una décima que remata con la consideración del niño allí presente y a la vista de todo el público.

Como voy a estar alunado

Si encuentro tanto barullo

Y para mí es un orgullo

Hoy despertarme a su lado.

El corazón me ha mañeado

Hoy qué rima que aliño

Utilizo el raciocinio

Bendito en la fantasía

Por no borrar la alegría

Y la inocencia del niño.

(Juan Carlos López, Semana Criolla del Prado, 30 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

Soca asume como propia la estrategia de López.

Pensando ahora le digo

Compañero payador

Sabe que tengo el honor

Que vino el niño conmigo.

En esta copla lo digo

Me sale del corazón

Y ha quedado en esta ocasión

Con sentimiento profundo

Que lo más grande del mundo

Cabe dentro de un galpón.

(Santiago Soca, Semana Criolla del Prado, 30 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

En esta décima, Soca no sólo asume la estrategia de López de aludir a la situación mencionando al niño, sino que lo hace en cuatro dimensiones: la alusión indirecta a la décima de López que refiere al niño, la alusión al niño, la alusión al lugar físico (galpón), y la alusión a lo que él siente por su hijo. Logrando con esto un efecto en el público que se refleja en aplausos y ovaciones. Al cantar el penúltimo verso señala con su mano hacia abajo, donde

estaba el niño, reforzando, por contraste, la idea a la que alude cuando afirma que ese niño pequeño es “lo más grande del mundo”.

En las décimas siguientes, López vuelve a recurrir al niño (además de con el canto, haciéndole gestos al terminar la décima) y al enfrentamiento entre los dos payadores. Soca, al cerrar su siguiente décima, lo invita a asumir una temática de mayor seriedad. Sin embargo, López se niega a cambiar de tema y sigue aludiendo a la valentía y capacidad de Soca como payador.

D) La actuación del payador anticipando los recursos situacionales a utilizar para magnificar su efecto.

En una décima posterior López vuelve a aludir al niño. En esta ocasión, específicamente a la mirada que el niño le brindó y que el propio payador magnificó haciéndole gestos. Esta situación buscada por el payador le permitió utilizarla posteriormente en la siguiente décima.

Yo pienso de que la urgencia

Que le apura en el momento

Es laguna en su talento

Una débil intermitencia.

Pero vio aquí la concurrencia

Mientras que rima con oco

Que su criterio aquí evoco

Y le cuesta el verso que aliño

Porque me miraba el niño

Diciendo aflojale un poco.

(Juan Carlos López, Semana Criolla del Prado, 30 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

Soca vuelve a aceptar el desafío de López y responde retomando el recurso, y multiplicando su efecto.

Eso yo también pensaba

Si es que estoy cantando aquí

Y también cuenta me di

De que el niño lo miraba.

A mi forma, calculaba,

Casi él me dijo: “papá”,

No dijo sí de verdad,

Lo dio a entender como un potro

Como diciendo den otro

Porque este no te da más.

(Santiago Soca, Semana Criolla del Prado, 30 de marzo de 2018, Archivo Bruno Lasa).

Luego continúan usando al otro payador como recurso situacional. En las últimas décimas López se refirió a “Chincolito” (Luis Ortúzar), uno de los payadores chilenos allí presente, mientras los improvisadores le dirigían la mirada. Luego de la media letra de despedida, la payada fue saludada por el público, de pie y con fuertes aplausos.

En esta payada se ve la centralidad que ocupan los referentes situacionales. En particular tres de ellos: el niño, el otro payador, y la propia payada que se está ejecutando.

7. Conclusiones.

El presente trabajo implicó dos años de trabajo de campo en varias regiones de Uruguay, en ámbitos rurales y urbanos, en actividades de gran visibilidad y en otras más íntimas, decenas de entrevistas, observación directa de payadas en distintos contextos de ejecución, e intercambio frecuente y sostenido con los payadores. Esto ha permitido establecer algunas conclusiones.

