

## LOS MÁS REMOTOS ORÍGENES DEL CONTRAPUNTO

*Del canto amebeo a la payada criolla*

por ALBERTO J. VACCARO  
de la Universidad de Buenos Aires

En estas latitudes, cuando un aficionado desprevenido goza con fruición de los ingeniosos contrapuntos propios del medio gaucho u orillero, no se imagina hasta qué alturas seculares pueden remontarse las más remotas expresiones del canto dialogado.

No es pues invento de nuestros gauchos, si bien es cierto que ellos le impusieron la impronta de su idiosincrasia; sus primeras manifestaciones ostentan una antigüedad tal que no podría presumirse sin tener una visión de la poesía pastoril desde la antigüedad clásica. Sin pretender seguir paso a paso un proceso largamente madurado, a fin de establecer la posibilidad de un origen helénico para nuestra payada, se expondrán diversos tipos de canto alternado, el cual, según señala Marcial J. Bayo, "en último análisis, proviene de la dialéctica de los sofistas. Ahí está el andamiaje de este artificio",<sup>1</sup> aunque esto podría discutirse, en cierta medida, según lo que sigue.

En efecto, interesa más su real aparición en las manifestaciones propias de la poesía pastoril, la que, en cuanto tal, parece iniciarse en la época alejandrina; empero, según Jacqueline Duchemin,<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. J. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1959, p. 258.

<sup>2</sup> J. Duchemin, *La houlette et la lyre*, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

podría reconocer antecedentes mitológicos en dioses y héroes que eran a un tiempo pastores y cantores, como Apolo, Pan y otros. Sin embargo ninguno de tales precursores del género se presenta ya como cantor de contrapunto, excepto las Musas en un festín dado por Efesto:

Μουσάων θ' αἰ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὅπῃ καλῆ<sup>3</sup>

así como en el funeral de Aquiles, caso único dada la circunstancia:

Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι, ἀμειβόμεναι ὅπῃ καλῆ.<sup>4</sup>

Curiosamente el canto amebeo es mencionado con los mismos términos en la rapsodia inicial y en la final de ambos poemas homéricos.

Los pastores de Sicilia y la Magna Grecia solían entonar cantos líricos alternados cuya comprobación puede indagarse en los idilios rústicos de Teócrito, que, nacido probablemente en Siracusa, vivió en el siglo III a.C., es decir: veintiuno antes de que apareciesen impresos los primeros cantos gauchescos rioplatenses, cuyos prístinos ejemplos datan de comienzos de la pasada centuria, más algún antecedente colonial, recogido por Concolorcorvo.

Al son de la siringa, aquellos pastores improvisaban, entonaban canciones populares y —lo que más nos interesa ahora— solían desafiarse para cantar alternativamente, es decir, para *pagar*.<sup>5</sup> Nuestros poetas gauchescos presentaron a sus cantores en los mismos menesteres, porque así los habían observado en la vida real de los campos.

Teócrito, que conocía, sin duda, las costumbres de los pastores de su tiempo, las trasladó al arte de sus cantos alternados. En el idilio V podemos apreciar el desafío y el juicio final expresado por un tercer pastor:

ΛΑΚΩΝ . — 'Ἄλλ' ὦν αἶ κα λῆς ἔριφον θέμεν ἔστι μὲν οὐδέν  
ἱερόν, ἀλλ' ἄγε τοι διαείσομαι ἔστε κ' ἀπίπῃς·

<sup>3</sup> Homero, *Ilíada*, I 604.

<sup>4</sup> Homero, *Odisea*, XXIV 60.

<sup>5</sup> Sobre el sentido de *pagar* y *payador*, puede verse la "Advertencia etimológica", en Leopoldo Lugones, *El payador*, Buenos Aires, Centurión, 3ª ed., 1961.

ΚΟΜΑΤΑΣ. — Ὑς ποτ' Ἀθαναίαν ἔριν ἤρισεν. Ἦνιδε κείται  
ἄριφος· ἀλλ' ἄγε καὶ τὴν εὖβοτον ἀμνὸν ἔρειδε.

