

Payadoras contemporáneas en el campo cultural del Cono Sur.

Dra. Ana Baeza Carvallo.  
Universidad de Chile.

Resumen: El trabajo propone presentar la experiencia de tres payadoras: Cecilia Astorga (Chile), Mariela Acevedo, (Uruguay) y Marta Suint (Argentina), en tanto figuras que están abriendo caminos para la participación de las mujeres en los escenarios de la poesía improvisada. A partir de su propio testimonio y de fuentes periodísticas y bibliográficas, se analizan los procesos a través de los cuales estas artistas devienen autoras, situando su desarrollo en el campo cultural (Bourdieu) de la décima contemporánea en el Cono Sur desde una perspectiva de género.

Palabras clave: Poesía en décima, estudios de género, campo cultural.

Hace 85 años, una muchacha, ávida de saber, que miraba las estanterías de libros de alguna solemne universidad europea, pensaba en las palabras de un anciano caballero, quien habría afirmado en algún periódico el hecho de que era imposible en el pasado y sería imposible en el futuro que una mujer hubiese tenido el genio de Shakespeare.

Esta mujer, llamada Virginia Woolf nos propone imaginar la situación hipotética de que Shakespeare hubiese tenido una hermana tan talentosa como él. En su narración, la imaginaria Judith probablemente no tuvo acceso a la misma educación que su hermano. Ante el matrimonio temprano y obligado que hubieran querido imponerle sus padres, Judith, con las mismas inquietudes aventureras que William, habría partido a la ciudad a buscar fortuna. Sin embargo, no se le habría permitido cuidar los caballos de los artistas en la entrada del teatro y, aunque maravillosamente dotada de inteligencia e imaginación, no se le habría permitido tampoco actuar sobre las tablas. Judith solo consiguió caer en gracia al director de la compañía lo que le valió un embarazo. En el siglo dieciséis, nunca habría podido mostrar sus escritos, ni tener éxito, ni rodearse de amistades en Londres y menos aún acceder al palacio real. Frente a tamaña frustración, Judith solo pudo encontrar la locura. En la contradicción de sentirse una escritora y ser tratada como una ramera, es probable que la muerte hubiera sido la única salida.

De ninguna manera quiero yo, colocar a las mujeres en el lugar de las víctimas. El objetivo de mi trabajo, por el contrario es relevar la fuerza y las estrategias que las mujeres han utilizado para ir abriéndose paso en los ámbitos de la cultura, en el ámbito de lo público, saliendo de la exclusividad de los espacios domésticos para compartir junto a los hombres esos territorios que por tiempos les estuvieron vedados. Pero sería mentir si dijéramos que hemos sido iguales. Son las historias de las conquistas de las mujeres las que me interesan.

Y creo firmemente que esas conquistas son del beneficio de todos, hombres y mujeres que hemos aprendido a lo largo de ya más de un siglo, pero apenas hace un siglo, a convivir de otra manera, con más respeto, con más libertad.

Propongo hacer un ejercicio de imaginación, similar al que realizó Virginia Woolf en aquella conferencia que luego se convertiría en uno de sus libros más conocidos: Un cuarto propio. Propongo hacer una trasposición de género del protagonista de una de las historias más tradicionales relacionadas con el arte de la improvisación en el Río de la Plata: La leyenda del payador.

Se cuenta que hace muchos años por los campos despoblados andaba un hombre errante, sin hogar y sin hábitos de trabajo. Este hombre, que era gaucho, cuando había guerras empuñaba las armas, pero en tiempos de paz no sabía a qué dedicarse, puesto que su principal habilidad era la de hacer versos. Además, tenía otra afición: le gustaban las muchachas de todos los lugares por donde pasaba en su constante ambular, montado en su hermoso caballo. Le gustaban todas, especialmente las buenas mozas, pero no se casaba con ninguna, porque en ninguna encontraba, juntas, todas las virtudes y bellezas que debía poseer la novia soñada. Cuando en su deambular alguna le empezaba a interesar vivamente, al poco tiempo de conocerla, le entraba el deseo de seguir recorriendo tierras, donde encontraba muchachas también nuevas. Pero al cabo de tanto andar sin encontrar a la compañera única, el hombre empezó a aburrirse de su soledad, y se puso triste y enfermizo.

Entonces, visitó a un famoso hechicero conocido por los dones que concedía a sus visitantes si el que los pedía, era merecedor de ellos por su bondad y virtudes. Como el hombre del cuento era bueno y virtuoso, cosa que no está reñida con la admiración hacia las muchachas lindas, el viejo hechicero lo escuchó con toda atención, se propuso ayudarlo y le dijo:

“Puesto que no encuentras lo que buscas con tanto afán, yo te daré algo que se asemeja mucho a lo que deseas, para que te vayas consolando mientras no halles la mujer con la que tú sueñas. Te daré un objeto construido con un pedazo de árbol, pero que es cosa femenina, con forma de mujer y alma musical, con carne acanelada, con cabellos sueltos que te encargarás de peinar y con una cavidad en el pecho para que tú, hombre, concluyas de humanizarlo poniéndole dentro tu propio corazón. Aquí está, toma". Y el hechicero, entregó al gaucho una guitarra. El gaucho, la tomó entre sus brazos, le estiró amorosamente las cuerdas – que traía sueltas y enredadas como cabellos despeinados – y poniendo en ella sus dedos y su sentimiento, le arrancó dulces notas musicales y cantó. Había nacido el payador...