Se presentan aquí atendiendo a cada uno de los objetivos específicos planteados:

- 1) Identificar las características de la producción poética oral improvisada en la payada.

En diálogo con los actores de este arte se ha hecho un trabajo de caracterización de la payada, donde se observa que comparte las características de toda producción poética oral improvisada: producción, emisión y recepción se dan en la misma actuación, en un tiempo y espacio compartido entre emisor(es) y receptor(es). Pero, además, cuenta con sus características propias: es el desafío entre dos payadores a través del canto poético improvisado, con acompañamiento musical a través de la guitarra, que ejecutan los mismos payadores, y al improvisar ambos lo hacen con la misma base musical y utilizando la misma forma poética.

Esa doble condición la hacen una modalidad particular dentro de la poesía oral improvisada que se practica en el mundo. Ese reconocimiento facilita el diálogo con los estudios que se han realizado en este campo durante las últimas décadas. Con ello se puede enriquecer el estudio de la payada y, a su vez, ampliar el conocimiento que la humanidad ha acumulado sobre la poesía oral improvisada, en general.

Es importante destacar que esta caracterización permite identificar la naturaleza de la payada, y estudiar cada característica y componente como parte del conjunto. Reconociendo, a la vez,

cuales son los aspectos centrales de ese conjunto, y orientando su estudio desde esa perspectiva.

De la simultaneidad, y del lugar físico compartido, entre producción y recepción (una de las características centrales de la producción poética oral improvisada), se desprenden otras características que singularizan la comunicación estética en este tipo de manifestación artística:

- a) Los receptores comunican los efectos de la recepción durante la producción.
 - b) Esto le da elementos al improvisador, para su producción, que debe saber aprovechar.
 - c) La simultaneidad, la alternancia en la emisión, y la velocidad de la producción, exigen un gran dominio del código de la payada para lograr la comunicación, y con ella el goce estético.
 - d) Apertura y fertilidad para incorporar a la producción poética oral improvisada recursos referenciales contextuales (situacionales y culturales).
 - e) Productores y receptores comparten la situación por lo cual ésta se vuelve fuente de recursos situacionales.
 - f) Facilita al improvisador anticipar el mundo referencial del público, la dimensión cultural del contexto.
 - g) Entonces, también facilita la incorporación de recursos referenciales (contextuales) culturales.
 - h) La simultaneidad también establece límites. Los receptores deben construir significados en el mismo momento de la producción. El improvisador debe realizar una actuación con el grado de dificultad adecuada para demandar una creación de significados por parte del público. Pero, considerando que pueda hacerse en la velocidad de la producción. Por lo que la adecuada anticipación de las posibilidades del público (educación en la payada) será un aspecto muy importante para el logro de los propósitos que se haya propuesto el productor (payador).
 - i) También implica considerar dónde se pretende que focalice la atención el público. Toda innovación tanto en el terreno de lo textual, como de lo extratextual, debe considerarse en función de su efecto en la totalidad de la actuación. Por ejemplo, una innovación en lo musical, o corporal, que distraiga la atención de lo textual, puede ser un sabotaje que se haga el propio payador. Sin embargo, si lo complementa puede redundar en el éxito de la actuación.
- 2) Describir las dimensiones situacional y cultural del contexto en el que se desarrolla la producción poética oral improvisada en la payada.

Se realizó una categorización de los tipos de contexto donde se desarrolla la payada en Uruguay: Encuentros de payadores; Jineteadas; Festivales; Concursos; Peñas; Eventos privados; Payadas espontáneas. Se hizo una descripción de los mismos, focalizando en las dimensiones situacional y cultural, y presentando a los elementos que las constituyen. Por la incidencia que tienen en el proceso creativo de la payada, se hizo especial énfasis en la consideración de dos de esos elementos: el lugar que ocupa la payada en el evento total y la educación del público para la recepción de la payada.