ΜΟΡΣΩΝ . — Παύσασθαι κέλομαι τὸν ποιμένα. Τίν δέ, Κομάτα  
δωρεῖται Μόρσων τὸν ἀμνίδα. Καὶ τὸ δὲ θύσας  
ταῖς Νύμφαις Μόρσωνι καλὸν κρέας αὐτίκα πέμψον.<sup>6</sup>

Quitando la palabra Ἀθαναίαν, la primera oración de la respuesta de Comatas parecería haber sido dicha en alguna pulpería de nuestras pampas. También en el idilio VI hay un desafío: (... ) ἐπὶ κράναν δέ τιν' ἄμφω ἐσδόμενοι θέρεος μέσῳ ἄματι τοιάδ' αἶδον, con su correspondiente resultado:

Νίκη μὲν οὐδάλλος, ἀνήσαστοι δ' ἐγένοντο<sup>7</sup>,  
que consiste en un justiciero empate.

En el VIII, de discutida paternidad, hallamos un desafío con juez para definir la competencia:

— Μυκετᾶν ἐπίουρε βοῶν Δάφνι, λῆς μοι αἰείται;  
φαμί τυ νικασεῖν ὄσσον θέλω αὐτὸς αἶδων.—  
Τὸν δ' ἄρα χῶ Δάφνις τοιῶδ' ἀπαμείβετο μύθη·

— Ποιμῆν εἰροπέκων οἴων, συρικτὰ Μενάλκα,  
οὔποτε νικασεῖς μ', οὐδ' εἴ τι πάθοις τύγ' αἶδων.

Χοί μὲν παῖδες αὔσαν, ὁ δ' αἰπόλος ἦνθ' ἐπακούσαι·  
χοί μὲν παῖδες αἶδον, ὁ δ' αἰπόλος ἤθελε κρίνειν.  
Πράτος δ' ὦν αἶειδε λαχὼν ἱκτὰ Μενάλκας,  
εἶτα δ' ἀμοιβαίαν ἱπελάμβανε Δάφνις αἰοιδᾶν  
βουκολικάν. Οὔτω δὲ Μενάλκας ἄρξατο πράτος.<sup>8</sup>

Este juego cantado, que vio así su iniciación literaria en los versos del poeta siracusano, parece que fue en realidad una costumbre pastoril difundida por la cuenca del Mediterráneo. En la

<sup>6</sup> Teócrito, *Idílios*, V 21-24 y 138-140.

<sup>7</sup> Idem, VI 3-4 y 46.

<sup>8</sup> Idem, VIII 6-10 y 28-32.

Italia antigua se manifestó por medio de la *fescennina iocatio*, género folklórico de poesía alternada de intención burlona que llega hasta la desverguenza, de lo cual aún quedan resabios en la isla de Córcega, según Saint-Denis.<sup>9</sup>

Antes de que la literatura latina llegue a dar sus mayores muestras de esta singular clase de poesía, un indicio de contrapunto se insinúa en un pasaje de Catulo:

Scribens uersiculos uterque nostrum  
ludabat numero modo hoc modo illoc,  
reddens mutua per iocum atque uinum.<sup>10</sup>

Pero la carta de ciudadanía literaria del canto amebeo en el Lacio sería dada por Virgilio, quien, al imitar formalmente a Teócrito, recreará la corriente cultural de dicha actitud pastoril.

Virgilio matiza la vida de los pastores con un idealismo que faltaba en Teócrito y que resta verosimilitud a las costumbres de sus personajes. No olvidemos, no obstante, estos dos puntos: primero, el idealismo que desfigura la vida pastoril en Virgilio se justifica si se piensa que sus pastores por lo general no eran auténticos, sino seres reales disfrazados de tales;<sup>11</sup> segundo, a pesar de la transformación *desrealizante*, Virgilio utilizaba el canto amebeo, aunque elevado en sus conceptos en virtud de la categoría superior de sus agonistas.

