
LOS POETAS-PAYADORES DE LA MODERNIZACIÓN
(Un desafío para la historia de la lírica rioplatense)
 The poets-payadores of the modernization
 (A Defiance for the Lyrical History in the River Plate)

Pablo Rocca¹

RESUMO: Desde o início do século XIX existe no Rio da Prata uma tensão entre a lírica oral, associada ao espontâneo canto do *payador* analfabeto, e a poesia escrita, relacionada ao texto realizado pelo poeta gauchesco, literato da cidade. Esta dicotomia, até certo ponto válida e até certo ponto falsa, provém do conflito entre o culto e o popular. Quando o *payador* se incorpora ao sistema da escrita e até recebe a proteção dos letrados, o sistema binário que opõe oralidade e escrita se desestabiliza. Este trabalho enfoca o problema da experiência verbal do *payador* na modernização (na passagem do século XIX para o século XX), o desafio para os escritores cultos e para o público daquela época e, hoje, o desafio para as categorias da história literária e, em particular, para a história da poesia na região.

PALAVRAS-CHAVE: Payadores; oralidade; escrita; modernização; história literária.

RESUMO: Desde comienzos del siglo XIX en el Río de la Plata se plantea una tensión entre la lírica oral, asociada al espontáneo canto del payador analfabeto, y la poesía escrita, vinculada al texto realizado por el poeta gauchesco, literato de la ciudad. Esta dicotomía, hasta cierto punto válida y hasta cierto punto falsa, plantea el conflicto entre lo culto y lo popular. Cuando el payador se incorpora al sistema de la escritura y hasta recibe la protección letrada el sistema binario que opone oralidad y escritura se desestabiliza. Este trabajo atiende el problema de la experiencia verbal del payador en la modernización (cruce del siglo XIX al XX), desafío para los escritores y los públicos de entonces y, hoy, desafío para las categorías de la historia literaria y, en particular, para la historia de la poesía en la región.

PALABRAS-CLAVE: Payadores; oralidad; escritura; modernización; historia literaria.

I

El 1º de octubre de 1862, en el número inicial del periódico montevideano *La Aurora*, apareció un pequeño artículo sobre los “repentinistas”, es decir los improvisadores de versos. El texto, firmado por

¹ Professor Titular de Literatura Uruguaya, Universidad de la República (Montevideo, Uruguay/ Investigador Nivel II, Agencia Nacional de Investigación e Innovación, Uruguay).

el periodista Dermidio de María, no pasó de un acotado programa de nacionalismo literario, pero tuvo la singularidad de que lo ilustraban tres composiciones, en rigor tres décimas de autoría de un hombre rural que — dice de María — se encontraba preso en la cárcel de Mercedes, en el litoral uruguayo. Las décimas del innominado cautivo le permiten a de María desplegar una modesta reflexión de corte romántica sobre el problema de la poesía popular, planteada en esos estrictos términos. En esta perspectiva herderiana la búsqueda de esas fuentes era necesaria para la construcción de una *verdadera* poesía nacional culta:

Hace tiempo que poseemos las décimas que publicamos a continuación, persuadidos de que en medio de la rudeza del lenguaje, brillan pensamientos que retratan fielmente los amargos desencuentros que el hombre experimenta cuando la suerte le es adversa.

Muchos de nuestros poetas podrán indudablemente desarrollar el tema de esa ruda composición con palabras más adecuadas, con imágenes más primorosas, pero difícilmente con la naturalidad y sentimiento que constituyen la belleza de las obras de los habitantes de nuestros campos — de esos poetas repentistas que inspirándose en la naturaleza, cantan sin arte, pero también sin plagiarismos, sin imágenes rancias y con la mágica expresión de los antiguos *improvisatori* napolitanos.

Un gaucho, ignora como el gondolero de Venecia, como el campesino de Toscana, lo que es rima, lo que es gramática y no puede aprisionar su pensamiento en los estrechos límites de un arte que ni comprende ni necesita su fantasía fogosa y libre; pero tiene un corazón que siente, que se conmueve, que ama o aborrece, o se entusiasma o se queja, — y ese corazón es la fuente de donde brotan al compás de los melancólicos sonidos, esas trovas bellas como la naturaleza, sencillas como sus costumbres, armoniosas como la voz de los pajarillos que elevan un himno sublime al Creador, al derramarse la luz, ó en esos momentos misteriosos que preceden á la oscuridad.

He aquí las décimas á que nos hemos referido:

Dicen de que un desgraciado
Su triste suerte lamenta,
Y de que el dichoso cuenta
Mil amigos a su lado;
Pero si el tiempo es mudado,

Fenece al pronto su fama,
Y ya todos lo proclaman
Por un hombre *finitivo*
Porque no se halla un amigo
Ni en la cárcel, ni en la cama.
[...] (DE MARÍA, 1862, p. 15-16)

El comentarista deja en la penumbra el origen mismo de los textos: si estos fueron copiados por él en una protoexperiencia etnográfica al escucharlos de boca del autor o si fueron escritos por el versificador rústico. Tal oscuridad conviene al propósito. Los temas y la inspiración del poeta improvisado servirán de lección para que el poeta culto se aparte de la tendencia imitativa de las últimas modas metropolitanas y pase a refinar los asuntos locales y las formas tradicionales. Esa recuperación, que algunos poetas del Plata llevaron a cabo más temprano que tarde, terminó por absorber imágenes y recursos de creadores ágrafos, adormiló el esfuerzo de rescate de esas piezas y neutralizó casi cualquier relevamiento de una poesía escrita por sujetos análogos al recluso anónimo. Aunque a uno y otro lado del Río de la Plata hay prematura constancia sobre la existencia de los payadores son tardías las investigaciones sobre sus primeros pasos. Por falta de registros tempranos inevitablemente se ha acumulado una masa a veces algo informe que superpone textos urbanos, es decir “cultos”, con los que vienen de la oralidad campera (ROMÁN, 1957; Seibel, 1988). Este distingo siempre es difícil, ya que — como lo sintetizó Margit Frenk — los dominios llamados “culto” y “popular” no existen independientemente uno del otro y entre ellos “se van produciendo [...] influencias, mezclas, sincretismos, de muy diversa índole” (FRENK, 2006, p. 20). En el caso de la lírica de asunto rural y, por lo tanto, que acusa recibo del habla nativa, el Río de la Plata presenta esta disyunción que, a veces, se plantea como cruda diferencia entre lo oral — asociado al espontáneo canto del payador analfabeto — y lo escrito — vinculado al texto realizado por el poeta gauchesco, literato de la ciudad —. En gran medida tal dicotomía puede ser válida y no hace más que escenificar en esta región lingüística y política la tensión nunca resuelta.

