

Agustín Rodríguez Hernández

*La topada de poetas.
Estructura, características
y tradicionalidad en una fiesta ejidal*



Boletín de Literatura Oral

Anejo n.º 4 (2020)

Agustín Rodríguez Hernández

*La topada de poetas.
Estructura, características
y tradicionalidad en una fiesta ejidal*

Boletín de Literatura Oral
Anejo n.º 4 (2020)

Esta
publicación está
sujeta a una licencia *Creative
Commons Attribution 4.0 International license*.

Informamos de que está permitido copiar y redistribuir el material
en cualquier medio o formato, así como remezclar, transformar y crear a partir
del material con cualquier finalidad, incluso comercial.

En cualquiera de estos supuestos, debe
reconocer adecuadamente
la autoría.



Reconocimiento
CC BY 4.0

- © 2020 de la edición:
Universidad de Jaén
Agustín RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ
Ilustración de portada: Vincent Velázquez
Boletín de Literatura Oral, anexo, n.º 4
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.vanejo4.5610

DIRECTOR / EDITOR
David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)

¶

SECRETARIA DE REDACCIÓN
Miriam Pimentel García (Universidad de Jaén)

¶

COMITÉ EDITORIAL
Rafael Alarcón Sierra (Universidad de Jaén)
Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)
Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca)
Alberto del Campo Tejedor (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla)
Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)
José Checa Beltrán (CSIC, Madrid)
Jesús Antonio Cid (Universidad Complutense de Madrid)
Paloma Díaz-Mas (CSIC, Madrid)
Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)
José Julio Martín Romero (Universidad de Jaén)
José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)
Miguel Ángel Pérez Priego (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Pedro M. Piñero (Universidad de Sevilla)
Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense de Madrid)

¶

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL
†Samuel G. Armistead (Universidad de California, Davis)
†Alan D. Deyermont (Queen Mary and Westfield College, Londres)
Giuseppe Di Stefano (Universidad de Pisa)
Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México)
Aurelio González (COLMEX, México)
Mariana Masera (Universidad Nacional Autónoma de México)
Suzanne H. Petersen (Universidad de Washington)
Augustin Redondo (Universidad Sorbonne Nouvelle)
Joseph T. Snow (Michigan State University)

ÍNDICE

Nota introductoria.....	7
La tradición crítica en México	7
En torno a la topada de poetas	14
Elementos para una definición del huapango arribeño.....	21
Un origen remoto	21
Testimonios instrumentales y musicales.....	26
Una etimología compleja	35
Genealogía literaria.....	38
Ritual festivo.....	42
Huapango arribeño: un término complejo	46
La tradición oral en el huapango arribeño	48
La oralidad	48
La palabra en la tradición oral	49
La escuela de Ramón Menéndez Pidal	54
Variaciones y supervivencias.....	60
<i>Performance</i> y ritualidad	68
Escritura y oralidad	74
La improvisación	84
Literatura de tradición oral	87
La décima y la glosa en décimas: construcción y características	89
Tras las huellas del origen	90
La construcción de la estrofa.....	90
¿Décima o espinela?.....	98
La glosa	102
La relación con sus cultores.....	106
La musicalidad de la décima.....	108
De lo culto a lo popular, diálogos de ida y vuelta.....	110
América, tierra fértil para la décima y la glosa en décimas	115
La estructura del huapango arribeño.....	119
Arraigo y supervivencia en la literatura popular.....	120
La topada de poetas: estructura, características y tradicionalidad en una fiesta ejidal.	123
Saludo	125
El saludo en la Poesía.....	126
Tópicos.....	127
La presencia del trovador en la glosa en décimas	129
El poeta frente al auditorio	133
El destino	139
Compañeros del destino	142
El tiempo y el espacio	143
El recuerdo	144
Aspectos estilísticos.....	144

El léxico.....	145
Sintaxis y significado	147
Aliteración y sentido	149
La construcción del discurso mediante contraposiciones	150
El talento.....	150
Oralidad y escritura.....	153
El saludo en el Decimal.....	157
Temas obligados.....	159
El saludo	159
La historia.....	160
Tópicos.....	160
La presencia del trovador en la glosa en décimas	161
El poeta frente al auditorio	163
Sentido de comunidad.....	164
El canto.....	164
El tiempo y la memoria.....	167
Aspectos formales	167
La construcción de la cuarteta	168
La construcción de la décima	169
Fórmulas para entrar en controversia	171
Origen del huapango arribeño.....	172
Fundamento	176
Francisco I. Madero	176
Emiliano Zapata	180
Bravata	183
La conciencia de estar frente a un oponente	184
Duelo entre caballeros.....	187
Fórmulas de ataque	192
Despedida.....	195
Arreboles: sones y jarabes	197
Sones	197
Saludo	197
Regalo	198
Escritura	199
Rosita	201
Pajarillo	203
Despedida.....	204
Jarabe.....	205
Saludo	205
Reto.....	205
Despedida.....	206
Amanecer de la topada.....	207
Conclusiones.....	208

Bibliografía.....	215
Discografía	225
Videografía	225
Anexo: topada entre don agapito briones y don cándido martínez	227

NOTA INTRODUCTORIA

El presente trabajo *La topada de poetas: estructura, características y tradicionalidad en una fiesta ejidal* constituye una versión revisada de la tesis doctoral que defendí el 24 de abril de 2019 en El Colegio de México, donde me dirigió la Dra. Yvette Jiménez de Báez quien le ha dedicado gran parte de su vida académica al estudio de la glosa en décimas, en particular, al huapango arribeño. El comité lector y tribunal del examen de grado lo conformaron los doctores Aurelio González Pérez (El Colegio de México), Raúl Eduardo González (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo), Claudia Carranza Vera (El Colegio de San Luis) y lo presidió Yvette Jiménez de Báez (El Colegio de México). Los valiosos y generosos comentarios de los miembros del tribunal los he integrado a este libro. Empiezo mi reflexión con un recorrido por la tradición crítica sobre la décima y la glosa en décimas que puede servir como punto de referencia para los investigadores que se interesen por el tema.

La tradición crítica en México

En México, la tradición de la décima pervive en varias regiones, desde el norte en Tamaulipas hasta el sur en Yucatán, desde el occidente en Tierra Caliente hasta el Golfo de México en Veracruz; así como en los estados de Guanajuato, San Luis Potosí y Querétaro¹. En algunas de estas regiones, como en la Tierra Caliente y la Sierra Gorda, esta estrofa popular pervive como glosa en décimas. Esta peculiaridad ha sido estudiada por distintos críticos, algunos de ellos con conocimientos musicales, otros provenientes de alguna tradición, y algunos más con formación académica en el ámbito de la literatura y las tradiciones populares. A continuación, presento los estudios que considero más representativos de la tradición crítica del huapango arribeño que, aunque se encuentra aún en consolidación, tiene ya trabajos cuya referencia es imprescindible para su entendimiento y son una guía relevante para quienes se acercan a él por primera vez. Para ello, reúno a los diferentes investigadores en tres grupos: en el primero, los que han sentados las bases y cuyas obras son consulta obligada para quien se inicia en el estudio del huapango arribeño, los trabajos de estos estudiosos aparecen en la segunda mitad del siglo XX. El segundo es un grupo de investigadores que, en su mayoría, no tienen formación literaria, con excepción de uno de ellos. Su conocimiento lo adquieren desde dentro de la tradición. Son autores que publican en la primera década del siglo XXI. En el tercero, presento a varios jóvenes investigadores, algunos de ellos tienen arraigo en la tradición, incluso son cultores de ella, y poseen una formación académica que les permite tener un punto de vista que se enriquece con estas experiencias.

Dentro del primer grupo, el punto de partida es la obra de Vicente T. Mendoza, pionero en estos estudios en México, pues sus trabajos son referencia obligada para cualquier investigador de la glosa en décimas y, en general, de las distintas formas de tradición oral cantada en México. En *La décima en México. Glosas y valonas* (1947), presenta un estudio relevante sobre las supervivencias que encuentra de distintos tipos

¹ Fernando Nava explica que «sus respectivas denominaciones locales son:

- ‘Arribeña’ (por su posición geográfica en relación con una región vecina, La Huasteca, que se sitúa “tierras abajo”); ocupa parte de los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro.

- ‘Calentana’ (propia a la “Tierra caliente”, en la depresión del río Tepalcatepec); se sitúa en una Porción del estado de Michoacán.

- ‘Jarocho’ (apelativo histórico para la población y la cultura de esa región); su núcleo se encuentra en la confluencia del sur del estado de Veracruz y la zona norte del estado de Oaxaca» (Nava, 1994: 290).

de décimas y de la importancia de la glosa en distintas regiones, en particular, en Jalisco. En esta obra, muestra dos elementos compositivos fundamentales: el primero, los posibles orígenes de la palabra *valona*, así como su definición como glosa en décimas; el segundo, el concepto de *arrebol*, una suerte de intermedio de la glosa, que no siempre tiene relación temática con el asunto que se trata en las décimas. Una diferencia notable en los textos que estudia Vicente T. Mendoza, con relación a las del huapango arribeño, es que en el cierre de la glosa aparecen unos versos de finida, aspecto que se puede relacionar con el corrido mexicano y las fórmulas de «ya con esta me despido» o «vuela, vuela palomita»². En el huapango arribeño aparece el arrebol al final de la glosa en décimas; sin embargo, no es necesariamente una estrofa de despedida, es más bien una sección que termina la participación del trovador para dar pie a la intervención de su oponente³.

La aportación de Mendoza sobre la valona es fundamental, ya que muestra las huellas que ha dejado la tradición de la glosa en décimas y de la música que la acompaña para rastrear sus posibles orígenes y establecer relaciones entre diferentes regiones del país. Gracias a sus estudios, se puede vincular la tradición de la Tierra Caliente con la de la Zona Media de San Luis Potosí y la Sierra Gorda. Una diferencia es el hecho de que en la primera no se baila la valona y en la segunda sí⁴. Otra diferencia entre estas tradiciones es que en el huapango arribeño se perdió el «¡ay!» tan característico para cantar la décima, no solo en México, sino también en otros países, por ejemplo, en Puerto Rico, donde se sigue cantando esta interjección al inicio del primer verso y, en algunas ocasiones, antes del último verso de la estrofa. Otro texto fundamental de Vicente T. Mendoza es *Glosas y décimas de México* (1957), el cual es una importante recopilación de décimas y glosas en décimas hecha en distintas regiones de México. Además, destaca Mendoza algunas características de las composiciones de las décimas; en particular, relaciones cultas y populares que encuentra en las glosas de su antología.