Este cuento -cierto o falso- pero de la más pura verdad literaria, constituye un mito de origen, es decir, el relato de un principio cuya verosimilitud no radica en la comprobación

de datos empíricos, sino en el modo cómo el colectivo se apropia la narración, la hace suya y la hace parte de su propia identidad.

Me pregunto, ¿Cuál es el lugar de la mujer en este relato? Hablamos aquí del problema de la identidad y de la tradición, y de la presencia y valoración de las mujeres en el mundo de la poesía improvisada. Si intentáramos contar aquella historia de otra manera, como si la protagonista fuera una mujer, en primer lugar, nos encontramos con un problema de lenguaje: no existe un equivalente femenino para el ‘gaucho’<sup>1</sup>, personaje lleno de connotaciones, cuya figura es en Argentina, a través del Martín Fierro, un paradigma identitario nacional. Nos encontramos además, con características muy propiamente masculinas, que no constituyen una virtud en la mujer: la errancia, el ocio, la búsqueda de aventura. En los cuentos tradicionales la mujer virtuosa, aquella que será una buena esposa para el príncipe, por ejemplo, es la mujer hacendosa. El ocio en la mujer, se traduce como vanidad, narcisismo, y contrasta con el importante lugar que tiene el ocio en la creación artística y el desarrollo de la imaginación. El ocio creador es incluso un tópico dentro de la literatura, sin embargo se encuentra en una posición conflictiva con respecto a la identidad femenina. En lo que toca al deseo sexual resultaría incluso chocante decir que a ella “le gustaban todos los muchachos de los lugares donde iba”. La independencia y la libertad sexual no constituyen, en nuestra cultura tradicional, atributos de la feminidad.

Más allá de ciertas excepciones, dadas por ejemplo en momentos de conflicto como las guerras o las revoluciones, el rol de las mujeres no está en las armas, sino en el cuidado de los hijos. La maternidad aún se percibe como esencial a la identidad femenina y todavía las mujeres que no son madres son vistas como incompletas, frustradas. La virtud femenina (no precisamente las virtudes cardinales), es decir, el adecuado comportamiento sexual debe ser protegido por las mujeres, tanto de su propio deseo como de la amenaza del abuso.

Aquí, podemos sacar dos conclusiones: una material, que pudiera explicar las mayores dificultades prácticas de las mujeres para integrar este mundo del payador. La segunda simbólica, que tiene que ver con la necesidad de preguntarnos acerca de la manera en que la identidad femenina puede llegar a entrar en la leyenda, en el mito colectivo, en la narración de lo que son los payadores. Esto implica un proceso de luchas no solo con el medio cultural (no se trata solo de que los hombres acepten a las mujeres), sino luchas internas (la opción de tener o no tener hijos, por ejemplo), y tiene que ver también con elaboraciones poéticas, de estilo, cómo cada una autodefine su identidad como payadora, cuáles son las estrategias conscientes o inconscientes con las que se van abriendo paso en su espacio cultural, y me referiré concretamente en esta oportunidad a las payadoras de Chile, Argentina y Uruguay

---

<sup>1</sup> La mujer campesina se denomina ‘china’, pero no tiene de ningún modo el mismo significado que tiene el gaucho en la Argentina y en el Uruguay, incluso puede llegar a ser despectivo.

El concepto de campo cultural de Pierre Bourdieu ha sido una herramienta muy útil para los estudios literarios, en el sentido que nos permite ir más allá de los análisis tropológicos para analizar las relaciones sociales de los autores con las instituciones y con la cultura en general. Dado que se nutre en cierta medida de los análisis marxistas de la cultura, nos ha servido también para analizar las condiciones materiales en que se producen las obras, las condiciones de producción en que trabajan los autores y cómo llegan al público, cómo se canonizan y cómo circulan. Este enfoque nos ayuda a explicar el por qué algunos autores son más considerados que otros y a examinar las distintas corrientes literarias y las ideologías que subyacen tanto en los procesos de producción de las obras como en su recepción y canonización o marginación. Se trata de lo que Virginia Woolf denominaba como la invisible tela de araña que sostiene a la literatura. Los hilos materiales que hacen posible la existencia de las obras y el reconocimiento de los autores, las editoriales, los financiamientos, pero sobre todo las condiciones sociales que permiten o no producir sus obras a los autores. Esto es fundamental para quienes hemos estudiado el lugar de las mujeres en la cultura. La falta de presencia o la menor presencia de las mujeres en un campo cultural no debe entenderse en términos de diferencias anatómicas ni talentos individuales, sino en términos sociales. Las condiciones de vida de las mujeres a lo largo de la historia no han sido iguales a las de los hombres, y esto es sobre todo lo que nos hace diferentes.