La transmisión oral signa la payada, tanto en sus oscuros pero remotos orígenes como aún hoy que se enseñoera por festivales de distinto tipo, en su mayoría filiados a ideologías conservadoras, pero también — y ya en el Novecientos — en manos de ideologías revolucionarias;² hoy, como

2 Seguramente percibiendo su eficacia comunicativa con las mayorías, y recogiendo una noción romántica de lo popular, algunos anarquistas —no, por cierto, los escritores más notorios de este grupo— se sumaron a este discurso. En *pic-nics* y otras actividades sociales de

ocurre con cualquier fenómeno, se propaga por medios electrónicos. En cualquier caso, su matriz está en el círculo de la *performance* en que toda poesía oral se juega la partida, en un régimen en el que “locutor, destinatario, circunstancias (que o texto, por otra vía, con a ajuda de meios lingüísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis” (ZUMTHOR, 2010, p. 31). Algo muy distinto y profundamente desestabilizador de este binarismo cultural y teórico ocurre, como veremos, cuando el payador se incorpora al sistema de la escritura y hasta goza de sus beneficios y de la relativa protección o la calculada resignación de los aparatos de poder cultural urbanos. Entonces, la experiencia verbal del payador se multiplica.

La falta de documentación temprana no puede ocultar la existencia de estos creadores, como vendría a mostrarlo el aprovechamiento de Santos Vega, ya convertido en mito para 1850 en poemas de Bartolomé Mitre o de Hilario Ascasubi.³ Aun más, el poeta culto trató de aproximarse a un código y una práctica que necesariamente debería privilegiar las inflexiones dialectales. Podría conjeturarse que la forma “diálogo patriótico”, inaugurada por Bartolomé Hidalgo hacia 1820, se originaría en la estructura formal de la payada de contrapunto — es decir, la que se hace entre dos cantores improvisados cada cual con el auxilio de su guitarra — que el fundador del género gauchesco sabe conjugar con rudimentos dramáticos que profundizaron sus seguidores, aunque bien podría reconocer antecedentes en los romances castellanos viejos. Con todo, cabría preguntarse si esa fue la lógica discursiva del payador cuando algunas de estas figuras salieron del reducto campero y se infiltraron en la ciudad, escribieron, publicaron en proporciones significativas y así se tornaron así poetas-payadores. Aunque hacia 1890 los letrados empezaron a reconocerlos no les asignaron a sus producciones un sitio en la serie literaria.

La poesía gauchesca, establece el juego retórico entre lo dicho y lo escrito y de esa forma establece la distancia entre el arte de la payada y la poesía en que hablan gauchos de papel por boca de los letrados. El punto está claro en el “Diálogo patriótico interesante” entre Jacinto Chano y Ramón Contreras, de 1821, en el que Contreras define a su compadre Chano como “*hombre escribido*”, y a sí mismo como poeta popular porque compone “*cielos/ y soy medio payador*”, para concluir, reverente: “*a usted le rindo las*

carácter militante por lo menos desde 1910 brotaron los payadores libertarios en Montevideo. Sobre el punto véase Vidal, 2010.

3 Ascasubi crea un Santos Vega letrado: “[...] se llamaba/ SANTOS VEGA el *Payador:/ Gaucho* el mas concertador./ Y antiguayo que privaba/ De *escribido* y de *lector*” (Ascasubi *apud* Weinberg, 1974, p. 54).

armas/ porque sabe más que yo” (HIDALGO, 1986, p. 116). En estos versos, los primeros en que desde la escritura se definen los dos campos, con razón comenta Julio Schwartzman que hay dos operaciones que consisten en “*la atribución del saber de la letra a un gauchó; y el reconocimiento por otro, iletrado, de la superioridad del primero (por más que ese ‘escrebido’ pueda entenderse en clave irónica; todos los gauchos de la gauchesca son ‘escrebidos’ por otros*” (SCHWARTZMAN, 1996, p. 163). Aun podríamos identificar una tercera operación más radical implícita en el diálogo por la que la escritura vendría a ser genuina expresión del saber que se alimenta de la oralidad popular (la payada). Con Hidalgo, en suma, se fija la norma, proponiendo que la poesía escrita integra, doblega y supera a la que pueda venir de la oralidad y genera su propia lógica reproductiva — el “sistema literario de la poesía gauchesca” del que habló Ángel Rama (1982) — que no hace más que simular la repetición de fórmulas y temas por el cual se rige la trasmisión oral. Un temprano caso de una forma oral que se hace escritura en Hidalgo y que, como paso siguiente, se encastra en una cadena textual es el de la rara pieza que aparece en el periódico montevideano *Observador Oriental* en 1828. Se trata de un entreverado comentario sobre disidencias internas en los tormentosos días de la independencia en los que aún están presentes las disputas entre españoles y americanos. El introductorio texto en prosa, a pesar de su enredada sintaxis, no privilegia como en los versos dramatizados el giro coloquial en desmedro del buen uso de la norma. Esta pieza marginal del cronista-versificador anónimo retoma dos personajes inventados por Hidalgo en sus “Diálogos patrióticos” y agrega un tercero, el Tío Molina. Las tres composiciones son décimas, que — dicen — ya eran las predilectas de los payadores:

Un Español, de experiencia y algo ilustrado como bien intencionado, dio en el N° 11 de *el Observador Oriental* un comunicado, titulado «Orvita», en que hablaba sin herir, y con dignidad; y por pago le dieron dos patadas en la prensa del Hospital! Otro tanto me sucedio, Sor. Español, con un familiar cantor de la quinta de las albacas por haberle hecho un favor! Por lo que se juntaron a criticar el *Semanario Mercantil* N° 47 a que hace referencia el anterior comunicado el paisano Chano, el tío Molina y el paisano Contreras y al auxilio de un trago, dijeron lo siguiente:

Con puntos de suspencion
nos impone el Hospital
un silencio sepulcral

sin venir la expedicion.
¡Qué maldita obstinacion!!
miren que somos hermanos,
sus hijos Americanos,
que el alfajor guardaremos
que ya no los voliaremos
y que seremos hermanos.