² Por ejemplo, en cuanto al corrido, María del Carmen Garza señala que «en algunos casos encontramos que el “Vuela, vuela palomita” aparece en labios del personaje central del corrido quien, *ya muerto*, envía un mensaje a sus padres para comunicarles su fin [...]. Otras veces el mensaje es enviado por el narrador [...]. Pero este recurso formal con frecuencia es empleado por el narrador en relación con los oyentes. A veces, indirectamente, les hace llegar la moraleja [...]. En otros casos, para comunicarles la muerte del personaje [...]. Pero también para indicarles el fin del corrido [...]. En ocasiones encontramos reunidos estos diversos aspectos en un mismo texto, a base de estrofas paralelísticas» (Garza de Konecki, 1977: 228-229). Como se puede deducir de estos ejemplos, la fórmula sirve para concluir el corrido con diferentes objetivos, dependiendo del tipo de historia que se desarrolló.

³ La excepción a esta característica se da en las intervenciones finales de los trovadores, aquellas en las que se despiden del auditorio, de los músicos que lo acompañaron en la topada y de su oponente con quien estuvo en controversia durante toda la fiesta.

⁴ Aún falta mucho por investigar sobre el baile en el huapango arribeño, pues tiene características y particularidades muy sugerentes. Por ejemplo, uno de los bailadores tradicionales, José Isabel Ocampo Cruz, don Chabelo, me refirió que antes era común encontrar parejas de hombres que bailaban entre sí (entrevista realizada el 1 de agosto de 2015 en San Ciro de Acosta, en el contexto del Homenaje a don Pedro Saucedo, don Lupe Reyes, don Ismael Orduña, don Miguel González y don Pedro Ruiz. La entrevista es parte de la Colección Rodríguez Hernández). Esta misma característica la notó mi tío Federico Rodríguez quien fue maestro de escuela primaria en 1971, en Xichú, Guanajuato, y quien compartió esta anécdota con mi abuelo y mi papá. Este dato fue uno de los que me motivó a ir a Xichú y conocer el *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*.

En *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México* (1986), Vicente T. Mendoza toma como eje de su trabajo el manuscrito de don Próspero S. Baca de Bernalillo, Nuevo México, además, presenta otras glosas en décimas que él mismo recoge. La gran cantidad de ejemplos le permite concluir que en esta región la décima es la estrofa que más posibilidades ofrece de estudio; incluye en su corpus: glosas, letrillas y series de décimas sueltas. En varios textos, transcribe la música, lo cual favorece que se pueda estudiar cómo se canta la décima en aquella región del sur de Estados Unidos. Además, se pueden establecer vínculos con otros lugares donde se cultiva el género; por ejemplo, Mendoza sugiere la relación de estos textos con la tradición peninsular del siglo XVI.

En este primer grupo, hay dos obras que considero de transición en el estudio del huapango arribeño. La primera es la recopilación de Socorro Perea, *Décimas y valonas de San Luis Potosí* (1989)⁵. Perea fue una gran entusiasta de esta tradición, pues no solo recopiló la obra de varios trovadores, sino que ella misma formó una agrupación y grabó varios LP como una muestra representativa de esta música⁶. En su labor como investigadora, realizó grabaciones de campo y, a su vez, tuvo acceso a varios cuadernos de los trovadores, mucho de su libro se basa en estos materiales. Como antesala de los textos, hace una breve presentación de cada uno de los trovadores que aparecen en su recopilación; en algunos casos, tan solo menciona el nombre y el lugar de origen, en otros, como con don Cándido Martínez, incluye *in extenso* el testimonio de los cultores en el que explican su ejercicio poético.

La segunda obra que considero de transición es *La décima popular en Puerto Rico* (1964) de Yvette Jiménez de Báez. Este estudio, aunque enfocado en Puerto Rico, propone un estado de la cuestión sobre la décima y la glosa en décimas en Hispanoamérica. En su análisis, Jiménez de Báez toma en cuenta la tradición de los *Cancioneros* antiguos, los perqués y disparates aún vigentes en la isla. Su estudio considera las influencias que adquiere el género en España, a partir del siglo XI, las *Cantigas* de Alfonso X, el Sabio; el siglo XIII, el cantar de vela de Berceo; los poetas cortesanos y gallego portugueses de fines de ese siglo; los ejemplos del Arcipreste de Hita del s. XIV; el s. XV y la influencia de la corte de Juan II de Castilla; hasta llegar a las glosas de romances que llegan a su apogeo en el s. XVI y las glosas de temas renacentistas. Es decir, es un recorrido importante del hispanismo en la península ibérica que explica la creación de la décima. Asimismo, destaca elementos importantes sobre su asentamiento en el continente americano, así como su vitalidad en estas tierras. Además de su importancia como estudio sobre este fenómeno, las circunstancias hicieron que fuera también un libro revelador para uno de los máximos exponentes del huapango arribeño: don Guillermo Velázquez, quien lo encontró en una pequeña librería de Huajuapan de León, Oaxaca, como él mismo lo señala⁷.

⁵ Esta obra representa la primera parte del acervo de Socorro Perea; la segunda parte de este, se encuentra en Perea (2005). La edición crítica de este libro estuvo a cargo de la Dra. Yvette Jiménez de Báez y el equipo del Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México.

⁶ Junto con su grupo Los cantores de la Sierra, grabó (1980): *Décimas y valonas de San Luis Potosí*, vol. I, San Luis Potosí, Tuna; (s.f.): *Décimas y valonas de San Luis Potosí*, vol. II, México, RCA; (s.f.): *Décimas y valonas de San Luis Potosí*, vol. III, México, Ingeniería Electroacústica del Centro, de los que yo tengo noticia.

⁷ En el libro en homenaje a Yvette Jiménez de Báez, don Guillermo Velázquez explica en décimas encadenadas que:

A partir de este análisis, son muchos los estudios que Yvette Jiménez de Báez ha escrito sobre el tema. Como ejemplo representativo se pueden mencionar *Glosas en décimas de San Luis Potosí* (2005), en el cual realiza una edición crítica del archivo de Socorro Perea sobre distintos trovadores de la región, desde Armadillo de los Infante hasta la Sierra Gorda. Así como sus aportaciones sobre la relación entre oralidad y escritura en esta tradición: «Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito» (1994); «Oralidad y escritura: de los cuadernos de trovadores a la controversia, en la Sierra Gorda» (2002); «Género en fronteras: La glosa en décimas (La Sierra Gorda y otros pueblos vecinos, México)» (2007). En estos sugerentes artículos ha puesto de manifiesto la importancia de los cuadernos de los trovadores, así como las normas que rigen su labor, tanto para la composición de las glosas como su comportamiento en la topada. Aunque no es un estudio crítico, no puede dejar de mencionarse *Voces y cantos de la tradición* (1998) en el cual se presentan distintos textos inéditos de la Fonoteca del Seminario de Tradiciones Populares que Yvette Jiménez de Báez dirige en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. En estos testimonios se puede conocer, de primera mano, la visión de los cultores sobre la tradición; el patrón que siguen para hacer sus composiciones; y la importancia que tienen los cuadernos como registro de la obra propia y como un elemento didáctico para las nuevas generaciones.

Uno de los temas sobre los cuales Jiménez de Báez ha puesto especial atención es el de la migración. Esto la ha llevado a analizar la tradición del huapango arribeño en espacios distintos a los tradicionales; en particular, en la topada que se lleva a cabo en Cuautitlán-Izcalli con el auspicio de los migrantes de la Sierra Gorda que radican en la Ciudad de México en «La fiesta de la ‘topada’ y la migración al Norte. Una tradición de la Sierra Gorda mexicana y de áreas circunvecinas» (2008). Aunado a estos esfuerzos ha organizado distintos congresos a los que ha convocado a los cultores de la tradición

Del Norte al Sur del país
la décima caminaba
y el son serrano le daba
razón de ser y matriz.
Yo ignoraba —excuse me, please—
los alcances que tenía
y en la trashumancia mía
para una “Presentación”
a Huajuapan de León
llegamos un cierto día.

Llegamos un cierto día
a esa ciudad de Oaxaca
y en afán de toma y daca
—husmeando “a ver qué salía”.
Entré en una librería
pequeña, y un libro vi
como esperándome a mí
(¿predestinación?, ¿azar?)
“LA DÉCIMA POPULAR
EN PUERTO RICO”—leí—
(Velázquez Benavides, 2009: 307-308).

“...EN PUERTO RICO”—leí—
Yvette Jiménez, la autora,
“¿Y quién será esa señora?”
—viendo el título inquirí—.
Compré aquel libro y sentí
que un gran tesoro adquiría,
¡era el único que había!
Yo ni me lo imaginaba
y a mí que tanto buscaba
¡una puerta se me abría!

popular de la glosa en décimas y a los estudiosos de esta. Como fruto de estas reuniones académicas se han publicado dos libros: *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación* (2002) y *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana* (2018) con disco del concierto de clausura del Coloquio a cargo de Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú, donde se analizan distintas tradiciones de canto, música y baile populares, así como los contextos festivos en las que se llevan a cabo.

Otro investigador que colaboró en el Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México es Fernando Nava. Sus aportaciones se distinguen por destacar el aspecto musical como acompañamiento de la décima y la glosa en décimas en distintas tradiciones de México, así se aprecia en «La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos» (1994); «Diez melodías para la décima» (1996); «Dos maneras de declamar la décima popular en México» (1997). Ha escrito sobre la instrumentación y la música del huapango arribeño en «Otro cuarteto de cuerdas» (1986); «Tonadas y valonas de la Sierra Gorda» (1992); y ha establecido su relación con otras tradiciones fuera de México «La décima en México y en la región del Caribe» (2014).