Las églogas III, V, VII y, en cierta medida, la VIII de Virgilio marcan el primer jalón romano en la historia literaria del canto amebeo: "Il frequente uso del contrasto alterno da parte del Mantovano si spiega sia con la consapevolezza, che egli doveva avere, di adoperare uno schema di composizione non estraneo allo spirito indigeno ed alle tradizioni della letteratura latina, dato che l'antica poesia delle genti italiche era spesso a botta e risposta, sia anche

---

<sup>9</sup> E. de Saint-Denis, *Essais sur le rire et le sourire des latins*, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 199.

<sup>10</sup> Catulo, *Carmina*, L 4-6.

<sup>11</sup> Ver Léon Herrmann, *Les masques et les visages dans les bucoliques de Virgile*, Bruxelles, 1930, 2ª ed., Paris, P.U.F., 1952.

con l'esempio offerto dall'*inventor generis* nei suoi idilli VI, VII, VIII (forse pseudoteocriteo), IX e X. Occorre peraltro osservare che Virgilio, anche piú mi pare del suo modello siracusano, si mostra sensibile alle esigenze della *variatio* e s'impegna, si può dire, costantemente, on de evitare il monotono impiego della stessa tecnica nei cinque componimenti che *lato sensu* possono dirsi amebei (*Buc.* I, III, V, VII, IX)<sup>12</sup>. En la III pujan en contrapunto los pastores Menalcas y Dametas y puede observarse el desaffo previo a la payada:

- D. — An mihi cantando uictus non redderet ille  
quem mea carminibus meruisset fistula caprum?  
Si nescis, meus ille caper fuit; et mihi Damon  
ipse fatebatur; sed reddere posse negabat.
- M. — Cantando tu illum? aut unquam tibi fistula cera  
iuncta fuit? non tu in triuiis, indocte, solebas  
stridenti miserum stipula disperdere carmen?
- D. — Vis ergo inter nos quid possit uterque uicissim  
experiamur? Ego hanc uitulam (ne forte recuses,  
bis uenit ad mulctram, binos alit ubere fetus)  
depono: tu dic mecum quo pignore certes.<sup>13</sup>

Igual que el idilio VI de Teócrito, concluye con un empate. Como muestra del canto amebeo en la égloga VII, véanse las consideraciones que lo preceden:

Quid facerem? neque ego Alcippen nec Phyllida habebam,  
depulsos a lacte domi quae clauderet agnos,  
et certamen erat, Corydon cum Thyrside, magnum.  
Posthabui tamen illorum mea seria ludo.  
Alternis igitur contendere uersibus ambo  
coepere; alternos Musae meminisse uolebant.  
Hos Corydon, illos referebat in ordine Thyrsis.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> A. Grillo, *Poetica e critica letteraria nelle bucoliche di Virgilio*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1971, p. 111, n. 16.

<sup>13</sup> Virgilio, *Eclogae*, III 21-31.

<sup>14</sup> Idem, VII 14-20.

En la VIII también ofrece el poeta una descripción preparatoria:

Pastorum musam Damonis et Alphisiboei,  
 immemor herbarum quos est mirata iuuenca  
 certantes, quorum stupefactae carmine lynces,  
 et mutata suos requierunt flumina cursus,  
 Damonis musam dicemus et Alphisiboei,<sup>15</sup>

pero queda en promesa el contrapunto, porque luego de tal introducción Virgilio se limita a exponer una larga tirada de Damón y en seguida otra similar de Alfesibeo.

En la égloga V el contrapunto se reduce a una parrafada del pastor Mopso acerca de la muerte de Dafnis, a lo que sigue otra amplia tanda de versos del pastor Menalcas sobre la apoteosis de Dafnis. Como final ambos personajes se intercambian obsequios.