Ya que la educación del público se da en la propia frecuentación de la payada y sus contextos, existe una relación entre los dos elementos antedichos. En la observación se pudo comprobar que el lugar que ocupa la payada dentro del evento total puede clasificarse en tres grupos: a) donde tiene el lugar central o protagónico; b) un lugar de protagonismo compartido; c) un lugar secundario. La mayor cantidad de payadas se desarrollan en contextos homogéneos. Como se ha descrito aquí, la mayoría de los contextos donde se desarrolla la payada son de carácter homogéneo, en dos sentidos: a) el público comparte sus características culturales generales; y b) esas características son compartidas también por los propios payadores. A su vez, en esos contextos la payada ocupa el lugar central. Esto hace que los asiduos a esos contextos constituyan un público educado en la payada, por la propia frecuentación de la misma (que, además, es conocido por el payador, y comparte con él un mundo referencial y simbólico). Ambos aspectos se cumplen en forma destacada en el Escenario Carlos Molina y en los Encuentros de payadores. Sin embargo, los eventos que congregan más público tienen contextos heterogéneos, donde la payada tiene un lugar secundario y predomina el público no educado en la payada. El caso privilegiado de esto es el de los grandes festivales. Precisamente, la masiva cantidad de público incide en su carácter heterogéneo (la heterogeneidad se da además dentro del propio público). Esto trae aparejado que la mayoría del público de la payada vivencia un tipo de payada cuantitativamente minoritario: el de los contextos heterogéneos.

Por otro lado, cabe reflexionar sobre la naturaleza singular que pueden adoptar las payadas espontáneas. En esta variante de la payada puede suceder que haya otras personas presentes, además de los payadores, y que éstos las incluyan como público en el acto comunicativo. Sin embargo, también sucede que los payadores privilegian su realización como forma de comunicación entre sí. En este caso, se da una comunicación estética singular y compleja.

La obra que están creando es una coautoría. Cada uno aporta una estrofa alternadamente como en toda payada. Sin embargo, no se busca un efecto en un tercero: el público. Se busca un efecto en el otro co-autor de la obra (de la payada). Cada payador es co-autor de la obra, sin embargo, su aporte textual a dicha co-creación va dirigida al otro co-creador. Podría decirse, entonces, también, que ambos comparten la producción (intervienen material y formalmente en la creación), y asimismo el rol de receptor, ya que cada productor (payador) busca crearle una experiencia al otro productor (payador). Entonces, ambos payadores son co-autores también en el plano de los significados al ocupar los roles de productores y receptores durante el proceso de producción, emisión y recepción de la poesía oral improvisada. En este caso es una forma particular de co-creación de la obra para generar una experiencia estética mediante la recepción de los propios productores. Pero la situación se complejiza porque en el diálogo que se establece entre los dos payadores cada payador va a hacer una recepción diferenciada de lo que aporta él y de lo que aporta el otro a esa co-creación, ya que si bien es una obra única, en cada alternancia del rol de emisor se relaciona en forma distinta con el texto poético que se está produciendo. Esta particular relación entre producción y recepción puede ser una importante línea de investigación estética.

- 3) Analizar las relaciones entre la producción poética oral improvisada en la payada y las dimensiones situacional y cultural del contexto donde se produce.

Y, por último, se han analizado payadas para identificar la relación entre la producción poética oral improvisada y las dimensiones situacional y cultural del contexto. En particular atendiendo

a las referencias (situacionales o culturales) utilizadas por los payadores en contextos homogéneos y en contextos heterogéneos. Indagando, en cada caso, las posibilidades y limitaciones que brindan esos contextos para el proceso creativo de los payadores.