Finalmente, este primer bloque no estaría completo sin la mención a Américo Paredes, quien es pionero en los estudios sobre la décima en la frontera México-Estados Unidos; en particular, en la región de Lower Rio Grande conformada por los estados de Brownville, Texas y Matamoros. Sus trabajos han aportado una visión relevante sobre la tradición de la décima en una región de frontera donde una nueva comunidad se estaba gestando: la cultura mexicoamericana. Esta se extiende a lo largo de las fronteras de los dos países y conforma una identidad particular, pues se construye como consecuencia de la migración y el asentamiento en un nuevo territorio. Es sugerente cómo, en este contexto, la comunidad elige a la décima como medio de identidad, expresión, y contacto con otras regiones culturales. Hay varias características relevantes que presenta Paredes en su trabajo. Por ejemplo, el acompañamiento musical que, en algunas ocasiones, relaciona con la balada internacional y, en otras, con el canto salmodiado de las décimas. En su corpus, Paredes encuentra algunas décimas que inician con la interjección «¡ay!»; sin embargo, reconoce que no es una constante en todos los informantes que pudo entrevistar. Así se observa en «The décima cantada on the Texas-Mexican border: four examples» (1966) y en «The décima on the Texas-Mexican border: folksong as an adjunct to legend» (1966). Además, da fe del contrapunto en glosas en décimas en aquella región y muestra algunas variantes particulares como retar al oponente a glosar una planta específica, dada por quien propone el reto.

Hay una segunda oleada de investigadores cuyo vínculo con los cultores es muy estrecho, bien porque vienen de familia de trovadores, bien porque su interés de estudio nace desde dentro de la tradición. En este bloque se puede mencionar a Eliazar Velázquez Benavides —hermano de don Guillermo Velázquez, trovador de los Leones de la Sierra de Xichú—, Raúl Eduardo González —investigador y músico— y David Carracedo.

Desde su artículo «El huapango arribeño» (1998), Eliazar Velázquez presenta una visión en la que se puede destacar su vivencia personal y la cercanía que ha tenido con los maestros de la tradición del huapango arribeño. Su perspectiva es privilegiada,

pues ha presenciado el desarrollo de la tradición a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI. Además, tuvo la oportunidad de conocer a algunos trovadores que, aunque ya no ejercían su oficio, compartieron con él sus experiencias y sabiduría. Estos testimonios se pueden encontrar en *Poetas y juglares de la Sierra Gorda* (2004), obra que se ha convertido en un referente obligado para quienes desean incursionar en el estudio del huapango arribeño y conocer su diacronía. En este libro se pueden dilucidar ciertos códigos de los cultores, así como momentos que han sido fundamentales en el devenir de la tradición. En su libro más reciente, *Cerro abuelos* (2018), presenta una crónica de la Sierra Gorda por medio de los testimonios de actores fundamentales de la región, entre ellos, varios trovadores. Además, muestra ciertos elementos que fueron fundamentales para que el huapango arribeño se arraigara en el noreste de Guanajuato.

Los estudios de Raúl Eduardo González se han centrado en una forma de la glosa en décimas: la valona michoacana. En sus libros *El valonal de Tierra Caliente* (2002) y *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán* (2009) destaca su interés por el carácter narrativo de la glosa en décimas y la valona⁸. Además de su estudio crítico, la antología que presenta en estas obras es muestra importante del trabajo de los cultores de la región. Su trabajo es fundamental, pues permite establecer relaciones entre la valona de Tierra Caliente y el huapango arribeño; ya que ambos comparten la misma estructura literaria: la glosa en décimas.

Aunque no es un crítico literario y sus trabajos son descriptivos y de divulgación más que estudios críticos, son importantes las obras de David Carracedo. Tanto *Del huapango arribeño te cuento risueño* (2000) como *¡Vamos haciendo el ruidito...!* (2003) muestran de manera muy amena, por medio de cómics, las partes de la pieza arribeña, así como de la fiesta del huapango arribeño. Además, acompaña sus explicaciones con valiosos testimonios de varios trovadores. Su carácter didáctico se debe a que, en un principio, se concibió su obra como un apoyo para los talleres de huapango arribeño que hubo en Xichú⁹.

Hay un tercer bloque de estudios sobre el huapango arribeño conformado por jóvenes investigadores cuyas publicaciones aparecen alrededor del año 2010. Algunos de ellos no solo son cultores de alguna tradición popular, sino que también tienen formación académica y sus publicaciones son las tesis que han realizado para titularse. De este modo, se puede observar cómo el estudio de esta tradición está vigente en la actualidad, además de que se está consolidando el camino que iniciaron Vicente T. Mendoza para la glosa en décimas e Yvette Jiménez de Báez para el huapango arribeño.

⁸ Sobre el término *valonal*, Raúl Eduardo González explica: «he llamado a este volumen *El valonal...*, porque don Salvador Chávez empleó este hermoso término una vez que me contó sobre el libro mencionado, y de la manera como don Vicente Robledo se habría hecho de él: “Toda la gente estaba equivocada —decía don Salvador—; él tenía una fama tremenda, porque todos decían: ‘Esta valona, que del Venado y que... él hace las valonas’. No, no era cierto; un señor que se llamaba Rosendo Valencia, ahí de El Aguaje, tenía un archivo de valonas, y él se lo robó, cuando murió; él le robó a la viuda *ese valonal* y por eso él aprendió y las cantaba aquí; luego, al otro año cantaba otra, pues ahí tenía donde aprenderlas”» (González, 2002a: 13).

⁹ En el prólogo al libro, don Guillermo Velázquez comenta que «este librito ahora —y dale con lo de “librito”— ya no parece tan insólito, pero en aquellos años del casi total desconocimiento de la tradición —“hacia afuera”, digamos— fue un aporte muy valioso que incluso creo que no pudimos aprovechar suficientemente en los talleres» (Carracedo, 2000: 3).

El primer aporte de este bloque es *Tradición y sociedad. El devenir de las velaciones y el huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda* (2007) de Rafael Parra. En esta tesis de licenciatura en etnohistoria, Parra estudia cómo se fueron conformando algunas agrupaciones, los instrumentos que estas utilizaban y cuáles han llegado hasta la actualidad. Además, hace un recorrido sobre la zona de influencia de la glosa en décimas para dilucidar dónde se mantiene viva la tradición y hacia dónde ha permeado. En particular, su trabajo mantiene un equilibrio entre los temas a lo humano y a lo divino; es decir, cómo se presenta la tradición en las fiestas de la comunidad y en las velaciones y adoraciones a los santos.

Por su parte, Neftalí Díaz es trovador de esta tradición y se le conoce como Talí Díaz y a los músicos que lo acompañan: los Díaz del Real. Él ha aprehendido la tradición de la Sierra Gorda de primera mano, gracias a que en su familia hay varios cultores. En su tesis de licenciatura en música *Huapango Arribeño, diacronía de la expresión musical-poética de la Zona Media de San Luis Potosí, la Sierra Gorda de Guanajuato y Querétaro* (2014) muestra las diferencias entre distintas agrupaciones en cuanto a su instrumentación. Esto le permite vislumbrar que hubo diferentes instrumentos dependiendo de la región —San Luis Potosí, Querétaro o Guanajuato— donde su cultiva esta tradición. Su trabajo es un diálogo permanente con la obra de Rafael Parra, tanto para coincidir con ella como para cuestionarla. Una de las preocupaciones fundamentales de Neftalí Díaz se relaciona con la terminología, pues concluye que, en la actualidad, los nuevos trovadores no tienen mucho cuidado de ella ni de las normas a seguir en la controversia poética.

Graciela Gutiérrez ha publicado varios estudios y antologías de glosas en décimas de la tradición del huapango arribeño. Al igual que Neftalí Díaz, ella también tiene un lazo familiar que ha motivado sus trabajos. En su libro *Música de vara. Aprendizaje y función social del huapango arribeño* (2015) hace una primera síntesis de sus trabajos previos donde muestra cómo se adquiere la tradición y la importancia del proceso de tradicionalización cuando la música se hereda de padres a hijos. Otros dos trabajos suyos que vale la pena destacar son *¡Al Son de los Santos! el canto a lo divino en el huapango arribeño de México y otros países de habla hispana* (2016) y *Pancho Riatas. Poesía de diversión para bravata o topada de huapango arribeño* (2016). Para Gutiérrez es importante subrayar la importancia de los temas a lo humano y a lo divino, por igual. Además, valora la importancia de un trovador muy singular de la tradición como Pancho Riatas.

El caso de Alex E. Chávez es particular, pues su abuelo, don Mauro Villeda, fue músico de la tradición del huapango arribeño. Sin embargo, a causa de la migración, Chávez ha vivido y desarrollado su trabajo en Estados Unidos. Sus estudios marcan una continuidad, en cierta medida, con la labor que inició Américo Paredes. Alex E. Chávez pone especial atención en los factores de la globalización que obligan a los trovadores a dejar sus tierras de origen y emigrar a los Estados Unidos. Desde esta óptica, su artículo «*Huapango Arribeño: A Mexican Musico-Poetic Tradition at the Interstices of Postmodernity (1968—1982)*» (2012), así como su más reciente libro *Sounds of crossing. Music, migration, and the aural poetics of huapango arribeño* (2017) muestran lo importante que es el huapango arribeño para la comunidad migrante y cómo el arraigo en nuevas tierras propicia su supervivencia, aunque con ciertas modificaciones. Su trabajo muestra la tradición en un nuevo territorio más urbano que

rural y en un nuevo espacio cultural donde el inglés y el español mantienen una tensa relación.

Por último, en *Topada en la Sierra Gorda: los temas de la memoria y el destino en los Leones de la Sierra de Xichú* (2011) que fue mi tesis de maestría, enfoqué el análisis a un solo trovador: don Guillermo Velázquez y a dos temas que me parecen fundamentales en sus composiciones. En cuanto a la memoria, analicé tanto la memoria histórica como la relación que hacen los Leones de la Sierra de Xichú sobre el propio devenir del huapango arribeño, con la intención de mostrar cómo se ha desarrollado esta tradición a lo largo del siglo XX y cuáles han sido algunos de sus máximos representantes. Sobre el tema del destino, las distintas composiciones, tanto glosas en décimas como décimas sueltas, de don Guillermo Velázquez me permitieron tener un primer acercamiento al significado de este concepto en los trovadores de la región.

En torno a la topada de poetas

La fiesta máxima del huapango arribeño es la topada; como se puede deducir de este concepto, el objetivo principal del encuentro es el enfrentamiento entre dos trovadores. Cada uno de ellos se acompaña de tres músicos: dos violinistas, *vareros* como se les conoce en la región, en alusión al arco del violín; un vihuelero y el trovador, quien toca la guitarra quinta huapanguera. El espacio en el que se reúnen es un lugar público, una plaza o el patio de una casa que se abre a la comunidad con la finalidad de llevar a cabo la fiesta. En este sitio, se colocan unas estructuras de madera conocidas como tablados, tapancos o tarangos. Estos se elevan alrededor de dos metros sobre el nivel del piso; en ellos se suben los trovadores y, desde esa posición de privilegio, ofrecen su talento, su poesía y su canto en intervenciones alternadas durante la fiesta.