En la época de Virgilio, sólo se encuentran otros ejemplos de canto amebeo en la grosera puja entre Sarmento y Mesio mencionada en los vv. 56 ss. de la sátira I 5, y, excepcionalmente, en una oda de Horacio en que dos interlocutores, el poeta mismo y una mujer llamada Lidia, mantienen un contrapunto de amor, caracterizado porque cada respuesta, excepto la última, se abre con la misma palabra con que se inicia cada entrada del poeta; p. ej.:

— Donec gratus eram tibi  
 nec quisquam potior bracchia candidae  
 ceruici iuuenis dabat,  
 Persarum uigui rege beatior.

— Donec non alia magis  
 arisisti neque era Lydia post Chloen,  
 multi Lydia nominis,  
 Romana uigui clarior Ilia.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Idem, VIII 1-5.

<sup>16</sup> Horacio, *Carmina*, III 9, 1-8.

En el siglo siguiente, o sea en el primero de nuestra era y de la Decadencia romana, Calpurnio Sículo compone églogas a imitación de Virgilio. Todas, salvo la V, son dialogadas. De éstas, la II es canto amebeo, la IV lo ofrece en la parte final y en la VI se narra un contrapunto. En la égloga II el poeta empieza explicando que los pastores Idas y Ástaco "conueniunt dulcique simul contendere cantu/ pignoribusque parant",<sup>17</sup> y que "magnum certamen erat sub iudice Thyrsi",<sup>18</sup> y muestra la particularidad de que juegan a la morra el derecho de prioridad, como se ve en los vv. 25-27. Luego se verifica la competencia entre ambos y por último Tirsis, en su condición de juez, dictamina un empate:

Este pares et ob hoc concordēs uiuite; nam uos  
et decor et cantus et amor sociauit et aetas.<sup>19</sup>

En la égloga VI, Calpurnio no crea propiamente un canto amebeo, sino sólo el correspondiente desafío:

L. — Vis conferre manum? ueniat licet arbiter Alcon.

A. — Vincere tu quemquam? uel te certamine quisquam  
dignetur, qui uix stillantes, aride, uoces  
rumpis et expellis male singultantis uerba?  
.....

L. — Ecce uenit Mnasillus: erit (nisi forte recusas)  
arbiter inflatis non credulus, improbe, uerbis.<sup>20</sup>

Pero sucede que a continuación, en vez de competir en canto alternado, Lícidas y Ástilo se pelean como dos gañanes, y Mnasilo, que se fastidia, termina por no querer arbitrar en su frustrada competición:

---

<sup>17</sup> Calpurnio Sículo, *Eclogae*, II 6-7.

<sup>18</sup> Idem, II 9.

<sup>19</sup> Idem, II 99-100.

<sup>20</sup> Idem, II 21-24 y 28-29.

M. — Quid furitis, quo uos insania tendere iussit?  
 si uicibus certare placet . . . sed non ego uobis  
 arbiter: hoc alius possit discernere iudex!<sup>21</sup>

En la IV, después de una larga introducción dialogada de setenta y siete versos acerca de la grandeza y dificultades del canto pastoril, Menalcas pide un canto de contrapunto a otros dos pastores:

Incipe, ne dubita. Venit en et frater Amyntas:  
 cantibus iste tuis alterno succinet ore,<sup>22</sup>

a lo que sigue el contrapunto entre Amintas y Coridón, que termina apaciblemente, sin juicio final, con una típica escena de paisaje puramente pastoril.

La primera de las dos églogas anónimas del manuscrito de Einsiedeln aporta un contrapunto entre los pastores Lada y Támiras, con un tercero como juez, pero cuyo resultado es desconocido porque queda inconcluso en razón del estado fragmentario en que se conserva el poema.

En la égloga II de Nemesiano dos pastores se disponen también al contrapunto:

atque haec sub platano maesti solatia casus  
 alternant, Idas calamis et uersibus Alcon,<sup>23</sup>

pero toda la competencia se reduce a que cada uno canta a su turno largamente a su común amada. En la IV, después de una breve introducción en la que se anticipa el canto alternado: "inque uicem dulces cantu luxere querelas",<sup>24</sup> se desarrolla el canto amebéo entre Mopso y Lícidas, con la característica de que todas las tiradas de cada uno terminan con un mismo estribillo: "cantet, amat quod quisque: leuant et carmina curas".