Tio Molina

Veritas o repulsiti
papel afortunado
se propuso un efecto
y le salió encontrado.
¿En dos años de engaños
mentiras y sarcasmos
de adular y frunsir
que diablos has sacado?
que te den el desprecio
á que ya te han condenado.

Contreras

Ya lo ibamos á agarrar
á Sanelio que se escapó
del hospital porque olió
que lo iban a geringar;
Grita Sr. Aguilar,
(que lo encontró corcobiando)
dejenló ir disparando,
dejenló no le agan caso,
se escapará de mi laso,
pero de mis volas ¡cuándo!
(SIN FIRMA, 26/XI/1828)

El Diccionario de la Real Academia Española, habitualmente lento de reflejos para admitir americanismos, registra la voz *payador* por primera vez en su edición de 1914 sin involucrarse en el difícil terreno de la cultura ágrafa o letrada, sugiriendo más bien la pertenencia a la primera: “*m. Amér. Gaucho que canta acompañándose de la guitarra*” (www.rae.es). Mucho antes, en 1889, en su pionero *Vocabulario rioplatense*, el hispano-uruguayo (e

hispanófilo) Daniel Granada había hablado de este personaje inspirándose en lecturas contemporáneas de textos de Rafael Obligado y de otros poetas cultos que se acercaban a los temas más que a la lengua de la región:

Trovador popular y errante, que canta, echando versos improvisados, por lo regular, a competencia con otro que le sigue o a quien busca al intento, y acompañándose con la guitarra [...] va cantando de amor con tosco ritmo al gusto, sin permiso de la prosodia y del arte métrico, que todavía le perdona sus transgresiones, en gracia de la inocencia de su pecado y de la sencilla condición del auditorio que tan placenteramente le escucha. (GRANADA, 1956, II, p. 143)

Contemporáneamente, y sin haber podido consultar el libro de Granada,⁴ en el glosario que Eduardo Acevedo Díaz preparó en 1890 para su novela *Nativa*, había ensayado esta definición del payador: “*El gaucho de índole poética, capaz de improvisar y de contestar en verso al son de la guitarra*” (ACEVEDO DÍAZ, 1964, p. 414). Estas dos definiciones, aun pasadas por el tamiz de la idealización romántica y de sus prejuicios, podían ser certeras en el contexto social y cultural de comienzos del siglo, pero habían caducado en ese mismo momento en que se vivía un proceso de transformación fuerte del payador criollo en payador urbano.⁵

Hace más de medio siglo Lauro Ayestarán impugnó la imagen del improvisador dieciochesco como delegado transparente de la sociedad campera. El gran investigador explicó que en esa época “el payador es un personaje de excepción y, como tal, no lleva en sí la representación de la colectividad folklórica. Se distingue [de ella] y resulta tanto más legendario, cuanto más individual y menos representativo” (AYESTARÁN, 1949, p. 202). Personaje “de excepción” pero integrante, al fin, de los sectores populares. Sólo hacia 1880 el payador se dibuja nítidamente o, por así decirlo, adquiere dimensiones institucionales y en algunos casos sus composiciones llegan al folleto de amplísima distribución y hasta al libro que ansiaban — y que no siempre podían alcanzar — muchos poetas urbanos del

4 Como lo hace saber el mismo Acevedo Díaz en carta remitida desde La Plata, el 7 de setiembre de 1889, a su amigo Alberto Palomeque (ACEVEDO DÍAZ, 1969, p. 56-7).

5 La última edición del DRAE modifica el viejo esquema en la segunda de las acepciones, la que corresponde al caso: “2. m. Arg., Bol., Chile y Ur. Cantor popular que, acompañándose con una guitarra y generalmente en contrapunto con otro, improvisa sobre temas variados” (www.rae.es.). Con todo, parecería que para la Real Academia y sus filiales la definición de lo “popular” sigue, como en el siglo XIX, acomodándose mejor a la versión romántica. Es una manifestación ideológica y una manera de no meterse en problemas.

último quinto del siglo XIX. Diez años antes este tipo cultural se encontraba en situación de rusticidad, en la que pudo haber persistido aunque alguno de ellos escapara de ese cerco. Así lo recrea el viajero inglés y escritor acriollado Robert Cunninghame Graham en una estampa de la comunidad campera, cuando en los bailes

[...] aparecía el improvisador (a quien los gauchos llaman payador), en toda su gloria; respunteaba la guitarra, cantaba sus coplas en falsete delgado, prolongando la última nota de cada verso para darse tiempo de comenzar el siguiente [...] Si por mala suerte se presentaba otro payador, este aprovechaba la ocasión para contestar en competencia, hasta que, como a veces sucedía, el que agotaba primero su inspiración, rasgueaba de un golpe todas las cuerdas de su guitarra, y poniéndola en el suelo, se incorporaba, diciendo: “Ya basta, *ahijuna*, vamos a ver quién toca mejor con el cuchillo” [...]. (CUNNINGHAME GRAHAM, 1914, p. 10)

En la época de lo que conocemos como modernización (*grosso modo*: entre 1880 y 1910), algunos payadores de origen popular que habían migrado a las ciudades o a sus arrabales se habían amansado o habían transformado en justa retórica eso que hasta poco antes era una doble forma del duelo verbal y físico. Son los casos de Gabino Ezeiza (1858-1916) o de su coetáneo Juan de Nava, del que no hay datos de su fecha de nacimiento ni de muerte.