La topada dura alrededor de doce horas, pues inicia cuando el sol se pone y termina con la llegada de un nuevo día. Esta fiesta se lleva a cabo en diferentes etapas: el Saludo, el Fundamento, la Bravata y la Despedida. Los trovadores inician con el Saludo a quienes los invitaron a la fiesta, a los asistentes y al otro trovador. Después, desarrollan en el canto los temas de Fundamento, esto es, aquellos temas que son obligatorios dependiendo del motivo de la reunión. Por ejemplo, si es una boda se cantarán composiciones sobre Adán y Eva, la creación del mundo y parabienes para los recién casados; en el caso del aniversario ejidal, el tema obligado es la Revolución mexicana, sus causas, sus protagonistas y los resultados que esta tuvo. En la madrugada, el tono de la topada cambia, pues llega el turno de la Bravata de los poetas, también conocida como aporreón. En este momento, si se desarrolla un tema de fundamento, se hará retando al oponente sobre cierto conocimiento específico; por ejemplo, los días que Madero estuvo en la cárcel de San Luis Potosí, de qué trataba su Plan o porqué hubo descontento cuando llegó a la presidencia. Además, se intentará mostrar la superioridad sobre el adversario haciendo un retrato satírico de él con versos humorísticos conocidos como de bravata o *aporreón*. Cuando el sol llega a la topada, los trovadores agradecen de nuevo al auditorio por su presencia, así como la invitación a participar en la fiesta; en esta Despedida, dirigen sus poesías tanto a la comunidad como al trovador con el que se enfrentaron toda la noche. Si el duelo no rebasó los límites permitidos, habrá cordialidad entre ambos al bajar del tablado y el deseo de encontrarse en una próxima topada; sin embargo, si el tono del reto no fue el adecuado y se excedió la beligerancia

de las composiciones o la descripción paródica que se hizo del contrincante, se puede crear una enemistad entre ambos contendientes.

La glosa tiene como base la explicación o el desarrollo de algún tema. Esto es ideal en la glosa en décimas, pues una pequeña estrofa —regularmente una copla—, llamada *planta*, se desarrolla en las décimas glosadas; las cuales pueden ser cuatro, seis o más, dependiendo del número de versos. Hay dos tipos de glosas que aparecen en el huapango arribeño: la glosa de línea, donde solo un verso de la planta —que suele ser el primero— concluye cada una de las décimas glosadas y después se repiten los demás versos de la copla; y la de cuarteta, donde cada verso de la planta remata una décima distinta. La glosa de línea se utiliza para la primera parte de la pieza conocida como Poesía; esta se prepara con antelación a la fiesta y se canta de memoria. La glosa de cuarteta se utiliza en el Decimal, segunda parte de la pieza, cuya característica principal es que las décimas glosadas se improvisan *in situ*. Estos dos partes las concluye el arrebol, es decir, el Son o Jarabe y el baile¹⁰. Si es un son el que se ejecuta, se utiliza uno tradicional como *La Rosita*; quien propone el son, con frecuencia, es el violinista que lleva la melodía y propone el tono en el que se toca, y que en la tradición se le conoce con el nombre de *primer vara*. Si es un jarabe, puede ser improvisado por el trovador o por su vihuelero. Es importante destacar que, en muchas ocasiones, quien hace las veces de vihuelero, con el paso del tiempo y de las topadas, termina convirtiéndose en trovador; este es el caso de Javier Rodríguez, a quien conocí como vihuelero con los Leones de la Sierra de Xichú, aunque antes había tocado con su papá don Juan Rodríguez; y de Talí Díaz, quien es el trovador de los Díaz del Real, por mencionar un par de ejemplos¹¹. Es decir, es una posición donde los jóvenes músicos se

¹⁰ Entiendo por ‘pieza arribeña’ la conjunción de Poesía, Decimal y Son o Jarabe. A este mismo conjunto de elementos, Yvette Jiménez de Báez y Fernando Nava le llaman *secuencia* y Talí Díaz, *cantada*. Nava explica que «[las décimas salmodiadas] se ejecutan siempre en *secuencia*, primero la “Poesía” y luego el “Decimal”, teniendo un tercer elemento para rematar: una pieza instrumental, si la celebración es “a lo divino”; o un son bailable —con coplas—, cuando el asunto es “a lo humano”» (Nava, 2000: 307, el subrayado es mío). El término *secuencia* es conflictivo, pues Rafael Velasco Villavicencio lo utiliza para explicar la música con la que se acompaña el son: «Cuando se termina de cantar la copla, se regresa a la planta del son y se repite la *secuencia* hasta cantar la segunda copla. Las coplas de los sones son de cuatro, cinco o seis versos y junto con la longitud de las frases del *paseo* determinan los distintos patrones de repetición» (Velasco Villavicencio, 2002: 318, el subrayado es mío). Por su parte, el trovador Talí Díaz, me comentó que entre los cultores de la tradición se le conoce como *cantada* a toda la pieza, «entre nosotros, por ejemplo, hablamos de tu *cantada*, ¿de qué va a ser tu *cantada*? Ya nosotros sabemos, de antemano, que *cantada* es todo desde principio hasta el fin, desde la poesía, desde la décima, el jarabe o el son. Nosotros así nos decimos, “échate una *cantada*, ¿no?”» (Entrevista con el trovador Talí Díaz en el marco del *XXXV Festival del huapango arribeño y de la cultura de la Sierra Gorda*, el día 30 de diciembre de 2017. La entrevista es parte de la Col. Rodríguez Hernández, el subrayado es mío). Sin embargo, este es un término problemático, pues también se le conoce con este nombre a la primera parte de la pieza como lo constata Eliazar Velázquez, quien apunta que se le llama «poesía, cantada o “plática”» (Velázquez Benavides, 2004b: 353). Por este motivo, en este trabajo utilice el término *pieza arribeña* con la intención de dar claridad a mi exposición.

¹¹ Sobre Javier Rodríguez, Chávez explica que «[he] is a native of Cerritos, San Luis Potosí. He began playing huapango arribeño at the age of nine as a vihuelero (vihuela player) along side his father, renowned poet-practitioner Juan Rodriguez. By the mid 1980s, he was performing in topadas as a poet-practitioner in his own right. He recalls a regañada (scolding) he received from his father on one such occasion: estaba en una topada frente a don Guadalupe Reyes en San Luis Potosí. Me bajé del tablado a bailar un ratito. Y ahí andaba mi papá esa vez y que me ve y me dice: “¿Vienes a trabajar o a bailar? ¡Fíjese lo que le está diciendo el señor! Estaba chavo yo”» (Chávez, 2012: 201). Este testimonio es

inician y toman los elementos básicos de la tradición cuando tienen el deseo de convertirse en trovadores. Esto subraya la importancia de la improvisación en el jarabe, pues, con la vihuela, el futuro trovador empieza a ensayar este arte.

El libro se divide en cuatro capítulos. En el primero, «Elementos para una definición del Huapango arribeño», me enfrento a la dificultad de definir el término *huapango arribeño*. En principio, encontrar su origen es ya una tarea complicada, debido a la falta de testimonios que puedan dar una fecha aproximada sobre el inicio de esta tradición. La memoria colectiva de la región propone a un trovador: Eugenio Villanueva, como el iniciador del huapango arribeño. Sin embargo, la mayoría de estos testimonios son indirectos, no se tiene, al menos hasta el momento, referencia directa de sus composiciones. En el capítulo comparto el testimonio de don Francisco Berrones, quien lo llegó a escuchar en Ciudad Victoria, Tamaulipas. Esta anécdota de don Francisco Berrones me lleva a plantear una hipótesis para entender el tránsito de la décima y la glosa en décimas al interior de México. Como desarrollo en este capítulo, es probable que el camino de los arrieros y comerciantes desde el occidente del país, en particular de Michoacán, los llevara hacia el norte, pasando por San Luis Potosí, hasta llegar a Tamaulipas y luego a Nuevo León. En el camino no solo dejaban productos mercantiles, sino también glosas en décimas lo que pudo ayudar a su difusión.

En este primer capítulo explico la composición instrumental de las agrupaciones de huapango arribeño y cómo esta ha cambiado a lo largo del tiempo. La tradición sugiere que esta música nació en la Zona Media de San Luis Potosí, y es aquí donde hay más cambios; algunos de ellos, se reflejan algún tiempo después en la Sierra Gorda, tanto en Querétaro como en Guanajuato¹². Después de comparar algunos testimonios de los músicos, destaco que los potosinos aluden a un mayor número de instrumentos usados a lo largo del tiempo en la tradición. Esto no quiere decir que aquellos que ejercen este oficio en la sierra tengan menos conocimientos, más bien, comprueba que no siempre llegó hasta ellos toda la variedad instrumental que utilizaron los músicos potosinos.

Uno de los términos que más se han discutido y sobre los que aún no se llega a una conclusión definitiva sobre su etimología es el de *huapango*. La acepción más aceptada define a este término como «sobre el tablado» y se agrega que el auditorio baila sobre tablas de madera, las cuales se incrustan sobre la tierra para que se oiga la percusión del zapateo. Para abonar a la discusión, retomo el postulado de Rolando Pérez en «Huapango, performance ritual» (2018) donde propone que el término proviene de una etimología compleja, ya que su origen no se restringe a un solo idioma. Su propuesta sugiere que la definición tiene influencia de la lengua africana kimbundu y que su significado tiene relación con la fiesta ritual. Aunado al problema lexicográfico, es necesario apuntar que el término huapango se utiliza también para definir un tipo de música, de baile, y de festividad. Por esto, ha sido necesario agregarle adjetivos determinativos que permitan dilucidar a cuál tipo de huapango se hace referencia; de este modo, se tiene «huapango jarocho», «huapango huasteco», «huapango arribeño».

sugerente sobre el camino que puede seguir un trovador y cómo ser vihuelero le ayuda en su formación. En el caso de Javier Rodríguez sus influencias más importantes son don Juan Rodríguez, su papá, y don Guillermo Velázquez; tiempo después de estar con cada uno de ellos, él mismo ha tomado la iniciativa de ejercer el oficio de trovador.

¹² Este aspecto se desarrolla un poco más adelante, cuando se discute la figura de don Eugenio Villanueva como posible iniciador de la tradición del huapango arribeño.