<sup>21</sup> Idem, VI 89-91.

<sup>22</sup> Idem, IV 78-79.

<sup>23</sup> Nemesiano, *Eclogae*, II 18-19.

<sup>24</sup> Idem, IV 13.

Según Lugones,<sup>25</sup> los árabes tuvieron también un tipo de contrapunto, la casida, composición que se entonaba al son del laúd y de la guzla; pero otros autores la mencionan como poesía monódica.

Más cercanas a nosotros, en el tiempo y el espacio, fueron sin duda, las *tensiones* provenzales, disputas sobre cuestiones amorosas o metafísicas en la que los trovadores hacían valer su ingenio. Generalmente un tercer personaje emitía su juicio para decidir la porfía.<sup>26</sup> También Dante Alighieri compuso o intervino en tensiones, como la mantenida con Dante da Maiano, desafiante de otros poetas a que le descifrarán una visión que se le había presentado. Además, entre las *Rime* del Alighieri hay una puja de esta clase con Forese Donati.

De las tensiones derivaron los debates de la primitiva lírica española, entre los cuales se pueden recordar el del agua y el vino y el de Elena y María. Una variedad del debate es la pastorela, pero se trata de diálogo entre una pastora y el caballero que quiere seducirla, cuyo antecedente clásico como contrapunto entre hombre y mujer ya lo hemos visto en la oda III 9 de Horacio.

En el siglo xv los debates tuvieron una especie de continuación en los desafíos de Juan Alfonso de Baena, pero no se trataba de poesía dialogada sino simplemente del reto lanzado por este poeta, que esperaba ser contestado por otro, como los que más de cien años atrás había propuesto Dante da Maiano.

También en las estepas rusas los pastores solían —no sé si se conserva la costumbre— competir en cantos dialogados, con la diferencia de que para el éxito de los contendientes no interesaba tanto la ingeniosidad de los conceptos emitidos, como la modulación y extensión de la voz. Una prueba puede entresacarse de Iván Turgueneff:

---

<sup>25</sup> L. Lugones, *El payador*, op. cit., cap. IV.

<sup>26</sup> A la lejana influencia de estos poemas quizá se deba el pasaje de Edmond Rostand que dice "Duelo rimado/ en el palacio de Borgoña ha habido/ entre un poeta, Bergerac llamado,/ y un vizconde insolente y presumido" (*Cyrano de Bergerac*, I 4).

“—¿Quién ha de cantar primero?”

“—Tú, hermano, tú — le gritaron al capataz.

“Movi6 éste los hombros y mir6 hacia el techo, callado, con actitud inspirada.

Diki Barine propuso:

“—Que se eche a la suerte y se ponga el cuartillo de cerveza en la mesa.<sup>27</sup>

.....

“—¿Qué voy a cantar?”

“—Lo que tú quieras —se le replic6—. Luego nosotros vamos a juzgar honradamente.<sup>28</sup>

\* \* \*

Así como Virgilio se surte en Teócrito, y Calpurnio Sículo se inspira en Virgilio, siglos más tarde Garcilaso y Cervantes buscarán sus materiales pastoriles e imitarán al poeta mantuano, creador de una Arcadia idealmente pastoral. Garcilaso intentó el canto amebico, con éxito singular, en lengua castellana. Lo prueban sus églogas, de las cuales la primera es también una reminiscencia de fondo de la VIII de Virgilio:

El dulce lamentar de dos pastores,  
Salicio juntamente y Nemoroso,  
he de cantar, sus quejas imitando,  
cuyas ovejas al cantar sabroso  
estaban muy atentas, los amores,  
de pacer olvidadas, escuchando.