En dicho análisis se ha podido identificar la importancia de las dimensiones del contexto aquí consideradas, en la actividad creativa de los payadores y en el significado que adopta su poesía improvisada. El análisis también permitió establecer la incidencia del carácter homogéneo o heterogéneo del contexto de la payada. Lo cual condiciona la pertinencia del uso de ciertas referencias (o recursos referenciales) dentro de la estrategia de los payadores en su actuación, para hacer posible y efectiva la comunicación poética con el público. Esos mundos referenciales son, a la vez, fuente de recursos para la producción del texto y marco de referencia para su comprensión, para su significación. A su vez, pueden tener carácter simbólico y convertirse en universo simbólico común entre los actores de la payada: ejemplos de esto pueden ser la entonación del himno nacional, la vestimenta gauchesca, ciertas personalidades o hechos históricos, gestos de cortesía, etc.

Como se vio en los ejemplos analizados, en un contexto homogéneo es particularmente efectivo el uso de recursos referenciales culturales pero también es posible y aceptado el uso de recursos referenciales situacionales. En un contexto heterogéneo predomina el uso de recursos (o referencias) situacionales. No obstante, se aclara que el predominio del uso de unos recursos no quiere decir que necesariamente excluya el uso de los otros recursos. Además, un contexto homogéneo es propenso para usar un recurso referencial situacional a través de un recursos referencial cultural. O sea, no sólo no se excluyen sino que puede recurrirse a ambos simultáneamente (lo cual es una forma de complementarse).

Se ha observado en las payadas registradas durante el período estudiado que, en lo que refiere a los recursos referenciales contextuales, es especialmente valorado por el público cuando ante un payador que produce un texto incorporando sorpresivamente un recurso referencial contextual, el otro le responde exitosamente utilizando el mismo recurso referencial contextual.

Esto se dio notoriamente en la décima en la que Soca alude al tamaño que su hijo tiene para él. El valor de esa décima (y de la actuación en su conjunto) es alto en sí misma. Sin embargo, su valor crece porque se sobrepone a una décima anterior (hecha por López) que también fuera valorada por el público (por la ocurrencia de incorporar un recurso situacional visible por todos), y lo dejara (al público) en suspenso ante la posibilidad de reacción del otro payador (en este caso de Soca).

Al valor en sí del texto (de la estrofa) producido, se agrega el tener la capacidad de lograrlo mediante el mismo recurso emitido sorpresivamente por el otro payador. Además, puede suponerse que se valora el haber asumido, y no evitado, el desafío hecho por el otro.

Para finalizar, es pertinente señalar que son muchas las posibles líneas de investigación para conocer con mayor profundidad este arte, esta modalidad singular dentro de la poesía oral improvisada que los distintos pueblos practican a lo largo del mundo. Una de ellas es la forma en que se concreta la relación entre lo original y lo tradicional en la payada. Cómo incide ello en el proceso creativo en cada payada, y en las propias características generales de la payada. Cómo los protagonistas gestan los sutiles cambios de esas características (espontánea o conscientemente), y cómo se posicionan ante la influencia del Estado, y de la industria cultural (entre otros actores posibles). Este estudio nos abre la posibilidad, a su vez, de concebir a la payada como medio para el estudio de la importancia de la tradición para las manifestaciones

artísticas populares no institucionalizadas. A su vez, esta fertilidad se puede extender al estudio de la singular relación entre tradición y tradicionalismo en Uruguay. Comprendiendo las formas en que se constituyen una y otra, y la relación entre ambas. Otra posible continuidad es la realización de una clasificación de los tipos de relación que se establecen entre los dos payadores durante el proceso creativo en la payada. Otra es el peso del componente retórico y del componente poético dentro de la actuación de los payadores. Por otra parte, sería enriquecedor estudiar otras influencias del contexto, además de las estudiadas en este trabajo. Además, se agregaría la importancia del estudio de las formas de recepción en este tipo específico de arte improvisado, para lo cual la descripción de los distintos tipos de contexto realizado aquí puede ser un insumo de utilidad. Desde la perspectiva teórica utilizada aquí, no es posible pensar la recepción por fuera del proceso que va desde la producción a la recepción, por lo que las características generales presentadas aquí también pueden contribuir a dicho estudio. Esas son sólo algunas de las posibles orientaciones para continuar la necesaria profundización en el conocimiento de la payada.