En el caso de este último, el término arribeño tiene relación con las zonas altas, las de la Sierra Gorda; respecto a las zonas bajas; por ejemplo, la Zona Media de San Luis Potosí se ubica por encima de la huasteca.

En el segundo capítulo, «La tradición oral en el huapango arribeño», discuto varios aspectos sobre la oralidad; en principio sus elementos constituyentes. Esto me permite definir la oralidad como un fenómeno estructurado, que aparece en un contexto particular, donde la voz es el elemento *sine qua non*. Además, valoro la importancia de que la oralidad se adapte a diferentes ambientes; por ejemplo, a las nuevas tecnologías de comunicación. Otro aspecto fundamental que desarrollo es el concepto de tradición oral. La razón de ser de este tipo de literatura es la comunidad y su capacidad para transmitir su conocimiento a las nuevas generaciones, así como su habilidad de adaptar ciertos componentes a nuevas circunstancias. Se puede dar el caso de que algunos miembros de la comunidad hayan tenido que dejar el territorio donde aprendieron la tradición o, como se ha dado en varias regiones de México, que la modernización de las áreas rurales cambia la vivencia e interacción cotidiana. Por tanto, el registro principal de la tradición se hace en la memoria cuyo cuidado corresponde a la comunidad.

La transmisión de los textos de una generación a otra o de un territorio a otro, se da por distintas unidades mínimas de construcción; estas pueden ser, por ejemplo, sintácticas, semánticas o narrativas. En el caso de la glosa en décimas, un componente fundamental es el refrán. La paremia propicia que una unidad sintáctica tenga una carga semántica que tanto el transmisor como la comunidad conoce; de este modo, se pueden construir, en torno a ella, unidades más grandes, ya que no se requiere mayor explicación de su significado. Además, en cuanto a unidad sintáctica, se acopla a la construcción en dísticos que caracteriza a la décima. En el trabajo presento un par de glosas en décimas que desarrollan el refrán: «cría cuervos y te sacarán los ojos»; con la intención de observar cómo aparece un mismo elemento en dos latitudes distintas, qué aspectos se mantienen y cuáles cambian, pues una procede de Panamá y la otra, de Perú. Para estudiar este fenómeno en el huapango arribeño, comparo una glosa en décimas, cuyo tema principal es los Doce Pares de Francia, en dos trovadores distintos: don Tranquilino Méndez y don Ismael Orduña. De este modo, muestro la importancia de la transmisión de la tradición de los viejos cultores a los nuevos, pues apenas hay ligeras variaciones en una glosa y en otra. Es muy probable que ambos cultores hayan tomado esta glosa de uno de los viejos maestros de la tradición: don Francisco Berrones. En el capítulo, presento evidencia de que él desarrollaba el tema y de que le vendió una glosa a don Tranquilino Méndez. Con estos ejemplos demuestro cómo la transmisión oral se da de distintas maneras y con diferentes matices a lo largo de Hispanoamérica.

Cuando se recogen los testimonios de los cultores de la tradición, se puede observar que la forma de conceptualizar su ejercicio poético es diferente a como se hace desde la academia. Por esta razón, presento la concepción del término *palabra* de Miles Foley, quien la define, en *How to read an oral poem* (2002), como una unidad de significado y discurso, lo cual permite observar cómo se utiliza en la construcción y el sentido de la tradición oral. Para apoyar este punto, presento una serie de ejemplos donde se aprecia cómo diferentes cultores de distintas tradiciones se refieren a un concepto de forma metonímica, en consonancia con la definición de Foley; por ejemplo, alguno dice que va a cantar un «verso» y canta una décima.

El estudio de la literatura de tradición oral tiene en Ramón Menéndez Pidal a su referente principal, pues fue él quien primero fijó ciertas categorías de análisis que a la fecha se siguen utilizando; en particular, los modos popular y tradicional de este tipo de manifestaciones. El primero hace referencia, según Menéndez Pidal, a las composiciones que se transmiten de una generación a otra, pero que no sufren cambios, pues la comunidad es consciente de que son obra ajena y como tal hay que respetarla; por el contrario, las composiciones que la comunidad adopta como propias y, en consecuencia, hace variaciones de ella, son las que se explican con el modo tradicional. Esta forma de análisis se enriquece con otros acercamientos como los de Margit Frenk, Aurelio González e Yvette Jiménez de Báez. El punto de encuentro entre estos críticos es que el pueblo, la comunidad, es sujeto activo de la tradición, por tanto, acepta las composiciones que se transmiten de generación en generación y las adapta a sus necesidades particulares.

La fiesta es un aspecto fundamental en el huapango arribeño, pues en ella se presentan dos elementos esenciales: la *performance* y la ritualidad. El primero hace referencia al acto donde la oralidad se manifiesta; por ejemplo, en forma de canto, y hace propicio el acompañamiento musical y el baile. El segundo, se relaciona con los componentes necesarios para que la fiesta tenga orden y sentido; por ejemplo, la hora de inicio y fin de la celebración, el orden en el que aparecen los temas obligados, así como la interacción entre los trovadores, los músicos y el auditorio. Esto último permite la comunicación entre los diferentes actores de la tradición, lo cual propicia un diálogo constante y una retroalimentación que enriquece a todos y cada uno de ellos.

Una de las características principales del huapango arribeño es la conjunción de elementos que en un inicio parecen contrapuestos, pero que al interior de la tradición funcionan como complementarios. Este es el caso de los cuadernos de los trovadores, los cuales sirven como registro de la obra propia; ayudan a componer y memorizar glosas en décimas de temas específicos; a la vez que son una guía para los trovadores jóvenes que se acercan a la tradición y quieren conocerla de la mano de los viejos maestros. El objetivo principal de las composiciones contenidas en los cuadernos es ser cantadas durante la fiesta; es aquí donde se muestra la complementariedad de la escritura y la oralidad en la tradición. Otra manera como se presenta esta relación es que los cultores, en varias ocasiones, recurren a los libros para obtener información con la que componen sus glosas. Este es un fenómeno común, pues es necesario que conozcan de varios temas para desarrollarlos a lo largo de la fiesta y para responder al reto de su adversario. En este apartado se discute, también, la diferencia que existe entre una presentación en vivo y las grabaciones. Por ejemplo, en las grabaciones comerciales en CD no se tienen todos los elementos contextuales necesarios para recrear el ambiente festivo en el que se llevó a cabo la *performance* original. Además, los interludios musicales son más breves, pues no hay un auditorio *in situ* que los pueda aprovechar para bailar.

La improvisación es un aspecto relevante en esta tradición y puede aparecer en dos momentos distintos de la pieza arribeña. El primero es el Decimal, donde el trovador improvisa la planta y las décimas glosadas, aunque en ocasiones retoma una copla tradicional para utilizarla como planta de la composición. El segundo es el Jarabe, el cual se utiliza para saludar a los asistentes a la fiesta o para plantear el reto al adversario. Cuando esto último sucede, la impronta que permanece en el auditorio es

que el oponente debe responder al reto, de lo contrario, ahí empezará a perder la controversia poética.

En el tercer capítulo, «La décima y la glosa en décimas: construcción y características», desarrollo distintos aspectos que tienen relación con la décima y con la glosa en décimas. Primero, hago un recorrido por distintas estrofas precedentes a la décima, con la intención de encontrar elementos compositivos que pudieran aparecer en ella. En este sentido, subrayo la importancia de la sintaxis de la estrofa con la intención de encontrar estos componentes comunes y su pertinencia en la creación de una nueva estrofa. Segundo, discuto la invención de la décima por parte de Vicente Espinel, y subrayo la labor de los cultores para su difusión y consolidación tanto en la época del Siglo de Oro como en la actualidad. Esto con la intención de no confundir el término *décima* con el de *espinela*, pues entiendo a la segunda como un tipo especial de la primera. Tercero, presento la glosa, su origen, sus características y cómo fue una forma propicia para acoplarse con la décima por su carácter reflexivo.

Un aspecto muy llamativo en los distintos lugares donde se cultiva la décima es la relación tan íntima que guarda la estrofa con sus cultores. Los cantadores populares, a menudo, utilizan el recurso de la prosopopeya para personalizar a la estrofa y presentarla como un miembro más de la comunidad a la que pertenecen. De este modo, a pesar de ser una estrofa de origen español, no se percibe como extranjera, y en cada región se le atribuyen características propias de la localidad.

La supervivencia de elementos cultos en la literatura popular es muy sugerente. De este modo, el hecho de que la décima y la glosa en décimas sean estrofas de canto popular es algo notable. Ambas formas estróficas nacieron dentro de un ambiente culto e incluso las primeras controversias poéticas en las que aparecieron, las Justas, se realizaban en las cortes donde los poetas populares no podían participar. El diálogo entre lo culto y lo popular se puede apreciar en otros aspectos; por ejemplo, en este apartado destaco una variante del verso de Luis de Góngora y Argote: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», pues hay testimonios de improvisadores que utilizaron el pie forzado «en polvo, ceniza y nada» para presentar una serie de décimas donde el tema rector fue la fugacidad de la vida como en el soneto del cordobés.

Con la intención de dilucidar de qué manera una estrofa culta pasa a la literatura popular propongo dos hipótesis complementarias para el caso del Nuevo Mundo. La primera de ellas se relaciona con la labor de los frailes y misioneros que llegaron a la Nueva España con la encomienda de difundir la religión católica. En algunos casos, utilizaron décimas para apoyar su labor evangelizadora y difundir su mensaje. La segunda es la importancia del teatro; desde su nacimiento la décima fue una estrofa propicia para la dramaturgia. A la presentación de las obras acudían personas de toda clase social, lo cual facilitaba que, si alguien no sabía leer ni escribir, podía aprender las décimas después de escucharlas recitadas. Además, es necesario señalar que las culturas prehispánicas tenían un fuerte arraigo de canto y poesía; este aspecto facilitó que fueran receptivos a nuevas formas estróficas y nuevas maneras de cantar.

En el cuarto capítulo, «La topada de poetas: estructura, características y tradicionalidad en una fiesta ejidal», estudio integralmente la topada ejidal entre don Cándido Martínez y don Agapito Briones. El análisis está dividido en cinco grandes secciones: el saludo, el fundamento, la bravata, la despedida y el arrebol. Utilizo esta división para mostrar los recursos y elementos compositivos de cada una de las

secciones de la topada; además, señalo semejanzas y diferencias entre ambos trovadores; por último, establezco vínculos entre el huapango arribeño y otras tradiciones de literatura de tradición oral de México, para lo cual utilizo el *Cancionero Folklórico de México*. En la transcripción de las glosas en décimas, tengo presente que la topada es el desafío entre ambos poetas; por tanto, he colocado una enfrente de la otra para no perder de vista la confrontación de los trovadores.