De ninguna manera quiero yo, colocar a las mujeres en el lugar de las víctimas. El objetivo de mi trabajo, por el contrario es relevar la fuerza y las estrategias que las mujeres han utilizado para ir abriéndose paso en los ámbitos de la cultura, en el ámbito de lo público, saliendo de la exclusividad de los espacios domésticos para compartir junto a los hombres esos territorios que por tiempos les estuvieron vedados. Pero sería mentir si dijéramos que hemos sido iguales. Son las historias de las conquistas de las mujeres las que me interesan. Y creo firmemente que esas conquistas son del beneficio de todos, hombres y mujeres que hemos aprendido a lo largo de ya más de un siglo, pero apenas hace un siglo, a convivir de otra manera, con más respeto, con más libertad.

Cuando pensé en el concepto de campo cultural, pensé en una noción alternativa para abordar el problema de la presencia de las mujeres en la décima. Necesitaba yo, por una parte, un concepto que me permitiera ampliar la idea de tradición en los estudios literarios para abrirlos hacia ámbitos que no son considerados estrictamente como literatura por la academia, cual es la poesía oral. Pero lo cierto, es que Pierre Bourdieu no consideró que la cultura popular constituyera un campo cultural; y esto se debe a que para que un campo sea tal, precisa de tener una autonomía. La poesía oral en cambio, se distingue por tener todavía una enorme función social, un imperativo que va más allá de sí misma. Un ejemplo de autonomía fueron las vanguardias europeas que proclamaron el 'arte por el arte' revelándose contra todo lo que consideraban 'utilitario', desde el didactismo a la función decorativa. La poesía oral constituye en nuestro continente un espacio que acompaña

nuestras experiencias, que les da sentido, que establece un diálogo permanente y dinámico con su público, que depende de los que escuchan. Alexis Díaz Pimienta y todos los improvisadores que conozco valoran por sobre todo el contacto directo con el público, el diálogo que se produce, la forma en que el espectador puede contemplar el proceso de creación. Es por lo tanto un arte que sigue siendo social y está en las antípodas del solitario genio de las vanguardias que escribe sobre todo para sí mismo: el escritor maldito que llega muchas veces a un nivel de sofisticación tal, que es incomprensible para la mayoría. Esto es justamente, lo que valoro de la poesía oral, la experiencia compartida, la inmediatez, el diálogo, su capacidad de hacernos sentir un grupo de seres humanos compartiendo un momento de poesía y de música, unidos en una experiencia común que nos saca fugazmente de la soledad y el individualismo de la sociedad contemporánea.

Así, he debido redefinir el concepto de Bourdieu de Campo Cultural, en un intento también de esbozar una nueva idea de tradición que pueda explicar tanto la tradición literaria como la oral. Esta idea es la siguiente:

En Cuba, la tradición que se ha establecido es en torno a la estrofa, a la décima. Pero en Chile la décima se vincula casi exclusivamente a la tradición popular y aunque se conocen sus orígenes en Vicente Espinel y en Lope de Vega, sus expresiones modernas y contemporáneas, como las de Nicolás Guillén, Fernández Retamar, Herrera y Reizig, Carlida Olivier y para qué decir de los cultores contemporáneos de la décima escrita en Cuba se desconocen casi completamente.

Propongo entender lo que llamaremos momentáneamente el campo cultural, como el conjunto de relaciones simbólicas y materiales que se dan en un grupo específico de producción cultural. Se refiere tanto a sus relaciones internas: entre los improvisadores y sus instituciones, por ejemplo, y también a sus relaciones externas: aquellas que el grupo establece con la cultura en su conjunto. Esto se desarrolla en dos ejes: un eje sincrónico, en el presente: Las relaciones entre distintos grupos de improvisadores, de distintos países de Latinoamérica, por ejemplo. El segundo es un eje diacrónico: Las relaciones que se establecen con las producciones y las instituciones del pasado. A través de esta definición, intento hacer un acercamiento sistemático a una idea difícil de abordar como es la tradición, una idea de extensión inabarcable y que se comprende de múltiples maneras.

La ventaja del concepto de campo cultural es que nos permite abordar la tradición desde un punto de vista social y analizarla no como una cosa estática e inalterable en el tiempo, sino como un conjunto dinámico de relaciones. Y es precisamente desde el punto de vista social, que podemos encontrar metodológicamente, una especificidad para el estudio de las mujeres en la décima improvisada.

Este artículo es parte de un proyecto de tres años de duración<sup>2</sup>. Mi objetivo en esta etapa ha sido el de encontrar el lugar que están ocupando las mujeres en el campo cultural de la décima improvisada en la actualidad. Por ello se sitúa en el eje sincrónico y me referiré escasamente a los antecedentes históricos. Me he basado sobre todo en entrevistas a Tomasita Quiala de Cuba, Yazmín Muñoz de Panamá, Mariela Acevedo de Uruguay, Marta Suint y Lilliana Salvat de Argentina y Cecilia Astorga de Chile. Pero ahora, me centraré en las figuras de Mariela Acevedo, Marta Suint y Cecilia Astorga. He optado por averiguar en primer lugar, lo que las mismas payadoras tienen que decir. Las observaciones y comentarios acerca de sus testimonios son el aporte que quiero entregar desde mi experiencia en los estudios de género.