Una primera aproximación a los códigos de la payada es el conocimiento de su base musical y de las formas poéticas utilizadas. Su abordaje es necesario. Pero el conocimiento también debe llegar a sus capas interiores vinculadas a los usos, a la lengua en acto, a través del cual los protagonistas construyen significados de la obra improvisada. La identificación de los recursos referenciales contextuales (situacionales y culturales) puede ser un siguiente paso para ello.

A lo largo de este trabajo se ha mostrado la vitalidad y amplitud de esta actividad artística. A su vez, se ha estudiado la importancia del contexto en la payada, ahondando así en una de las líneas de investigación en la gestación de un marco teórico específico para estudiar a la poesía oral improvisada. Se lo ha hecho aquí desde un enfoque comunicacional, tal como lo recomiendan estudiosos del tema (Trapero, 2008), aportando un antecedente a los estudios de la improvisación oral desde ese enfoque.

8. Bibliografía.

- Aharonián, C. (2014). *Músicas populares del Uruguay*. Tacuabé.
- Ayestarán, L. (1968). *Teoría y práctica del folklore*. Arca.
- Fiesta del Mate arrojó déficit de \$ 7.655.217. (2018, 9 de junio). *San José Ahora*.
<https://www.sanjoseahora.com.uy/2018/06/09/fiesta-del-mate-arrojo-deficit-de-7-655-217/>
- Fiesta del Mate: 279 entradas menos que 2018. (2019, 18 de febrero). *San José Ahora*.
<https://www.sanjoseahora.com.uy/2019/02/18/fiesta-del-mate-279-entradas-menos-que-2018/>
- Garzia, J. (ed.), Sarasúa, J. & Egaña, A. (2001). *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Bertsozale Elkartea.
https://bdb.bertsozale.eus/uploads/liburutegia/xdz5_ld_000717.pdf
- Lugones, L. (1991). *El payador*. Biblioteca Ayacucho.
- Marradi, A., Archenti, N. & Piovani, J. I. (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Emecé.
- Moreno Chá, E. (2016). "Aquí me pongo a cantar...". *El arte payadoresco de Argentina y Uruguay*. Dunken
- Molina, C. & Sosa, G. (2002) *El arte del payador/1* [Álbum]. Ayuí.
- Moya, I. (1959). *El arte de los payadores*. P. Berruti.
- Nazabay, H. (2013). *Canto popular. Historia y referentes*. Ediciones Cruz del Sur.
- Ong, W. (2016). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Perelman, Ch. & Olbrechts-Tyteca, L. (2015). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Gredos.
- Rigal, L. & Sirvent, M. (2020). *Metodología de la investigación social y educativa*. Sin editar.
- Román, M. (1957). *Itinerario del payador*. Lautaro.
- Sánchez Vázquez, A. (2005). *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*. Facultad de Filosofía y Letras - UNAM. <http://hdl.handle.net/10391/1849>
- Sánchez Vázquez, A. (2009). Lenguaje ordinario y lenguaje poético. En *Incursiones literarias* (pp. 371-382). UNAM, Secretaría de Desarrollo Institucional: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial y Facultad de Filosofía y Letras.
<http://hdl.handle.net/10391/1783>
- Trapero, M. (2008). El arte de la improvisación poética: estado de la cuestión. En *Simposio sobre Patrimonio Inmaterial: La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica* (pp. 6-33). Fundación Joaquín Díaz.
<https://funjdiaz.net/imagenes/actas/2007improvisacion.pdf>
- Trapero, M. (2021). Noticia de la más extraña y desconocida forma de improvisación poética que hay en España: el ovillejo. En Díaz, J.; Rodríguez Becerra, S.; Panero García, M. (Coord.) *Pensar la tradición: homenaje al profesor José Luis Alonso Ponga* (pp. 789-807). Ediciones

Universidad de Valladolid/Fundación Centro Etnográfico "Joaquín Díaz".
<https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=1047>

Verd, J. M. & Lozares, C. (2016). *Introducción a la investigación cualitativa. Fases, métodos y técnicas*. Síntesis.