La topada que se analiza en este trabajo se llevó a cabo con motivo de una fiesta ejidal. Esto obliga a que el tema que se desarrolla en el fundamento sea la Revolución mexicana. Tanto don Agapito Briones como don Cándido Martínez se enfocan en la figura de dos personajes fundamentales de la gesta revolucionaria: Francisco I. Madero y Emiliano Zapata. Sin embargo, el modo en que cada uno explica la importancia de estos es distinto. Por ejemplo, en el caso de Emiliano Zapata, don Cándido Martínez lo retrata como un héroe con gran liderazgo que salió avante de muchas dificultades, y muestra que este ímpetu y coraje le ayudaron para luchar en la Revolución. Por su parte, don Agapito Briones tiene una visión más desencantada; su explicación la desarrolla en pretérito para dar a entender que tanto el héroe como sus ideales se han quedado en el pasado y su lucha es más un recuerdo que una realidad.

ELEMENTOS PARA UNA DEFINICIÓN DEL HUAPANGO ARRIBEÑO

Viva el arte del campesinado
viva el son, el huapango y el verso,
que es palenque vital y universo
del ranchero que es gallo jugado

(Guillermo Velázquez, *Viva el arte del campesinado*)

Un origen remoto

El huapango arribeño es una expresión popular en la que se conjugan varios elementos como la música, el baile, la literatura, la tradición oral y la fiesta ritual. Según algunos testimonios, su origen se remonta a la segunda mitad del siglo XIX en Rioverde y San Ciro de Acosta, ambos municipios pertenecen a la Zona Media de San Luis Potosí¹³. De esta forma, Vicente Osorio Cervantes comenta que «la memoria colectiva de la región llega hasta 1880, pues se dice que en aquellos años vivió el primer trovador, don Eugenio Villanueva, de Rioverde, San Luis Potosí. Pero lo más probable es que antes de él ya existieran otros trovadores regionales» (Osorio Cervantes, 1993: 16)¹⁴. Sobre la importancia de este trovador, don Francisco Berrones recuerda que se motivó a hacer versos «cuando en una competencia en Ciudad Madero, Tamaulipas, le oí a don Eugenio Villanueva una poesía»¹⁵. Una de las preguntas que surgen, con base

¹³ En varias ocasiones, será necesario acudir a los testimonios de los trovadores y músicos de esta tradición para entretener su trayectoria. Cuando esto sea requerido se citará el lugar de donde se obtuvieron, ya sean artículos, libros, tesis o entrevistas en campo. En el caso de los versos de los trovadores, cuando las palabras que utilizan tengan alguna alteración morfosintáctica, se colocará un asterisco (*) al lado de ella para marcar esta peculiaridad.

¹⁴ De la misma opinión es Jaime Moreno Villarreal, pues señala que «la crónica alcanza, no más allá de 1880, a don Eugenio Villanueva, nativo de Rioverde, llamado el primer trovador. Pero quizás antes hubiera otros cuyo nombre se ha perdido» (Moreno Villareal, 1987: 67). Por su parte, Fernando Nava explica que «de acuerdo con la tradición oral de la región, esta música, la del verso, tiene un mínimo de 200 años de realizarse, ya con las características de ser bailable y tener la forma estrófica de Décima de “pie forzado”» (Nava, 1986: 9).

¹⁵ Los trovadores de esta tradición reconocen a don Francisco Berrones (1898-1996) como el patriarca de la tradición. Los versos que recuerda de don Eugenio Villanueva son

Vamos adentro y adentro
vamos a darle otra prueba,
aquí se los lleva al viento
don Eugenio Villanueva
(véase Velázquez Benavides, 2004b: 48).

Estos versos lanzan un reto al adversario, al animarlo a profundizar en el tema, a ir «más adentro». El interlocutor de don Eugenio Villanueva, en esa ocasión, fue don José Torres; esto genera algo de confusión en el recuerdo de don Francisco Berrones, pues en su libro *Poesía campesina* le atribuye al segundo estos versos, pues refiere que «no me di cuenta qué le cantó él a don José Torres, pero cuando don Eugenio terminó, don José le cantó esta planta, y su poesía» (Berrones, 1988: 21). Después de esta explicación repite los mismos versos que, en entrevista con Elazar Velázquez, refiere como de don Eugenio Villanueva.

Tras esta experiencia, don Francisco Berrones comenta: «entonces pensé “Bueno, ¿y yo por qué no hago una poesía?” Pero, pensé, “¿a quién se la voy a dedicar?”.

Qué bonito es el Paso Flores
de Tampico está a la mediación*

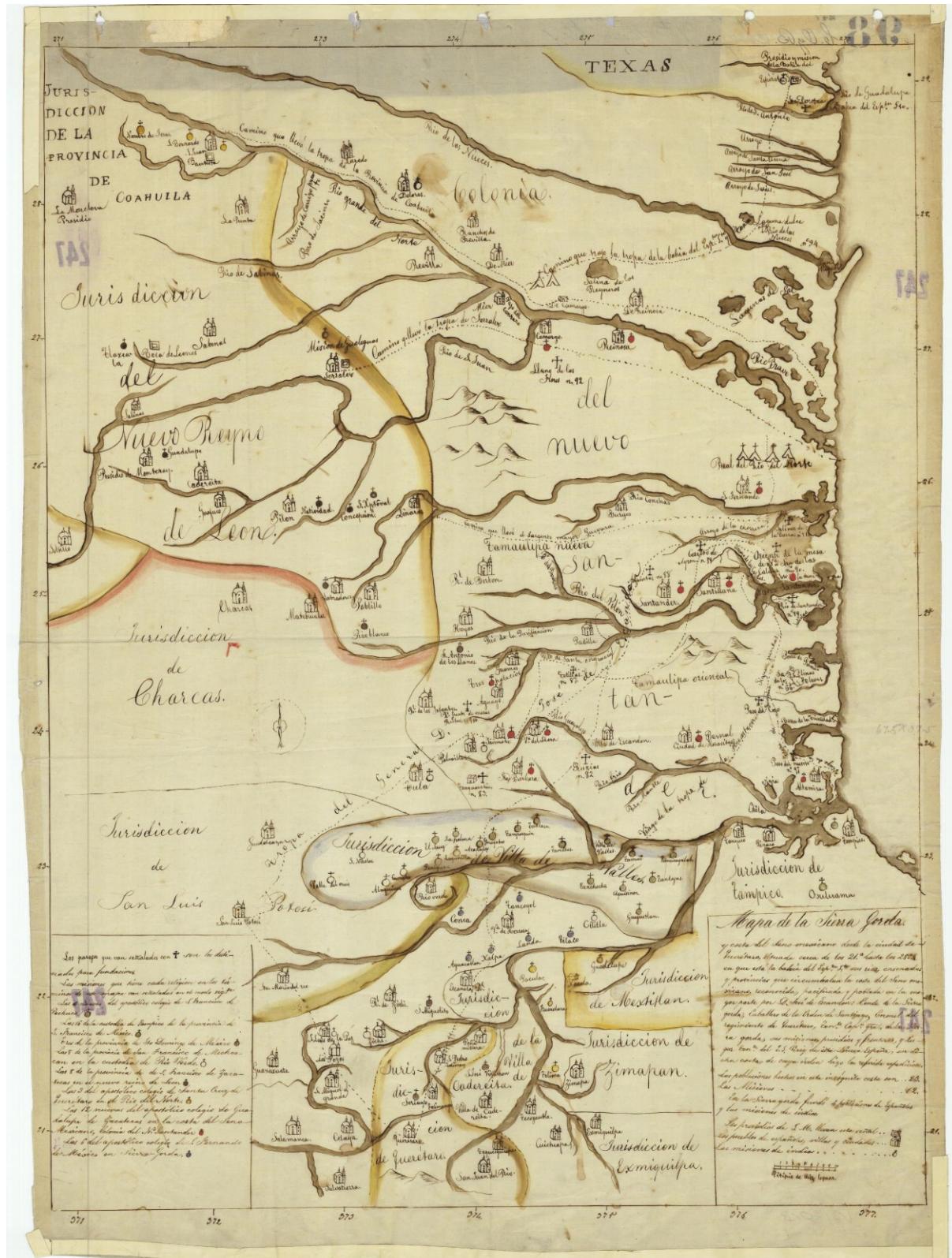
en esta anécdota, es la relación entre la Sierra Gorda y Tamaulipas¹⁶; para dilucidar su interacción se puede ver la zona de influencia y comunicación de la Sierra Gorda en el siguiente mapa:

porque es la desembarcación*
de los trenes y vapores»
(Véase E. Velázquez, 2004b: 48).

Los versos de don Francisco Berrones subrayan el orgullo por la tierra. Hay una intención consciente de que el yo poético no sea el protagonista, sino el Paso de doña Cecilia —nombrado aquí como Paso Flores— con esto, se hace una salutación a esa región como un gesto de cortesía. En *Poesía campesina*, aparecen estos versos con una ligera variante, pues cambia «Qué bonito es el Paso Flores» por «Qué bonito es el Paso, señores» (Berrones, 1988: 21). Este cambio también es significativo y una muestra del proceso de tradicionalización de un verso que se completa con la relación tensa y complementaria que tienen la memoria y el olvido en la mente del creador popular.

¹⁶ Don Francisco Berrones recuerda: «tendría yo unos nueve años de edad cuando mi hermano mayor pensó ir a trabajar a Tampico, Tamaulipas; mi mamá se iba con él y acordaron llevarme a mí con ellos. Debo decirles que esa Ciudad Madero que es ahora, en ese tiempo se llamaba Paso de Doña Cecilia. Ahí llegaban los barcos, ahí estaba también la aduana que después se quemó» (Berrones, 1988: 21-22). Esto confirma la relación entre ambas regiones y que, cuando las personas necesitaban buscar otro sitio para trabajar, era común ir de San Luis Potosí a Tampico, lo cual indicaría que esta era una ruta cotidiana de migración.

Mapa de la Sierra Gorda y Costa del Seno Mexicano 1792¹⁷.