II

En junio de 1884 aparece en el diario *La Razón* de Montevideo el que, hasta donde sabemos, es el primer artículo que muestra las alternativas del espectáculo de una payada de contrapunto. Lleva la firma de Sansón Carrasco, seudónimo habitual del reconocido periodista y político montevideano Daniel Muñoz. La crónica refiere el encuentro entre Ezeiza y Juan de Nava en un local de pelota vasca de la calle San José, en el centro de la capital uruguaya, adonde concurrieron “trescientas personas por lo menos, llevadas todas de la curiosidad de oír a los dos famosos payadores”.⁶ Lejos de

6 Este artículo sería el primero en describir el fenómeno payadoresco en vivo, anterior al que García y Chicote encontraron en *La Prensa* de Buenos Aires, de 1894, y que evaluaron como

pertenecer al público iletrado que a la distancia suele imaginarse como único posible, otra nota, esta anónima, del diario *La Tribuna Popular* del 24 de julio de 1884, informa que los asistentes pertenecían a los sectores medios y altos y que el precio de la entrada era “algo saladito”, por lo que los “milongueros de profesión formaban un número muy reducido” (*apud* Raviolo, 2009, p. 267, n. 2).

La “curiosidad”, apunta el cronista, llevó a señores acostumbrados a la ópera o al teatro de etiqueta a un espacio abierto y desprovisto del *aura* de la alta cultura. Quizá habrá que pensar en que hay algo más, que hay una atracción y hasta un pacto con un lenguaje que está empezando a integrarse, así sea de modo tangencial, al patrimonio de esos sectores que antes estigmatizaban el canto de los de abajo. Aquella noche se produjo el armónico cierre de dos circuitos convergentes, sólo en apariencia adversativos: uno, la ilusión de una continuidad de la payada con la gauchesca; dos, la fuente culta como origen superior del canto natural. Pero no todo fue armonía. Hubo resistencias:

Antes de continuar la payada, alguien pidió a Nava que cantase algo, y él, condescendiendo con el pedido, anunció que iba a cantar algo viejo, pero que no por serlo dejaba de tener gran mérito. Y después de algunos rasgueos caprichosos, empezó a entonar las preciosas décimas de Del Campo sobre el *Fausto* (MUÑOZ, 2009, p. 268)

Relata el cronista que un espectador “hizo una manifestación de desagrado, y resentido entonces Nava dejó de cantar, pero el público se empeñó en que continuase”; el payador se hizo fuerte con tal demostración de apoyo y ridiculizó a su detractor. La mayoría lo volvió a respaldar. El motivo de la solitaria silbatina fue el homenaje que le había prestado al gauchesco Estanislao del Campo, a quien alguien del público lo rechazó como practicante menor. Ezeiza se anima a ir más lejos soldando poesía gauchesca con payadoresca en un artificio que, décadas más tarde, será usual en la tradición nacionalista:

Eso que a usted le han silbado
Creyéndolo un desatino
Son unos versos preciosos
De un payador argentino

“primer documento para conocer las circunstancias y pormenores que rodeaban la realización de un evento payadoresco” (García y Chicote, 2008, p. 58).

Pero, sin la menor demora, Ezeiza ofrece una redondilla en la que busca un origen culto del canto del payador que se proyecta en la gauchesca, forma que sugiere especie indiferenciada de su arte:

Cuando yo empecé a cantar.
Allá por mis tiempos de antes,
He cantado muchos versos
De Magariños Cervantes

Así se supera la fricción con el importuno o, mejor, con el sobreviviente de un elitismo que desprecia toda manifestación poética de origen oral. Esa confesión versificada, dice Muñoz, arranca del auditorio cinco ruidosos minutos de aplausos: “Había algo de agradecimiento nacional al porteño que se hacía un honor de haber cantado las estrofas del querido bardo” (MUÑOZ, 2009, p. 268-269). Alejandro Magariños Cervantes, andariego estudioso y tenaz, nacido en Montevideo en 1825, residió varias veces fuera del territorio (primero en Rio de Janeiro, en 1844), luego desde 1846 hasta 1855 en distintos puntos de Europa, sobre todo en Madrid, donde dio a conocer un título tras otro de su nutrida obra narrativa y ensayística en la que reivindica al gaucho. Era el poeta más respetado entonces en Uruguay y, además, más de treinta años antes había recuperado el cantar de anónimos payadores como fuente de las formas más “altas”. En el canto del payador finisecular Gabino Ezeiza el nombre de Magariños evoca ese acuerdo entre la oralidad y la escritura, en privilegio de esta última, ante un auditorio finalmente dispuesto a aceptar la oferta.

En el largo poema narrativo *Celiar*, de 1852, hay un capítulo, “El pallador [sic]” que incluye algunas fórmulas de la improvisación que, según dice Magariños, “son frases peculiares de los gauchos, ó versos testuales de sus canciones”. Podría dudarse sobre el cabal conocimiento de campo que pudo tener el entonces joven poeta, y la fidelidad a lo escuchado está neutralizada por su confesa intervención para “embellecer” esos versos que recolectó en audiciones diversas, como lo advierte en una nota al texto. Estas dos perfectas décimas espinelas se alejan de las vicisitudes políticas de los bandos que ya definía a la gauchesca y se expresan en castellano estándar, respetando la consonancia en la rima. Con los retoques y los recortes del caso, estas dos décimas son el más antiguo testimonio de los recursos básicos del cantar improvisado de creadores presuntamente ágrafos:

*Voy á cantar la bravura
Del gaucho mas afamado,*

*Que valiente y esforzado
Sucumbió á la desventura:
Su valor y suerte dura,
Su infortunada pasion,
Conmueven el corazon
De todos los que han querido,
Y ardiente fuego sentido
Por amorosa ilusion.*

*Hace tres años vivía
No muy lejos de estos pagos,
Entregado á los halagos
De secreta simpatia,
Un joven que merecía
De todos el fino amor,
Porque era el mejor cantor
De fama y virtudes lleno
Imperturbable y sereno
En el peligro mayor
(MAGARIÑOS CERVANTES, 1852, p. 65.
Destacados en el original)*

Por eso, aquella noche de 1884, la referencia a Magariños por parte del payador, además de ser oportuna, servía para legitimar su oficio bajo una autoridad del campo letrado. Con Gabino Ezeiza — dice Coriún Aharonián — emerge la figura del “poeta-cantor que entona versos improvisándolos sobre un cañamazo poético y a la vez sobre un esquema musical, que suele ser una forma melódica preestablecida” (AHARONIÁN, 2007, p. 56-57). Entre las estrofas más utilizadas por el payador están la décima y la sextina. También la octavilla puede encontrarse en varios casos (Rey de Guido/Guido, 1989). El antecitado ejemplo muestra que en la respuesta de Ezeiza al enemigo de la gauchesca la redondilla aparece como la estructura básica del canto, pero lo hace dentro de la décima, forma principal del arte payadoresco que procede de la escritura desde fines del siglo XVII.⁷ En animadas tertulias, cuando aún no habían cumplido los treinta años de edad, Ezeiza y Nava hacen todo el despliegue de esta técnica.