Una de las formas de entender la tradición, es pensando en nuestras relaciones con las figuras del pasado. Violeta Parra es un emblemático referente de la poesía para hombres y mujeres en toda Latinoamérica. La película “Violeta se fue a los cielos” (Wood, 2011) nos presenta aspectos dolorosos de Violeta. Su maternidad es desgarradora. En el film se reitera una imagen de sueño, o más bien de pesadilla. Violeta, en su carpa de la Reina, en soledad, se pasea meciendo a su niña muerta. Aquel bebé que debió dejar para ir al Festival de Polonia. Difícil decisión. Pero ella contaba con muy pocos recursos, sabía que era una gran oportunidad y sabemos nosotros también que los viajes de Violeta fueron decisivos para que ella lograra ser lo que fue, para convertirse hasta nuestros días en la madre de miles de poetas. Violeta no deja a su familia por egoísmo. Ella es plenamente consciente de la manera en que se debe al pueblo y la responsabilidad que tiene con su arte. La payadora chilena Cecilia Astorga, siente que este sentido de la responsabilidad es el mayor legado de Violeta. “Esa es la fuerza que la hace grande” “Seguir su huella es ser muy responsable con lo que se hace”. La vida errante del payador, sin duda no es fácil para las mujeres. Optar por no tener hijos o dejarlos por temporadas largas en los viajes es una decisión muy fuerte para nosotras. Mariela Acevedo, me habla de un disco llamado “Madres y payadoras”. Ella dice que se sintió un poco excluida de ese proyecto. Y es que en la conformación social de nuestra identidad, la mujer se percibe esencialmente como madre y esta idea también hace parte de la tradición. Como todo artista, los improvisadores no son ajenos a su medio social, se piensa que una mujer que no es madre no es una mujer completa. El conflicto que se produce es innegable. Mariela nos dice: “El tema maternal está en mí, pero es realmente una elección el no tener hijos, sigue siendo una elección diaria. Creo que no debe haber nada más hermoso que tener un hijo. Pero aunque alguno no me lo entienda, a mí lo que me llena es el canto.” Este punto se vincula con las relaciones externas del campo cultural, las relaciones de las improvisadoras con la sociedad y sus ideas, y también con las estrategias simbólicas que ellas utilizan para construir una identidad distinta y hacerse un lugar reconocido en el interior del campo.

---

<sup>2</sup> En efecto, se trata del proyecto “Mujeres decimistas latinoamericanas. Subjetividades, procesos de creación y estrategias de instalación en el campo cultural.”

Cecilia Astorga, nacida en Rancagua en 1967, payadora y profesora de Educación Primaria, ella cultiva desde pequeña el canto folklórico de la región central del país junto a su hermano el profesor y payador Francisco Astorga. A través de él tomó contacto con Pedro Yáñez una figura importantísima a quien se le debe un gran impulso renovador en el verso improvisado y la formación de muchos payadores jóvenes. Cecilia ha cultivado también la décima escrita. En el año 2009 recibió la beca de creación literaria del Fondo del Libro del Consejo de la Cultura, para su obra “Decimas a lo divino” lo que en nuestro país constituye una importante distinción. Publicó también en 2012 “Las cajitas de colores” donde se destacan las décimas ligadas “Los cinco sentidos”:

“Amo mis dedos hablantes  
En una noche despierta  
Amo la ilusión incierta  
Con silencios abundantes.  
Amo lo que amé desde antes  
De conocer el amor  
Amo el puerto abrigador  
Donde las olas se mecen  
Amo el tiempo en que amanecen  
Todos mis cantos en flor”. (Fragmento)

Sin embargo, Cecilia había comenzado ya desde muy niña en la décima a través del canto a lo divino, cuya vigencia es una de las características particulares de nuestra tradición. Su aprendizaje en ese contexto la dota de una gran sensibilidad y capacidad de escucha. Este tipo de aprendizaje se desarrolla más que nada por la vía de la intuición, antes que de la metodología. Tiene sus raíces por lo tanto, en la oralidad, es un aprendizaje que requiere tener todos los sentidos puestos en cada detalle no solo de las formas propias de la estrofa, sino de todos los ritos y sutilezas que caracterizan su expresión. La enorme altura poética del verso de Cecilia, refleja la manera en que ella, a través del proceso de toda una vida, logró captar el sentir más esencial y la sabiduría más profunda del verso de raíz campesina en el canto a lo divino. A través de su participación en programas de radio locales, tuvo oportunidad de conocer a muchos de los poetas importantes de su región, entre los que se destaca Abel Fuenzalida. Sin embargo, hay algo que me pregunto y que no puede dejar de parecerme extraño. Con todas estas condiciones personales, con el contacto que Cecilia tiene con la tradición y la relación que desde pequeña sostiene con importantes poetas populares, es a penas en 1998 que Cecilia comienza a improvisar profesionalmente en un escenario. Esto ocurre en la peña de los Parra en el Ministerio de Educación, junto a Pedro Yáñez, Hugo González y Daniel Vásquez, fallecido prematuramente. Ella lo recuerda como un momento de iniciación, de toma de conciencia de sus capacidades como payadora y de la responsabilidad que esto acarrea consigo, de ese compromiso vital que ella encuentra en Violeta Parra. Desde entonces, Cecilia participa en diferentes encuentros junto a Pedro Yáñez, Manuel Sánchez, Hugo González y Eduardo Peralta, entre otros. Es una