Viglietti, C. (1968). *Folklore musical del Uruguay*. Ediciones del Nuevo Mundo.

Zabala, A. (2007). *Al son de rústica cuerda. El verso improvisado en el Río de la Plata*. Fundación El Marchal.

9. Anexo.

9.1 Entrevistas personales.

Gerardo Escobar (payador uruguayo)

Gaudilio Lorenzo (payador uruguayo)

Víctor Hugo Clavijo (payador uruguayo)

Arnoldo Olivera (payador uruguayo)

Ángel Almirón (payador uruguayo)

Leonardo Silva (payador uruguayo)

Hamid Nazabay (investigador)

Mario Eduardo Tarde (payador uruguayo)

Ramón Urbiztondo (payador uruguayo)

Juan Pedro "Pocho" Sosa (payador uruguayo)

Oscar Núñez (poeta)

Nicasio "Cacho" Márquez (payador uruguayo)

Wilmonte Borlinke (payador uruguayo)

Luis Cabrera (payador uruguayo)

Christian Méndez (payador argentino)

Paulo de Freitas Mendonça (payador brasileiro)

Marta Schwindt (payadora argentina)

José Silvio Curbelo (payador uruguayo radicado en Argentina)

Miguel Pintos (payador uruguayo)

Luis Alberto Bidondo (payador uruguayo)

Gustavo Capote (payador uruguayo)

Marcel Chaves (coordinador de la programación de Semana Criolla en el Prado 1998-2005 por División Cultura-Intendencia de Montevideo)

Diego Sosa (payador uruguayo)

Carla González (Coordinadora Centro MEC Lavalleja en el período estudiado).

John Casas (payador uruguayo)

Gustavo Goldman (musicólogo)

Miguel Ángel Olivera (payador uruguayo)

Gabriel Luceno (payador uruguayo)

Irene Delgado (decidora)

Walter Delgado (recitador)

Julio Rodríguez (recitador)

Cristina Alonso (organizadora de encuentros de payadores)

Uberfil Concepción (payador uruguayo radicado en Argentina)

Edison González (organizador de encuentros de payadores)

Juan José Nelcis (payador uruguayo)

Elbio "Gurí" Rodríguez (payador uruguayo)

Susana Repetto (payadora argentina)

Jorge Castro Arenas (payador chileno)

Nieves Iglesias (payadora argentina)

Franco Berrutti (payador uruguayo)

Nelson María Viera (organizador de encuentros de payadores)

Araceli Argüello (payadora argentina)

Jorge Flores (payador uruguayo)

Juan Pedro Gutiérrez (payador uruguayo)

Walter Rocha (payador uruguayo)

David Tokar (payador argentino)

Luis Genaro (payador argentino)

Emanuel Gaboto (payador argentino)

Juan Lalanne (payador argentino)
Santiago Soca (payador uruguayo)
Carlos Montero (locutor de radio)
Fernando Maradei (payador uruguayo)
Carola López (payadora chilena)
Luis Ortúzar “Chincolito” (payador chileno)
Miguel Balla (payador argentino)
Jorge Franca (payador uruguayo)
Freddy Rodríguez (hijo del payador Carlos Rodríguez y organizador de encuentros de payadores)
José “Cacho” Artigas (payador uruguayo)
Mario Burguez (payador uruguayo)
Martín Fernández (poeta)
Jorge Mandado (informante calificado)
Alejandro Muniz (payador uruguayo)
María Teresa Barbat (organizadora de actividades en Día del payador)
Santiago Clares (payador uruguayo)