7 Navarro Tomás explica que regularmente desde que Vicente Espinel crea la forma a fines de ese siglo, en “la estructura de la décima figuran dos redondillas de tipo *abba* enlazadas por dos versos intermedios que repiten la última rima de la redondilla inicial y la primera de la final” (NAVARRO TOMÁS, 1972, p. 268-269).

Otra cosa sucede cuando la voz se hace escritura y aun más cuando esta se somete a las rígidas imposiciones de la imprenta, con la entrega del material al impresor, la espera de la composición, el control de una o más galeras, la injerencia de los tipógrafos que a veces introducen modificaciones sustanciales. Entonces la norma vence al repentismo que podía haber sujeto al esquema rítmico y al uso formulario. El payador se convierte en poeta del circuito impreso. Sus versos se imprimen tal vez más para ser leídos que para ser recitados o acompañados por cualquier música. Esas estrofas preservan los moldes formales que le son propias y el perfume oral que las inspira cotidianamente. Pero son otra cosa. Son escritura para los ojos o, acaso, escritura que quiere perpetuarse para la posterior interpretación de otras voces (retener lo dicho y oído); escritura que tiene la expectativa de ingresar al museo de la literatura por sus propios méritos.

Con alarma y tal vez con cierta hiperbólica devoción textualista, Roman Jakobson remarcó la frontera entre la poesía oral y la escrita, contra las hipótesis de los que llamó “realistas ingenuos”, defensores de la ausencia de barreras entre estos dos dominios (JAKOBSON, 1977, p. 7). El caso de los payadores rioplatenses en plena modernización — sobre los que Jakobson no tuvo la menor noticia — muestra la posibilidad de participar de los dos sistemas semióticos. Los ejemplos de Ezeiza y Nava desmontan el argumento del folklorismo romántico sobre el sujeto natural que trae en su voz la del pueblo, manantial inagotable de bondades y creatividad, ya que cada uno de ellos se insertan como intérpretes en una tradición porque se apropian de técnicas orales que vienen de muy atrás y, en otra dirección, porque ya no sólo improvisan sino que son compositores-lectores y por lo tanto recogen en sus piezas intertextos ajenos. Y, como veremos, hasta dialogan amablemente con el discurso crítico que elaboran los letrados para justificarlos. En suma, la figura del poeta-payador pasa en limpio lo cantado y, por lo tanto, produce un artefacto escrito.

Del mismo modo que los romances medievales nacieron “como poesía destinada a vivir en las notas del canto y no en los renglones del cartapacio [...] compuestos por juglares y por poetas espontáneos” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, t. 2, p. 17), la pasajera *performance* del payador se dirime en la voz y la audición circunstancial. Esta rígida ley, que sólo la grabación pudo perpetuar, se quiebra cuando interviene la escritura. De ahí que estamos ante otro fenómeno que podemos llamar arte payadoresco institucionalizado y que busca sumarse, así sea lateralmente, al sistema de la poesía “culto” o de minorías.

III

A un lado y otro del Plata se publicaron varios folletos con composiciones de Ezeiza y de Nava, así como otros de José J. Podestá, el gran divulgador de la cultura popular en el circo criollo o José Betinotti, cuyos versos fueron fundamentales para el tango, entre tantos otros. Diferentes testimonios y fuentes indican que las tiradas eran asombrosas: entre veinte y cincuenta mil ejemplares de folletos modestos, en general preparados por los propios payadores con el auxilio de humildes impresores. Informan Miguel García y Gloria Chicote que en 1903 el argentino Higinio Cazón “llevaba vendidos más de 55.000 folletos” de su autoría (GARCÍA Y CHICOTE, 2008, p. 58). Adolfo Prieto, el iniciador en la investigación en este campo en Argentina, luego de estudiar los cientos de folletos que recogió en su colección el teuto-argentino Lehmann-Nitsche, sospecha con buenos fundamentos que “varios de estos autores pudieron [...] vivir de la venta de sus textos” (PRIETO, 1988, p. 67). Las dimensiones del mercado uruguayo no permitían absorber tamañas cantidades, pero el hecho de que en apenas dos años (1885 y 1886) diferentes imprentas de Montevideo estampen tres volúmenes de Ezeiza y de Nava, uno de 16, otro de 74 y el último de 48 páginas, prueba la existencia del frecuente consumo de esos impresos, tal vez no exclusivamente por parte de los sectores populares si es que el auditorio burgués de aquella noche de 1884 pasó a la práctica lectora. Es probable, incluso, que esos folletos pasaran al otro lado de la frontera. Sea como sea, el número de estos impresos desborda los estándares de circulación comercial de los libros canonizados por la historia y la crítica literarias desde entonces hasta hoy. Su aceptación amplia en su momento y su existencia olvidada marcan uno de los límites del trabajo heurístico y el desafío continuo que supone para la historia de las formas y de la cultura.