etapa de gran visibilidad de este arte en Santiago. Cabe mencionar, que en Chile no tenemos una institucionalidad estatal de promoción y de investigación de la décima como existe en cada provincia de Cuba. Tampoco un programa de televisión. En nuestro país, muchos piensan que el payador es una figura del pasado. En su recorrido, Cecilia alcanza nivel internacional. La invitan a presentarse en Argentina, Uruguay, Panamá. También participa de manera constante en el Encuentro Internacional de Payadores de Casablanca. Su desempeño actual se caracteriza por un gran dinamismo, realiza talleres presenciales y vía internet y en sus presentaciones logra una gran plasticidad, pues domina tanto el verso por fundamento tradicional, como otros temas que integran el acontecer de actualidad, el humor y el juego de roles que en nuestra paya se denomina 'personificación'. También el juego de preguntas y respuestas, donde cada payador luce su ingenio personal: 'el banquillo'. Ya ha comenzado también a presentarse en los escenarios con su discípula Antonieta Contreras.

Con todo, por el alto nivel en el que se desenvuelve Cecilia Astorga, lo lógico es que hubiese comenzado su carrera profesional desde mucho antes. Sus dificultades, no solo tienen que ver con situaciones personales. Cabe preguntarse de qué manera esta tradición que se aprende amándola, que se incorpora por lo tanto en el espíritu y en los afectos, lleva consigo no solo la belleza de la palabra, del ritmo de la estrofa y la rima, sino que está cargada también con una cierta prohibición para las mujeres de tomar la palabra. Y es que este silencio de las mujeres en el verso improvisado no es un accidente de la tradición en Chile, sino constitutiva de ella. En el libro de uno de los más importantes investigadores de nuestro país, Diego Muñoz, titulado "Abraham Jesús Brito, poeta popular nortino", leemos que la poesía popular chilena se caracteriza por su división en dos ramas: una masculina y otra femenina.

"Para las mujeres, la lírica liviana, el baile, los cantos alegres. Para los hombres, el canto épico (romances), la lírica seria, la didáctica y el contrapunto o controversia poética." (Muñoz: 1947).

De esta manera, quedan separadas las aguas. Junto con la tradición, se hereda por lo tanto una identidad, y esa identidad también es un rol, un límite, para las mujeres: el canto y no la improvisación. Todos quienes conocen a Cecilia resaltan su feminidad. Pero el enorme candor de Cecilia, la ternura de su expresión, la finura de sus versos, (y lo que voy a decir corresponde a mis propias conclusiones y no a lo que me ha dicho Cecilia), tiene que ver también con el hecho de que las mujeres estamos llamadas por la sociedad chilena a no ser agresivas, a renunciar a la disputa, a ser obedientes y hablar solo cuando se nos permite. Esa feminidad tierna y candorosa tiene un costo feroz para nosotras. Cuando las mujeres participamos de la palabra hablada y escrita, podemos decir tal como Neruda lo hace en el Canto general: "Se llevaron el oro y nos dejaron el oro". En este poema, Neruda se refiere a los conquistadores españoles. Ellos saquearon la América, mataron a nuestra población originaria, la esclavizaron, nos robaron el oro. Pero al mismo tiempo nos dejaron el oro de

la lengua española, con la que el poeta crea. Lo que quiero decir, es que toda la belleza del verso tradicional trae también consigo una serie de rituales, donde a la mujer muchas veces no le es permitido tomar la palabra. Ella escucha, aprende en silencio, guarda silencio por mucho tiempo, canta y crea en soledad. Este año asistí a una rueda de Canto a lo divino en el templo de Lourdes en honor a la Virgen. En una de estas salas conocí a una mujer que me dejó muy invitada para asistir a su fiesta familiar en Puente Alto, con ese cariño que todavía existe entre la gente sencilla. Ella no cantaba en ese momento, a pesar de que lo hacía desde pequeña. No lo hacía porque estaba presente su marido, y estando él participando en la rueda, ella solo asistía para acompañarlo, a él y a sus hijos. Entre las diversas entrevistas que he realizado a mujeres payadoras, seis de ellas de nivel internacional, he encontrado relatos en los que algunas, habiendo aprendido en la casa familiar, a cantar y a improvisar casi junto con aprender a hablar y a caminar, han recibido la orden de callar, bajo la severa mirada del padre o de algún otro familiar cercano. “Nos entregan el oro y nos quitan el oro”, nos entregan la tradición, pero se limita la participación de la mujer. Todo poeta lleva una pena consigo y creo que esta pena es la que llevan muchas mujeres que cultivan este arte.