¹⁷ Fuente: Mapoteca Manuel Orozco y Berra, Mapa de la Sierra Gorda, escala 10 leguas, Tela calcárea manuscrito, Acuareulado, 78 x 58 cm., Varilla OYBTAMPS01, no. Clasificador 247-OYB-7211-A.

Este mapa permite observar un momento específico de la región de la Sierra Gorda. Si lo comparamos con uno más actual, se observará que el espacio delimitado por la región es diferente¹⁸. Su influencia y comunicación se extienden de San Luis Potosí hasta Tamaulipas, lo cual haría propicio el encuentro entre don Francisco Berrones y don Eugenio Villanueva. Sobre la influencia y comunicación entre Rioverde y Tamaulipas, don Asención Sánchez recuerda:

Me platicaron que, como más antes se iban por ahí a Sanciro a traer un mandado de maíz porque aquí no había nada, Santana Vázquez también se fue pa' allá; llevaba burros para traer maicito y a trabajar algo. Ahí por Tampico estaba un mineral muy grande. Llegó con un amigo que tenía varios violines, anduvo fijándoseles: —Oiga, ¿me da permiso de tocar un violín? —Sí, cómo no. Entonces ese hombre tenía esa noche una topada por allá mismo, pero como no halló compañero, le dijo: —Oye, como que tocas algo, acompáñame (Velázquez Benavides, 2018: 212)¹⁹.

La relación entre San Luis Potosí y Tamaulipas fue constante en una época y de mucha importancia para el huapango arribeño. Una variable que explica su auge y posterior decadencia es el trabajo en las minas, el cual atrae a muchos trabajadores, pero que tiene un periodo de vida corto. Por su parte, Rafael Parra explica esta relación desde otro punto de vista:

En cuanto a los grupos musicales tradicionales del noreste de Guanajuato, la Zona Media de San Luis Potosí y de Tamaulipas, se puede argumentar que guardan similitudes por descender de orquestas religiosas implantadas entre los indios por los frailes franciscanos del convento de *Sichú de Indios* [hoy Victoria, Guanajuato], los cuales fundaron *La Custodia de Sancta Cathalina Virgen y Mártir de Alejandría del Río Verde*, cuya jurisdicción abarcaba hasta Tula y Jaumave, del actual Tamaulipas. Dichos frailes pertenecieron al obispado de Michoacán. De la Custodia de Santa Catalina pudieron extenderse tales orquestas hasta Nuevo León, ya que Rafael Montejano dice que los fundadores de la Custodia de Rioverde evangelizaron casi hasta el Nuevo Reino de León (Parra, 2007: 114).

¹⁸ Por ejemplo, ya en 1940, Alfredo Guerrero Tarquín cuando narra su viaje por la Sierra Gorda la define con base en sus ríos, pero se puede ver que la concepción que tiene de ella es más acotada que la presentada en el mapa, pues menciona que «sabido es, por la topografía y la tradición, que la región montañosa del noreste de Guanajuato es la entrada y San Luis de la Paz la llave de la llamada Sierra Gorda, que es parte de la Sierra Madre Oriental, que empieza en la confluencia de los estados de Guanajuato, San Luis Potosí y Querétaro, cuyos límites son, por el norte, el río de Santa María; por el sur el Manzanares; por el oriente el Moctezuma y la planicie formada por tierras de configuración irregular, desde San Juan del Río, incluyendo todo el valle del Doctor, hasta San Luis de la Paz» (Guerrero Tarquín, 1988: 27).

¹⁹ La importancia de la zona colindante entre Victoria y Rioverde, la destaca Eliazar Velázquez, pues explica que «también se tenía noticia de algo muy significativo: en una zona conocida como *los ríos*, localizada en la parte norte del municipio de Victoria, colindante con Rioverde, en tiempos de la revolución y hasta los años cuarenta, hubo algunos músicos a la altura de los mejores de la época. Al grado que, principalmente desde ahí (y no desde la zona media potosina, como luego sucedió en la segunda mitad del siglo), se irradió el gusto, el conocimiento y la costumbre hacia los poblados y comunidades situados en zonas altas o en las planicies del propio Victoria, Xichú y San Luis de la Paz» (Velázquez Benavides, 2018: 212).

Es sugerente la referencia del mapa de las Misiones de San Francisco, provenientes de Michoacán, en Rioverde. Para completar el tránsito de la décima en México, sin duda será esencial conocer la influencia del obispado de Michoacán en esta región. Sobre este asunto, Rafael Parra explica que

la jurisdicción eclesial [de] la región se dividía principalmente de la siguiente manera: en el noreste de Guanajuato se encontraba la *doctrina de Sanct Juan Baptista Sichú de los Indios*, la cual se sabe que existía desde el siglo XVI pero se desconoce la fecha exacta de su fundación. En la Zona Media se ubicaban las *conversiones* de la *Custodia de Sancta Cathalina Virgen y Mártir de Alejandría del Río Verde*, fundadas en el siglo XVII. Ambas pertenecieron en un principio al obispado de Michoacán, pero la *doctrina de Sichú de Indios* se transfirió al obispado de México. En el norte de Querétaro estaban las misiones fernandinas fundadas en el siglo XVIII, las cuales pertenecían al obispado de México (Parra, 2007: 19).

Uno de los puntos de contacto y similitud, con respecto a las regiones donde el obispado de Michoacán tuvo influencia, se puede encontrar en la música, Rafael Parra agrega que

casi todos los poblados en donde existen o han existido grupos con alineaciones similares a la que se estila en las velaciones y huapango, pertenecieron al otrora obispado de Michoacán y a su vecino episcopado de Guadalajara. Tales grupos, que tocan o tocaron sones seculares, tienen una alineación formada frecuentemente por dos instrumentos melódicos, como dos violines, más los instrumentos de armonía, ritmo y bajeo, como jaranas, guitarrones y arpas (Parra, 2007: 112).

Al respecto, Vicente T. Mendoza había señalado que

los jesuitas enseñaban literatura clásica compitiendo con la Universidad, y fueron ellos quienes extendieron la cultura de Michoacán, Oaxaca, Puebla, Veracruz y Jalisco [...]; de este modo vemos que lo mismo los colegios que los seminarios sirvieron de almácigo para la enseñanza de la literatura española y de ahí veremos salir, más tarde, el fruto de esta enseñanza (Mendoza, 1947: 11).

Se tendría así la conjunción de dos elementos esenciales: la música de los instrumentos de cuerda y la literatura española con sus moldes estróficos como pistas importantes sobre la influencia del obispado de Michoacán en la región. Mendoza refiere que

fue decisiva la influencia de los jesuitas en la producción literaria de México, en muchas ocasiones convocaron a certámenes [...], propugnaron por el restablecimiento de la literatura clásica española y es, por lo tanto, seguro que una gran participación en el cultivo de la décima, la glosa y la letrilla se debe a ellos (Mendoza, 1947: 15).

Además, es necesario destacar que tanto la música como la literatura que llegó al Nuevo Mundo tuvo como uno de sus lugares de asentamiento y resguardo la academia; con la evangelización, esta alta cultura encontró una vía de comunicación con la cultura popular.

Como se puede observar el obispado de Michoacán tuvo una vasta influencia que se extendió desde la Zona Media y la Sierra Gorda, hasta Tamaulipas e incluso

Nuevo León. Según lo referido por Vicente T. Mendoza, una de las estrofas que los frailes cultivaron y propagaron en el Nuevo Mundo fue la décima. Como una supervivencia de este trabajo de los frailes, hoy se pueden encontrar similitudes entre la glosa en décimas de la Tierra Caliente y la del huapango arribeño. Otro elemento que muestra la influencia del obispado de Michoacán es la utilización y difusión de ciertos instrumentos de cuerda que son recurrentes en ambas regiones, como los dos violines y la vihuela. Además, el ir y venir de los arrieros y comerciantes hacia el norte del país sugiere que, en su trashumancia, estos hombres cargaban no solo con mercancía, sino también con décimas e instrumentos musicales para los momentos de ocio y descanso²⁰. Aún falta mucho por descubrir en el viaje de la décima al interior de México, pero estos datos trazarían un primer boceto del trayecto que recorrió esta estrofa tierra adentro.

Testimonios instrumentales y musicales

Actualmente, los grupos de huapango arribeño se conforman de dos violines, una guitarra quinta y una vihuela. Sin embargo, esta alineación, que ahora es la más conocida, no siempre se conformó de la misma manera. Hay algunos instrumentos que han ido cambiando; por ejemplo, en un tiempo se utilizaron instrumentos de viento, como mostraré más adelante; además, es importante señalar que la vihuela y la jarana se han intercambiado una por otra, dependiendo de la región donde se ejecuta la música, ya sea en San Luis Potosí, Guanajuato o Querétaro. A continuación, hago un breve recuento de cuáles han sido los instrumentos con los que se ha tocado esta música, hasta llegar a los que se usan hoy en día.

Antes de iniciar, es necesario hacer una precisión terminológica, ya que, en muchas ocasiones, el prestigio de un instrumento puede hacer que haya ambigüedad en la forma como se nombra. Como lo explica Neftalí Díaz:

²⁰ Es muy probable que las décimas que traían los arrieros fueran hojas sueltas. Sobre la importancia de estas y de cómo se utilizó también para la educación de los hijos de la élite indígena, Yvette Jiménez de Báez explica que «era frecuente su utilización en las fiestas y certámenes coloniales, a la manera de la Península; circuló en los pliegos y hojas sueltas y se utilizó en la educación de los hijos de los principales quienes ya practicaban el areyto o motete con cantos épicos que narraban las hazañas de sus antepasados y celebraban concursos de poetas para los que componían también poemas líricos y reflexivos, en las Casas de poetas» (Jiménez de Báez, 2007: 529). Además, con respecto a la relación de la música y el canto prehispánico y cómo este se adaptó a la estrofa española, agrega que «las décimas y las glosas en décimas se prestaban para transmitir la cultura de un modo que vinculaba la poesía, la música y la improvisación (como la poesía cortesana). Pero no menos significativo es el hecho de que se trata de un género análogo a ciertas prácticas culturales del mundo prehispánico. El bailar cantando del areyto, y el aprendizaje de los cantores hijos de los caciques que se adiestraban para improvisar textos orales, acompañados con música y baile, relativos a los sucesos de la historia (la épica), y al paso de la vida del hombre por la tierra (la lírica). En una y otra orilla se fomentaba también el contrapunto y la competencia entre los poetas (los certámenes prehispánicos y actuales, la payada argentina, la topada mexicana, la porfía puertorriqueña, el trovo en Almería, etc.). Y desde antiguo, las composiciones circularon también en pliegos de cordel, y en las hojas sueltas que aun hoy aparecen en las ferias y mercados de nuestros pueblos» (Jiménez de Báez, 1995: 141-142). Se sabe, además, que «entre las culturas mesoamericanas precolombinas existían también individuos dedicados a la creación poético-musical, y actuaban tanto en eventos populares (ceremonias, fiestas, etcétera) como en palacios, ante la nobleza. Los nahuas los llamaban *cuicapicque*, «forjadores de cantos», *cuicacani*, al cantor o poeta; *cuicatlali*, al compositor; y *mitotiani*, al danzante. Los mayas los designaban como *ah tuz kay*, al compositor de cantos; *kayom*, al cantor; y *ah okot*, al danzante» (López Valdés, 1988: 9).