Colección de canciones del payador oriental Juan de Nava es un libro de considerable tamaño, de 74 páginas, bastante más grande que los que solían publicar los poetas cultos de su edad. Gana en dimensiones, escapando de los dos o pocos más pliegos sin tapas al tiempo que conserva su lógica de producción para el lector ingenuo. La portada está impresa a tres tintas y en su centro se destaca un retrato oval del payador. De ese modo se asocia la figura del autor a sus letras para acercarlo a ese público que lo conoce, porque lo ha escuchado. El mismo público masivo que en principio está ajeno a la sensibilidad exquisita de las minorías que en Francia están dibujando una estética decadentista, parnasiana y simbolista que nutrirá, con las otras

fuentes populares hispánicas, el modernismo en Hispanoamérica.⁸ Nadie del circuito letrado “alto” alcanzaba estas posibilidades de aceptación material de sus obras. La prensa de los sectores dirigentes y las pocas revistas culturales de la época ensalzaban a Carlos Guido y Spano o a Juan Zorrilla de San Martín, los periódicos de las ciudades grandes y pequeñas publicarían una y otra vez sus composiciones en recuadros acompañados por alguna ilustración o sin ellos; las señoritas de la burguesía y los sectores medios recortaban esas páginas o las copiaban a mano en sus álbumes. Contemporáneamente a este empuje de las ediciones de los payadores, *Azul...*, de Rubén Darío, el pequeño tomo que toda la historiografía literaria coincide en marcar como el punto de partida del modernismo hispanoamericano, puede estimarse que no pudo alcanzar los cinco mil ejemplares impresos en sus primeros veinte años con cuatro ediciones publicadas en distintos países de lengua española en 1888, 1890, 1905 y 1907 (TORRES, 1958, p. 337). *Cantos de vida y esperanza*, tiró en Madrid en 1905, en edición cuidada por Juan Ramón Jiménez, medio centenar de ejemplares (VILARIÑO, 1988, p. 87).

Pese a su notoria existencia y su amplia recepción de época, hasta nuestros exactos días las historias de la literatura del Río de la Plata siguen resistiéndose a incorporarlos como creadores de textos escritos. Aun los más sensibles, como Ángel Rama, en un artículo de 1972, reeditado diez años más tarde con pequeños retoques, destacó el gran avance de las ediciones de los folletos gauchescos con la edición simultánea de *Los tres gauchos orientales*, de Antonio D. Lussich en Montevideo, y *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, en Buenos Aires, los dos de 1872. Antes y después de estos ejemplos y hasta fines del siglo XIX, dice Rama que nunca hubo obra que alcanzara tan altos estándares de impresión y venta (RAMA, 1982, p. 103). Pero el crítico nada dice de los libros y folletos de los poetas-payadores de la modernización, descuido que pone de manifiesto las dificultades de la historiografía literaria rioplatense para lidiar con la experiencia estética de matriz oral.⁹

Más aun que el uruguayo Juan de Nava, Gabino Ezeiza se desdobló de payador en poeta culto. Antes que nada, ese traspaso de la

8 Además de los títulos citados en la bibliografía, hemos podido consultar la *Colección de cuartetos sueltas para los aficionados a cantar la Milonga con respuestas alusivas de un verso a otro explicando los momentos del canto en que pueden ser empleadas por el cantor oriental Juan de Nava*. Montevideo, Imprenta El Ferro-carril, 1885.

9 El contraste con Brasil más que con el de otras regiones latinoamericanas es notable. La crítica brasileña venía trabajando en las literaturas orales desde Silvio Romero en el siglo XIX; el punto alcanzó su clímax en voluminoso y erudito libro de Câmara Cascudo, incluido en el plan de historia general de la literatura brasileña dirigido por Gilberto Freyre (CASCUDO, 1952).

improvisación a la escritura supone el sometimiento de las libertades de la voz. Los versos que Ezeiza difundió en sus folletos están más próximos a los dispositivos de la alta poesía y las modalidades estandarizadas del castellano que de cualquier infiltración de la oralidad rioplatense como era usual en la poesía gauchesca. Entre las muchas y siempre modestas recopilaciones de los textos de Ezeiza, una de ellas aparecida en Montevideo en 1889 se publicita como *Nueva y última colección de las canciones del payador argentino Gabino Ezeiza* (EZEIZA, 1889). Adquirí un ejemplar de este cuaderno a fines de 2010 en una librería de viejo de Montevideo, pero antes — prolongado *antes* de un siglo y pico —, el folleto perteneció a diversos propietarios semiletrados, algo ostensible en la trabajosa caligrafía con que dejaron su nombre escrito en diversas páginas interiores del librito. Esta afanosa insistencia y su pragmática vacilante da la medida del segmento del público que lo poseyó y del valor que le atribuían al objeto y al autor en su patrimonio simbólico. Entre las veinticinco piezas que contiene ese folleto ni siquiera una de ellas luce un pequeño timbre de oralidad rioplatense: ni un solo vocablo autóctono ni la forma de tratamiento corriente en esta región (ni un solo “vos” en lugar del ubicuo “tú”), ni un giro lexicalizado, ni uno solo de los modos de acentuación característicos en la conjugación de los verbos (la acentuación aguda, por ejemplo). Por el contrario, Ezeiza se adscribe a las modalidades de un hablante “culto”; el que improvisa cantando se vuelve sobre sí mismo y burila sus versos a la manera de los que ha leído y venera. Ese proceso de trabajo resultó común desde entonces en otros payadores rioplatenses (REY DE GUIDO/GUIDO, 1989). Un ejemplo puede ser el del poema titulado “Mencar”:

No hay gloria sin dolor! Créelo, mi vida;
Ni ojos que una vez no viertan llanto,
Ni alma que no sienta dolorida
La terrible visión del desencanto,
Si el pérfido puñal le abrió una herida!
(EZEIZA, 1889, p. 25)

El poema cruza la musical rima consonante, pero opta por el endecasílabo en lugar de acudir al verso de arte menor. También por esa actitud y disposición reverente ante la lengua y la poesía cultas, Ezeiza pudo ser rescatado por Muñoz en la crónica antes referida. A la vez Ezeiza, se

sintió legitimado e hizo reproducir ese artículo como prólogo a su recopilación (Cit. en MUÑOZ, 2009).¹⁰

La elección ya estaba dada una década antes del episodio montevideano. En *La Juventud*, uno de los periódicos de la comunidad afroporteña a la que Ezeiza pertenecía, en un artículo titulado “Juicio crítico de literatura”, el payador por antonomasia amonestó severamente a quienes escribían poesía en los medios populares apartándose de las normas del buen decir de la escritura, tanto como se alejaban de “lo útil, lo bueno y lo agradable en armonía con la moral”:

He observado muchas composiciones literarias en donde muy a las claras se notaba la falta del buen gusto y estilo, perdida la unidad de la composición, repetición de frases, sin hacer sentido florido o elevado, y abundando palabras subversivas que no requiere la composición literaria. (Cit. en GELER, 2010, p. 122-123)

En cambio, Juan de Nava se inscribe en la tradición de la matriz vocal de que procede más que en el intento por competir con el poeta “culto”. Sin embargo, el payador-poeta uruguayo busca el espaldarazo de los letrados y sus círculos sociales. Su *Colección de canciones...* de 1885 está dedicada “A Sansón Carrasco”, porque “En el libro de Gabino/ Me dedicó algunas flores” (De Nava, 1885, p. 6). Así queda al descubierto la procura de la bendición del prestigioso escritor y sus medios de canonización. Décimas, octavas y redondillas en invariables octosílabos se distribuyen entre composiciones serias y humorísticas, con una marcada presencia de estas últimas. El autor se balancea entre el castellano más respetuoso de la norma peninsular en los primeros casos (“Y al lanzar su triste canto/ Veréis tan solo alabanza”) y el acercamiento al registro del habla, casi sin pisar la variante gauchesca o los códigos del español rioplatense. Su novedad, que en rigor retoma de la poesía gauchesca, está en la asunción de la parodia del lenguaje de los gallegos y los italianos a los que sobre todo incorpora como personajes de la payada de contrapunto para hacerlos funcionar de modo verosímil en su relato versificado. El alud migratorio — y el rechazo de los criollos a los gringos — pone a estos versos en diálogo con el sainete y obliga a ver con

10 Se podría pensar que el prestigio del payador y de su forma predilecta, la décima espinela, quizá se introduzca con mayor fuerza a partir del ejemplo de Gabino Ezeiza y de otros payadores en la poesía culta, tanto la que busca simular el habla rural como de los más sofisticados modernistas. Entre estos últimos no puede desconocerse que Rubén Darío escribió la décima “Del Asia traje un diamante”, especialmente para el payador uruguayo Arturo de Nava. El texto se puede consultar en *Poesías completas*, (1967, p. 998).

más cuidado sus posibilidades de experimentación verbal. Hay todavía un tercer estadio lingüístico en el que de Nava recupera la escritura con formas orales de la gauchesca, en un evidente intertexto de los versos que integran la primera sextina del *Martín Fierro*, pero en una formulación estandarizada. Trece años después de la publicación de la primera parte, el poema de Hernández se encuentra en claro estado de folklore, aun en las modalidades que ejercen el simulacro del canto:

Me alejé a ser *Payador*
Y pulsando el instrumento
Lancé mis penas al viento
Y alegre me lamentaba,
Noche y día yo cantaba
Al compás de la vihuela,
Como ave que se consuela
Con su canto en la enramada.
(DE NAVA, “Lamentos”, 1885, p. 10)

Estos versos que fingen ser puro repentismo buscan ser literatura popular por el artificio de la oralidad y su enlace con una tradición ya reconocida en imágenes de un patrimonio común de la región. En el “Canto de contra punto [sic] que tuvo el cantor Oriental con el Italiano Yacumin Ravanetti, en la Estancia llamada de Bador en la Costa de los Palmares”, el criollo trata de eludir el contrapunteo con el gringo, pero su identidad de payador es advertida a través del recuerdo de su retrato que se perpetuó impreso junto a sus versos:

Luego lansó en derredor,
Una mirada segura,
Y sus ojos se clavaron,
Sobre mi caricatura:
Parecía estaba en duda,
Sobre si me conocía,
O si abría visto algún dia,
Estampada mi figura.

Conforme me miró un rato,
Me dijo muy placentero,
Lo conozco forastero
O yo he visto su retrato.
Y yo con grande recato,

Me estaba haciendo el chiquito,
Cuando una vieja un librito,
Trajo de adentro de un cuarto.

Conocí por la carátula,
Que eran mis composiciones,
Y que me habían descubierto,
En aquellos rededores.
Luego en manifestaciones,
Se vinieron los paisanos,
Hasta que el diablo Italiano,
Me dedicó estos renglones.,

Aura que le he descubierto,
Nu se vaya hacer rugar,
Perque tiene que cantar,
Aquí un mumento conmigo;
Quiero probarle mi amigo,
Adrento dista reunión,
A ver si é cume me dicen,
Cuerte in impruvisación.
(DE NAVA, 1886, p. 17).

Este solo fragmento abre una extraordinaria posibilidad poco o nada investigada hasta ahora. El libro mencionado es el que un año atrás se había publicado en Montevideo con la descrita colorida carátula y el retrato del autor. La imagen presenta a un hombre de mediana edad, grueso, de cuidado pelo renegrado que pulsa una guitarra española y viste un ceñido trajecito de verano, tiene en su rostro algo terciado una expresión severa en el que rebosa un bigote generoso. Suficiente información gráfica en ese mundo casi sin imágenes para que pueda reconocérselo. Esa ha sido la clara intención del autor y sus impresores con la finalidad de acercar la imagen del hombre naturalizando voz, versos y sujeto de la enunciación. Si en la segunda parte del *Martín Fierro* la identificación de quien mató al hermano del payador negro se procesa en el curso del diálogo versificado, aquí la imagen precede al duelo de voces y le otorga una configuración dramática que, de paso, distingue a quien canta en la lengua nacional frente a quien la mancilla con un lenguaje mostrenco. Un lenguaje parodiado y rebajado por el artificio de la escritura de Juan de Nava.