El otro problema que existe es la falta de referentes que autoricen la participación de las mujeres en la improvisación. Quiero decir, es importante tener una historia propia de la presencia de las mujeres en ella, una historia de la cual nos podamos sentir herederas. El tema del referente es importante para todos los poetas. En un texto escrito junto a José Curbelo, y publicado bajo el título “La agenda de los payadores” Marta Suint señala que en contraste con la existencia de muchos registros de las creaciones de los payadores de principios de siglo veinte, de la participación de las mujeres no ha quedado ninguna huella. Asimismo en el estudio sobre la payada femenina de Abel Zabala para el ámbito del Río de la Plata se señala que solo nos han llegado algunos nombres femeninos rodeados de un halo de misterio. Estas señas se las debemos a una “operación rastrillo” del investigador Víctor Di Santo quien logró recopilar programas de teatros y circos, y crónicas de prensa donde se señalan apenas algunos nombres como los de Aída Reina, María Albana, María Rodríguez, Rosa Rodríguez, Sara Sumiza y Luisa Pacheco. Para determinar si estas mujeres realmente improvisaban, Di Santo utiliza el criterio de que al estar anunciadas junto a otros cultores es más probable que dominaran el verso improvisado, por la necesidad de establecer el diálogo con el otro payador. Desde ese punto de vista, solo habría certeza acerca de Aída Reina, Delia Pereira y Luisa Pacheco. Las dos primeras se presentan como discípulas de Gabino Eseiza y registran actuaciones con el maestro en el teatro Doria y el teatro Progreso, respectivamente. Luisa Pacheco, por su parte, estuvo anunciada en el teatro de la Sociedad Italiana de San Martín junto al payador uruguayo Juan Eugenio Sallot. Después de las actuaciones, la prensa dedica encomiosas palabras a la participación de todas ellas. Estamos hablando del cambio de siglo del XIX al XX.

Se puede observar que los circos anuncian como una novedad atractiva en sus programas la presencia femenina. Con frecuencia son presentadas como “única en su género”, “La payadora argentina” “la única payadora argentina”. Es decir, literalmente como novedades de circo. Por supuesto que se trata de una estrategia para ganar público. Pero es un flaco favor para las mujeres, ya que les resta legitimidad, seriedad a su trabajo y se rompe el vínculo que entre ellas se pudiera establecer, impidiendo que se funde una tradición de la payada femenina. Son muchísimos los estudios desde la crítica literaria de género los que revelan de qué manera el hecho de ser presentadas como ‘excepciones’ ‘la única’ ‘la primera’ es un falso alago para las mujeres. Esto nos hace caer en la trampa del patriarcado que nos quiere hacer cumplir el papel de ‘la niña preferida de papá’, nos coloca en una competencia feroz entre nosotras por alcanzar ese triste lugar. Mi hipótesis es que este tipo de cosas es uno de los principales motivos por los que la participación de aquellas mujeres, a pesar de haber tenido el reconocimiento de su público, según consta en la prensa, no haya llegado a alcanzar un lugar en la historia, no existen registros de sus versos. Este fenómeno, el que las mujeres tengan éxito entre sus contemporáneos pero que no sean rescatadas por la historia, es un fenómeno recurrente que se ha dado incluso en casos como la Premio Nobel chilena Gabriela Mistral, y en muchas otras escritoras que han sido rescatadas del olvido, reeditadas y estudiadas al calor de los estudios de género. Es lo que ha ocurrido en Chile con la obra de la Premio Nobel Gabriela Mistral, que quedó por mucho tiempo sin volverse a publicar en nuestro país y que fue durante años, muy mal leída y mal interpretada.

- Volviendo a la actualidad, podemos observar que en uno de los campos culturales -y aquí me refiero al campo cultural como ámbito geográfico-, más conservadores en la décima como es el del Uruguay, encontramos a una sola payadora: Mariela Acevedo. Digo conservadora, pues existen allí, algunas restricciones que no son tan importantes en otros lugares. El payador debe vestir de gaucho. Es ofensivo presentarse sin un atuendo sumamente cuidado y por demás costoso. Un payador de cuarenta años es considerado un novísimo payador. El respeto por los mayores es reverencial y muchas veces los jóvenes encuentran dificultades para cultivar otras tonadas, o avanzar en sus proyectos. La tradición de la improvisación en décimas ha sido defendida en todas partes con grandes trabajos ante la avasalladora presencia de la cultura de masas y también ante el menosprecio que ha recibido de la llamada “alta cultura”. Por esto podemos comprender la necesidad de aferrarnos cada uno a nuestras tradiciones. Aparece como consecuencia, entonces que, en la medida en que la tradición no cuenta con registros de la participación de las mujeres, un campo cultural conservador no es capaz de concebir que la mujer también puede ser payadora. Pero por otra parte, la gran diversidad que podemos observar en el culto de la décima improvisada a lo largo y ancho de toda nuestra América da cuenta también de que las variantes, los distintos modos de apropiarse de una tradición, lejos de ser algo negativo constituye una enorme riqueza que expresa las particularidades de cada una de nuestras experiencias, que son diferentes. Así también, son diferentes las