Cervantes no sólo alude a la vida pastoril en el cap. LXVII de la segunda parte de *Don Quijote*, cuando el héroe propone a su escudero dedicarse a aquel modo de vida, sino también y muy

---

<sup>27</sup> El premio para el vencedor.

<sup>28</sup> L. Turgueneff, *Relatos de un cazador*, “Los cantores rusos”, v. cast. de C. A. Leumann, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 2ª ed., 1943, p. 88.

principalmente por la imitación directa de Virgilio en *La Galatea*. Emulación voluntaria, como se desprende del prólogo de dicha novela: "Bien sé lo que suele condenarse exceder nadie en la materia del estilo que debe guardarse en ella, pues el príncipe de la poesía latina <sup>29</sup> fue calumniado en algunas de sus églogas por haberse levantado más que en otras, y así no temeré mucho que alguno condene haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza. Mas advirtiéndome —como en el discurso de la obra alguna vez se hace— que muchos de los disfrazados pastores de ella lo eran sólo en el hábito, queda llana esta objeción".<sup>30</sup>

Estas palabras sirven también para justificar el idealismo de la vida pastoril según la presenta Cervantes en *La Galatea*: sus pastores, los de Virgilio, no son auténticos.

Cervantes maneja el canto amebico, unas veces como simple diálogo cantado en el que dos pastores se cuentan sus cuitas de amor; otras, como algo similar a lo que será la payada criolla. Esto ocurre cuando se trata de un entretenimiento en el que varios personajes compiten proponiendo cada cual una adivinanza que debe ser descifrada por los demás.

En España hay que agregar los bertsolaris vascos, que pujan en certámenes oficiales o privados, sin acompañamiento musical, planteándose, en forma improvisada, temas que se refieren a su comunidad. Otras veces los vascos disputan con la sola obligación de respetar consonancias, sin atención al tema o contenido, y también, como los pastores rusos que describe Turgueneff, con respecto al tono de voz:

"Dantchari, *el Estudiante*, desafió a echar versos a Bautista y éste aceptó el desafío. Los dos comenzaron con el estribillo:

---

<sup>29</sup> Virgilio.

<sup>30</sup> Cervantes, *La Galatea*. "Curiosos lectores", Madrid, Calpe, 1922, t. I, p. 15.

Orain esango dizut  
nic zuri eguia

(ahora te diré yo la verdad).

“Y la fuerza del consonante les hizo decir una porción de disparates y de astracanadas que produjeron el entusiasmo de la reunión.

“Ambos merecieron plácemes y aplausos. Luego, Dantchari aseguró que sabía imitar la voz de tiple, y entre Bautista y él cantaron la canción que comienza diciendo:

Marichu, ¿nora suaz  
eder galant ori?

(María, ¿adónde vas tan bonita?).

“Bautista cantando de mozo y Dantchari de chica, dirigiéndose preguntas y respuestas de burlona ingenuidad, hicieron las delicias de la concurrencia”.<sup>31</sup>

\* \* \*

El canto amebeo de la bucólica siciliana, transmitido por Teócrito en sus idilios, aprovechado por los falsos pastores de las églogas de Virgilio y otros poetas latinos menores, y más tarde —con la influencia concurrente de las tensiones provenzales y los debates españoles— por los atildados campesinos de Garcilaso y de *La Galatea* cervantina, llega al Plata, sin duda por obra de la colonización, y aquí adquiere las modalidades propias del nuevo medio geográfico y del peculiar ámbito humano en que se experimenta el transplante.<sup>32</sup>

La forma rioplatense del canto amebeo logró cristalizar en la literatura gauchesca, pero ya bastante antes de la Independencia, Concolorcorvo recoge, en la entonces provincia del Tucumán, un contrapunto entre contrincantes de ambos sexos, como el ya señalado ejemplo de Horacio:

<sup>31</sup> P. Baroja, *Zalacaín el aventurero*, libro II, cap. III.