1886, el año en que aparece el poema dialogado, fue clave para este aspecto lingüístico rioplatense. Ese año apareció en Buenos Aires la

curiosa novela anónima *Los amores de Giacumina escrita per el hicos dil dueño di la fundita dil Pacarito*, a la que sucedió un folleto titulado *Los amores de Yacomina. Hecho a faconazos por el gaucho Juan Cuervo*, editado en Montevideo (Anónimo, 2011). La payada-escrita de Juan de Nava no hace más que dialogar con esta literatura que, pronto, invadiría el teatro rioplatense para complejizar el gran problema de la lengua nacional que, ahora, siente el cimbronazo del alud inmigratorio de la península itálica. Salvo los escasos versos del *Martín Fierro* y algunos aislados ejemplos de la gauchesca precedente en que algunos italianismos van salpicando el cuerpo central del texto, nunca antes se había confrontado en la poesía local estos dos niveles de lengua.

Un nuevo discurso se está imponiendo y los poetas que vienen de la entraña de la comunidad oral han comprendido que para sobrevivir y crecer necesitan del impreso, que empieza a triunfar a partir de pobres recursos materiales (folletos, hojas) entre sectores sociales igualmente pobres pero, ahora, alfabetos. Tal vez, por el nuevo medio entiendan que podrán conseguir un ansiado lugar en la historia literaria que escriben las minorías.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO DÍAZ, Eduardo. *Nativa*. (Colección de Clásicos Uruguayos) Prólogo de Emir Rodríguez Monegal. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, 1964.

_____. Cartas de Eduardo Acevedo Díaz al Dr. Alberto Palomeque (1880-1894). Presentación de Alfredo Castellanos, *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, n. 2, p. 56-57, mayo 1969.

AHARONIÁN, Coriún. El arte del payador. In: *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente/ Universidad de la República, 2007. p. 55-62.

AYESTARÁN, Lauro (ed.). La primitiva poesía gauchesca (1812-1851), *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, Montevideo, Año I, n. 1, p. 201-260, 1949.

_____. “Primera meditación sobre la payada y los payadores”, en *Teoría y práctica del folklore*. Montevideo, Arca, 1968, p. 48-52. [1957].

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1952.

COMUNICADO, *El Observador Oriental*, Montevideo, n. 13, p. 30, 3 col, 26 nov. 1828.

CUNNINGHAME GRAHAM, Robert. El gaucho. In: *El Río de la Plata*. Londres: Establecimiento Tipográfico de Wertheimer, Lea y Cía., 1914. p. 5-12.

DARÍO, Rubén. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1967.

DE MARÍA, Dermidio. Poesía popular. *La Aurora*, n. 1, p. 15-16, 1º de octubre, 1862.

DE NAVA, Juan. *Colección de canciones del payador oriental Juan de Nava*. Montevideo: Juan B. Vaillant Imp. Tipografía de la Guía General de Comercio, 1885.

_____. *El cantor oriental. Colección de canciones del payador Juan de Nava*. Segunda serie. Montevideo: Imp. Escuela de Artes y Oficios, 1886.

EZEIZA, Gabino. *Nueva y última colección de las canciones del payador argentino*. Prólogo de Daniel Muñoz. Buenos Aires: M. Tommasi y C^a Milan, Tommasi y Checchi, 1889.

FRENK, Margit. Lírica tradicional y cultura popular en la Edad media hispánica. In: *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 19-41.

GARCÍA, Miguel A.; CHICOTE, Gloria B.. *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata, 2008. [Acompañado por un CD con grabaciones de canciones populares registradas a comienzos del siglo XX].

GELER, Lea. *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Taller de Estudios e Investigaciones Andino-Amazónicas; Prohistoria Ediciones, 2010. [Incluye fragmento de artículo de Gabino Ezeiza sobre literatura, 1874].

GRANADA, Daniel. *Vocabulario rioplatense razonado*. Prólogo de Lauro Ayestarán. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos; Biblioteca Artigas, 1956. 2 v.

HIDALGO, Bartolomé. *Obra completa*. Prólogo de Antonio Praderio. Edición al cuidado de J[uan E.] P[ivel] D[evoto]. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, 1986.

JAKOBSON, Roman. El folklore como forma específica de creación. In: *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 7-22. (Traducción de Juan Almela).

LITERATURA popular inmigratoria. Estudios preliminares de Ángela L. Di Tullio e Ilaria Magnani. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011. [Contiene diversos textos de la llamada “Literatura Giacumina”, 1886 y ss].

MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro. *Celiar, leyenda americana en variedad de metros*. Discurso preliminar por don Ventura de la Vega. Madrid: Tipografía de Mellado, 1852.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Con ilustraciones musicales por Gonzalo Menéndez-Pidal. Madrid: Espasa Calpe, 1953. 2 t.

MUÑOZ, Daniel. Gabino Ezeiza. Payador porteño. In: *Crónicas de un fin de siglo por el montevideano Sansón Carrasco*. Selección, prólogo y notas de Heber Raviolo. Investigación de Claudio Paolini. 2ª ed. cor. Montevideo: Banda Oriental, 2009. p. 266-270.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. 3 ed. cor y aum. Madrid: Ed. Guadarrama, 1972.

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Recoge artículos publicados entre 1961 y 1977. 2 ed. ampl. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

REY DE GUIDO, Clara; GUIDO, Walter (org.). *Cancionero rioplatense (1880-1925)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.

ROMÁN, Marcelino M. *Itinerario del payador*. Buenos Aires: Lautaro, 1957.

SCHVARTZMAN, Julio. El gaicho letrado. In: *Microcrítica. Lecturas argentinas (Cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Biblos, 1996. p. 157-175.

_____. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

SEIBEL, Beatriz (org.). *El cantar del payador*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1988.

TORRES, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. 3 ed. México: Grijalbo, 1958.

VIDAL, Daniel. Coplas de realidad y voces proletarias: Los payadores libertarios, *Rojo y Negro*, Montevideo, n. 9, p. 18-9, oct. 2010.

VILARIÑO, Idea. *Conocimiento de Darío*. Montevideo, Arca, 1988.

WEINBERG, Félix. *La primera versión del “Santos Vega” de Ascasubi. Un texto gauchesco desconocido*. Buenos Aires, Fabril, 1974. [Reproduce *Los mellizos o rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República argentina por H.A.*, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1850].

ZUMTHOR, Paul. *Introdução á poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat y Maria Inês de Almeida.

Data de recebimento: 15 mar. 2014

Data de aprovação: 30 maio 2014