experiencias de las mujeres. La uruguaya Mariela Acevedo es una payadora que en este contexto ha debido adoptar el desafío como una forma de vida y esta enorme fuerza la deja siempre en el escenario a través de su tremenda entrega. Mariela, es como dicen en Cuba, una mujer brava, lo he podido comprobar las dos veces que la he visto en el escenario de Casablanca. Mariela Acevedo que creció en una familia de payadores, fue alentada para estudiar en la Universidad, antes que para dedicarse al canto. Hoy es profesora de filosofía y nos dice: “Quiso la vida en su imprevisto que a través del canto y la payada pude lograr más gratificaciones de todo tipo que a través de la docencia, aunque siempre me encantó dar clases.” “Yo trato de integrar las dos cosas. Los jóvenes en el Uruguay no tienen muy claro lo qué es el arte del payador, pues no está muy difundido. He tenido muchas veces la experiencia de dar clases improvisando y con resultados increíbles, te filman con el celular o lo que sea, y luego en el examen escrito nadie se equivoca. Me dicen, profesora, esa pregunta fue la que usted hizo en la clase de la payada, es impresionante cómo les queda”. En su qué hacer Mariela encuentra similitudes entre la payada y lo que a ella más le gusta de la filosofía: los griegos. Nos dice: “La payada tiene mucho qué ver con el poder de la retórica, de la palabra, de saber convencer, de persuadir. Me gusta mucho también Pitágoras. Para él todo era música, algunos lo juzgaban por loco. Pero él afirmaba que en el universo se sentía la música del movimiento de los planetas, la música de las esferas. Yo también creo que todo es música, todo es posibilidad de crear, quizás sea la música de las almas y yo siento esa música”. Mariela también sintió la necesidad de encontrar otras mujeres en la décima improvisada. Nos cuenta: “En un mundo de hombres, el que me hicieran frente, solo me provocó más audacia. Me encanta el desafío, estoy convencida y lo amo. Podré dejar la docencia, pero moriré payadora”.

Desde mi interpretación, Mariela crea para sí misma su propio mito de origen y logra articularlo con aquellos antecedentes familiares, pues su padre fue payador. Ella consigue unir esos dos lugares en los que habita, la payada y la filosofía. Y yo puedo observar que se trata de una estrategia consistente para forjarse una identidad como payadora, una identidad que la fortalece para consigo misma y también la proyecta al mundo. Dado que no hay una tradición de mujeres en la payada del Uruguay, ella se forja a sí misma una tradición, vinculándose con la universalidad de la cultura griega, que por lo demás nos dio a los antiguos rapsodas, padres remotos de la tradición oral en occidente. Con respecto a su medio, señala: “En las primeras payadas me decían ¿por qué no se va a lavar los platos?, y yo respondía, ‘pero si yo lavo los platos, pero improviso también’”. Mariela recalca mucho el temperamento que se requiere para confrontar estas dificultades que atentan contra la dignidad de la mujer. Pero tiene plena consciencia de la importancia de persistir, pues no se trata de ella sola. Su aspiración es abrir camino a otras payadoras tal como Marta Suint lo ha hecho en Argentina. Mariela Acevedo ha llegado a presentarse con todos los payadores del Uruguay. Se ha ganado un lugar gracias a su carácter y su talento. Ha viajado a Chile, Cartagena, España, en múltiples ocasiones. En el Vaticano improvisó para alumnos de

ochenta países con diferentes lenguajes. En el Valle de Luciana ha interpretado canciones en dialecto que grabó en disco.

La trayectoria de Marta Suint es bien conocida, solo me referiré a algunos datos que me proporcionan las entrevistas: Marta Suint nació en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, pero se acercó desde muy joven en Mar del Plata. Vivió en el campo esporádicamente en la casa de sus abuelos. “Siempre tuve afinidad con ese ambiente campesino”, “amo la libertad que me ofrece la naturaleza. Siendo niña escuché en el galpón de mi abuelo cantar a un hombre... era de esas personas que deambulan sin rumbo fijo... se llamaba Alberto Batalla. Él me enseñó la “milonga de los payadores” o sea, la milonga de batalla con la que salí a pelear la vida.” Marta hizo profesión del canto en plena época de dictadura. Su primera payada fue con Álvaro Casquero. Con Carlos Molina protagonizó la primera payada del otro lado del mundo, en Sydney, Australia en 1989. Y dice: “A él le debo su voto de fe, su confianza, su amor de padre y una parte importante de mi formación”. Ha improvisado con todos los payadores importantes de su país y viaja constantemente al extranjero.

A propósito de Marta, volvamos al tema de la tradición: Para muchas personas de este ámbito, la tradición es algo que debe mantenerse idéntico a sí mismo siempre. Rechazan otras identidades, otros temas, otras sensibilidades, otros lenguajes. A cada una de las payadoras que entrevisté les pregunté qué era para ellas la tradición, de qué manera la entendían y la vivían, cómo la defendían.