<sup>32</sup> Es curioso que Sarmiento, al retratar con tanta certidumbre al cantor en el cap. II de la primera parte de *Facundo*, no haya mencionado para nada la habilidad contrapuntística del gaucho.

Dama. — Yo conozco tu ruin trato  
 y tus muchas trafacías,  
 comes las buenas sandías  
 y nos das liebre por gato.

Galán. — Déjate de pataratas,  
 con ellas nadie me obliga,  
 porque tengo la barriga  
 pelada de andar a gatas.

Dama. — Eres una grande porra,  
 sólo la aloja te mueve  
 y al trago sesenta y nueve  
 da principio la camorra.<sup>33</sup>

Si bien en los *Diálogos* de Bartolomé Hidalgo no hay payadas, no falta una alusión a este arte de nuestros gauchos:

Usté, que es hombre escibido,  
 por su madre, digaló;  
 que aunque yo compongo cielos  
 y soy medio payador  
 a usté le rindo las armas  
 porque sabe más que yo.<sup>34</sup>

El primer canto del poema de Hilario Ascasubi ya muestra un claro indicio en el título: "Santos Vega el payador". Como los pastores sicilianos, el protagonista de la famosa leyenda entona a veces cantos monódicos, sobre temas de amor:

En seguida el payador,  
 con tierna voz amorosa,  
 cantó en tonada quejosa  
 unas décimas de amor...<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Concolocorvo, *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima, 1773*. Buenos Aires, Solar, 1942, p. 173.

<sup>34</sup> B. Hidalgo, *Diálogos*, I 107-112.

<sup>35</sup> H. Ascasubi, *Santos Vega*, III 283-286.

Pero habrá que llegar al poema homónimo de Rafael Obligado para comprobar que el legendario héroe suele también competir en diálogo con otro gaucho, como puede observarse en la famosa payada con el diablo:

— Por fin, dijo fríamente  
 el recién llegado,<sup>36</sup> estamos  
 juntos los dos, y encontramos  
 la ocasión, que éstos provocan,  
 de saber cómo se chocan  
 las cuestiones que cantamos.  
 .....  
 Oyó Vega embebecido,  
 aquel himno prodigioso,  
 e, inclinando el rostro hermoso,  
 dijo: — Sé que me has vencido.<sup>37</sup>

José Hernández aporta un excelente ejemplo de contrapunto en el que los contendientes se formulan preguntas para adivinar. Se trata de la puja de Martín Fierro con el Moreno, en cuya tercera estrofa dice el perseguido héroe:

A un cantor le llaman bueno,  
 cuando es mejor que los piores,  
 y sin ser de los mejores,  
 encontrándose dos juntos  
 es deber de los cantores  
 el cantar de contra-punto.<sup>38</sup>

Los payadores no son falsos pastores, como los de Virgilio, Garcilaso y Cervantes, sino auténticos gauchos, que se diferencian también de los pastores de Teócrito por el carácter semi-salvaje

---

<sup>36</sup> Juan sin ropa, es decir: el diablo.

<sup>37</sup> R. Obligado, *Santos Vega*, IV 55-60 y 141-144.

<sup>38</sup> J. Hernández, *Martín Fierro*, II 30, 13-18.

que les confiere la vida de nuestras pampas y el contacto con los indios.<sup>39</sup>

Esto significa, además, una transformación *realizante* en el lenguaje, pues nuestros contrapuntistas cantan como hablan los gauchos, ni más ni menos.

Los payadores, como los pastores sicilianos, trovan de dos maneras: o bien el canto monódico, generalmente de amor, o bien el desafío dialogado con preguntas de tipo adivinanza y respuestas ingeniosas, es decir: el contrapunto o canto amebeo en su más esencial consistencia.

---

<sup>39</sup> Concluido el ciclo meramente pastoril en nuestras pampas, asumen la payada los cantores orilleros, otros seres reales, pero con un lenguaje naturalmente distinto en el que las vivencias suburbanas han reemplazado el influjo rústico y más ingenuo de la dilatada y salvaje llanura.