Marta Suint me respondió: “No permitimos que nadie nos trate como piezas de museo, que focalicen el arte”. “La tradición es lo que marca nuestra identidad, “el color del terruño”, es el primer aire, es herencia y proyección hacia el futuro es lo que somos como país, debemos defender lo que nos legaron, para que no se pierda y así poder transmitirlo a las nuevas generaciones. El payador lleva un apostolado que tiene que ver con el compromiso frente al dolor del pueblo, sus necesidades, su lucha. Hacia un pasado que nos fue robado... Hacia 30 mil desaparecidos, hacia nuestras Madres y abuelas de Plaza Mayo... hacia nuestras tierras robadas y hacia los jóvenes soldados que dieron su vida por ellas.

Marta Suint en diversas entrevistas se enorgullece de ser la primera abuela payadora. Destaca siempre su condición de madre, ama profundamente a sus hijos y ha luchado mucho por ellos. Como promotora de jóvenes poetas, también asume una identidad protectora. En una entrevista de 2009 dice sobre ellos: “para mí es como si fueran mis hijos, los hijos que el camino me regaló”. Ella vive intensamente su responsabilidad en la transmisión de la tradición payadoril y de la necesidad del payador de nutrirse constantemente de la cultura en general. Reconoce esa responsabilidad como un legado de Carlos Molina. Vive prestando libros y facilitando documentos. Ella misma es una institución de conservación de la décima en Argentina.

Pero de acuerdo con la cita que les presento, esta identidad maternal, no la asume de manera conservadora, sino que también tiene un importante carácter político. Mi conclusión es que Marta no solo está orgullosa de ser abuela por sus propios nietos, sino por la identificación que establece con las madres y abuelas de la Plaza Mayo. Ya que las huellas de las antiguas payadoras están borradas y apenas aparecen como mito, -como por ejemplo la figura de Ruperta Fernández de quien se dice que llevaba las cintas con los colores de todas las banderas latinoamericanas en su guitarra-. Marta Suint establece un vínculo simbólico con las abuelas de la Plaza Mayo, fundando así su propia tradición -épica, por cierto- y de esta manera, legitima su práctica y define la función de la payadora en Argentina. La legitimidad es fundamental. Cuando Bourdieu define para la cultura francesa el concepto de campo intelectual, lo que le interesa principalmente es examinar las relaciones de poder entre los escritores, sus agrupaciones y sus instituciones. Pero en el campo cultural, lo importante sobre todo es el poder simbólico. Y el poder simbólico es precisamente la capacidad del campo para alcanzar una legitimidad.

Cualquiera que conozca los textos escritos en los últimos cuarenta años sobre la historia de las mujeres, en la política, el periodismo, la medicina, como obreras, profesoras, como artistas, como poetas sabe de esta lucha por la legitimidad, que especialmente en el ámbito del arte ha sido una tarea de carácter simbólico, una lucha por transformar los signos, por transformar la cultura no solo para publicar o ganar premios, sino para que su identidad como mujeres encuentre un lugar reconocido en la cultura. Y aquí me refiero a la cultura en toda su complejidad de imaginarios y prácticas.

Aunque no se diga, porque en la lucha no se puede mostrar debilidad, improvisar, es transgredir. No solo para las mujeres, puesto que el tomar la palabra, y colocar bien alto la voz es siempre un gesto de combate que el pueblo realiza para ser escuchado, para encontrarse en su mundo, para darse el alimento que su espíritu necesita. Para las mujeres hay otra transgresión además de la del clamor de su clase. Transgredir las prohibiciones al género, encontrarse en la tradición como mujeres y luchar para el enriquecimiento de esa tradición, inventando poemas que hablen de que somos mujeres nuevas, para que la tradición se haga más grande y generosa, para que pueda caber una identidad femenina nueva, ya que la antigua nos deja relegadas al silencio.

#### Bibliografía:

Astorga, Cecilia: Las cajitas de colores. Aire Libro, Santiago, 2012.

Baeza Carvallo, Ana: Registros personales en video y audio con presentaciones y entrevistas a las payadoras. Material inédito, Santiago, 2012-2013.

Bourdieu, Pierre: Campo de poder, campo intelectual: Itinerario de un concepto. Montessor, Buenos Aires, 2002.

-----: Por una antropología reflexiva. Grijalbo, Madrid, 1995.

Muñoz, Diego: Abraham Jesús Brito. Poeta popular nortino. Gutenberg, Santiago, 1947.

Parra, Ángel: Violeta se fue a los cielos. Catalonia, Santiago, 2006.

Parra, Violeta: Autobiografía en décimas. Sudamericana, Santiago, 2011.

Sáez, Fernando: La vida intranquila. Violeta Parra, biografía esencial. Ediciones de Radio Universidad de Chile, Santiago, 2010.

Suint, Marta; Curbelo, José: “Guía práctica para el conocimiento del payador”, febrero, 2009. En La casa del payador y del resero. <http://www.lacasadelpayador.blogspot.com/search?q=Marta+Suint#uds-search-results>, consultado el 13 de junio de 2013.

Woolf, Virginia: Un cuarto propio. Colofón, México, 1989.

Wood, Andrés: Violeta se fue a los cielos (película). 2011.

Zabala, Abel: “Payadoras Bonaerenses”. En Revista de historia bonaerense, N° 36, septiembre 2010. <http://www.moronhistorico.org.ar/articulo-36.htm>, consultado el 10 de junio de 2013.