Es importante mencionar, para acentuar la importancia de la jarana en las músicas de huapango, que en la actualidad todavía se observan músicos viejos que le nombran “jaranero” al músico que va acompañando la armonía junto con la quinta, sin diferenciar si es vihuela o jarana. La discriminación entre los dos instrumentos mencionados tiene relativamente poco tiempo que se empezó a hacer, ya que, en entrevista, el varero Antonio Rivera de la comunidad de Bernal en el Municipio de Xichú, hizo mención de que anteriormente se le llamaba jarana a la vihuela, lo que explica que todavía algunos músicos utilicen el término sin distinción (Díaz Rivera, 2014: 50).

Este testimonio es explicativo y conflictivo a la vez, ya que pone de manifiesto la situación problemática respecto a la terminología en la región del huapango arribeño. Hay que decir, en justicia, que esto sucede en otros territorios de la tradición oral, por ejemplo, una comunidad puede identificar una cierta composición como un corrido, aunque esta no tenga el carácter narrativo característico de este género²¹.

Otro término que es importante aclarar es el de *varero*. Con este nombre se designa a los violinistas de la tradición. De este modo, se conoce como *primer vara* al músico que está al mando de la música en la agrupación; él es quien propone la melodía, la tonalidad y los sones. La vara, en este sentido, es una alegoría del báculo de quien dirige o tiene la facultad para hacerlo²². El *segundo vara* cumple una función similar al que haría una segunda voz, además, él interviene en la sección del Decimal cuando el trovador está improvisando y se baja el ritmo de la música, pues hace un acompañamiento melódico; en ese momento solo el trovador y él ejecutan su instrumento.

A continuación, presento el desarrollo histórico de la instrumentación en el huapango arribeño. Primero comento la reminiscencia de un instrumento de viento que ya no se utiliza en la actualidad: el clarinete. Despues, el desarrollo de los instrumentos de cuerda: el paso de la guitarra sexta a la guitarra quinta de órdenes sencillos y la inclusión posterior de la guitarra quinta de órdenes dobles. Por último, expongo que las agrupaciones, aunque se conformaban por cuatro músicos, no siempre tenían los mismos instrumentos, pues variaban dependiendo de la región donde se ejerce esta tradición.

Sobre el uso de instrumentos de viento en esta tradición, don Antonio Escalante narra que, en el contexto de una boda, «llegando la noche empezamos a cantar. Nosotros éramos tres y ellos cuatro: dos violines, la guitarra y el clarión. (Ese instrumento estaba chiquito, cortito, acompañaba la valona y los jarabes, lo metían en medio de los dos violines. Toqué mucho tiempo con eso)» (véase Velázquez Benavides,

²¹ Esto sucede, por ejemplo, con las composiciones panegíricas sobre alguna región, *verbi gratia* el *Corrido a Monterrey*, que, en vez de narrar una historia, es una composición lírica sobre el orgullo de pertenecer a esa región del noreste de México.

²² Sobre la importancia de proponer los sones y las tonalidades, Neftalí Díaz explica que «de igual manera El Reglamento considera las cuestiones musicales tanto como las poéticas, es decir, si en una topada el varero, después del decimal o décima toca sones, el contrincante que está *enfrente* tiene la obligación de ejecutar sones. Si se tocan sones con nombre específico como “presumidas”, “pajaritos”, “peteneras”, “rositas”, la temática en el son tiene que ser la que proponga el varero o la música que *lleva la mano*, si esta música ejecuta solamente jarabes, ese debe ser el eje rector después de la décima o decimal» (Díaz Rivera, 2014: 59). Respeto aquí las cursivas del original.

2014b: 155)²³. Más adelante, se refiere al aerófono —al que primero llamó clarión— como clarinete:

En su camino Indalecio había sacado una jicotera, y haciéndose honda la noche, con la cera de la miel empezó a formar un mono grande con sombrero. Lo acomodó en la panza del violín. Viendo que el del clarinete estaba pelón, decía: «¡Mira, pelón, aquí está tu padre...!» Así estuvo mucho rato con aquel mono negro en la noche. Perfecto Barrera andaba borracho, y también empezó a gritar: «¡Oye, pelón, acá está la cazuela del clarión...!» Atínele cómo en eso se le cai la mitad del pito del clarinete al músico. Rodó abajo del tablado. Perfecto recogió el pedazo y se lo entregó. El *pitero* lo recibió asustado (véase Velázquez Benavides, 2014b: 156)²⁴.

Este testimonio constata que, dentro de la topada, se llegaron a utilizar instrumentos de viento; sin embargo, la diversidad de nombres con los cuales se les identifica dificulta saber, con precisión, a qué instrumento se refiere el trovador, aunque todo apunta a que era una especie de clarinete. Con respecto al grupo de «Los Piteros», Neftalí Díaz consigna que «el señor Ezequiel Torres, varero del Municipio de Tierra Nueva, S.L.P. [...], recuerda haber escuchado mencionar: “ese estilo de *Los Piteros*” (como él lo nombra), aunque es necesario señalar que nunca llegó a escucharlos personalmente» (Díaz Rivera, 2014: 41). Para este autor, el uso del aerófono «sugiere la influencia de las orquestas coloniales implantadas por los frailes desde la Conquista, las cuales tuvieron dominio evidente hasta finales del S. XIX y principios del S. XX en la Región Media de Potosí, pero mucho antes hacia el Altiplano» (Díaz Rivera, 2014: 46). Se tendría aquí una supervivencia de la enseñanza de los misioneros; más importante, aun, esto constataría la influencia de la enseñanza culta en territorio de la cultura popular.

Otro testimonio sobre el grupo de Los Piteros, lo presenta Rafael Parra cuando explica que «Cándido Martínez, de la comarca de Rioverde, platicó que antiguamente cuando había bodas públicas tocaban dos grupos musicales llamados Piteros formados por clarinete, violín y guitarra» (Parra, 2007: 68). La recurrencia de estos testimonios señala que para las bodas llegó a existir un grupo donde había un clarinete que acompañaba la valona y los jarabes. Otro investigador que refiere este instrumento es Fernando E. Nava, quien comenta que «hasta entonces [mitad del siglo XIX] se trataba de un trío y de acuerdo con don Esteban Torres —veterano violinista segundero, de Pescaditos, S.L.P.— “existió una música” (denominación regional para la agrupación) que tenía un clarinete, un violín segundo y la guitarra» (Nava, 1986: 9). En la actualidad, ya no se utiliza ningún instrumento de viento en las agrupaciones de huapango arribeño y, aunque el uso del clarinete puede resultar más anecdotico que significativo, muestra que en los grupos de huapango arribeño hay diferentes cambios en la instrumentación.

A continuación, presento el desarrollo histórico del uso de los instrumentos de cuerda, empezando con la guitarra sexta. Sobre este cordófono, Fernando Nava precisa que

²³ En cuanto al acomodo que tienen los músicos en el tablado, David Carracedo precisa que «también es obligado que se sienten, el poeta al centro, a su izquierda el vihuelero, a su derecha el primer vara, y a la extrema derecha el segundo vara» (Carracedo, 2000: 19).

²⁴ Sobre el tema de la superstición y las «travesuras» entre músicos de huapango arribeño, se puede consultar Rodríguez Hernández (2017).

se sabe, con cierta aproximación [...], que en la segunda mitad del siglo pasado [XIX], eran dos violines y una guitarra sexta los que se utilizaron en esta música. Así duró hasta los años veinte de este siglo, en los que se cambia la guitarra, introduciéndose la «quinta» (guitarra del huapango huasteco) [...] esta guitarra ahora es imprescindible (Nava, 1986: 9).

Sobre la guitarra sexta, Neftalí Díaz consigna que «hacia la década de 1960, según don Daniel Gallegos [...], al cuestionarle del antecedente de esa instrumentación, señaló que “anteriormente solo eran dos violines y una guitarra sexta”» (Díaz Rivera, 2014: 42). Esto se relaciona con lo descrito por don Franco, violinista de la tradición, quien recuerda que en una ocasión les pidieron extender por más tiempo su presentación:

don Tranquilino, pues él andaba entonado ahí y yo dije pus ora, pero no’mbre, entonces Chebo que empieza como a no querer ya, pero yo de todos modos don Tranquilino mandaba era el jefe de nosotros, éramos nomas tres, *la vihuela no se echaba, y guitarra sexta* porque todavía no salía la quinta²⁵.

La guitarra sexta valenciana tuvo su relevancia para el acompañamiento musical; sin embargo, no tuvo un fuerte arraigo y, más bien, se dio una transición hacia la guitarra quinta. En *Décimas y Valonas de San Luis Potosí*, Socorro Perea recuerda un dato que le platicó don Cándido Martínez:

Nos platica que su padre conocía estas «poesías» desde 1875, que solo tocaban tres músicos; un violín, un clarinete y una guitarra sexta; ya para 1925 cambiaron el clarinete por otro violín, la guitarra en lugar de sexta, la cambiaron por una quinta de cuerdas dobles en 1940, y se empezó a usar en Cerritos. Tampoco se usaba la jarana ni la vihuela. La quinta doble y la jarana la tomaron de los músicos de la Huasteca potosina y la vihuela del mariachi jalisciense; ahora el conjunto está formado por cuatro músicos: un guitarrero, dos violineros* y un jaranero o, en su lugar, un vihuelero (véase Perea, 1989: 24).

Este testimonio le sirve a Rafael Parra para concluir que «se podría pensar que la guitarra huapanguera tardó un poco más en arraigarse en la Sierra Gorda, tanto la de Querétaro como la de Guanajuato, mientras que en Rioverde arraigó desde más antiguo, y de allí se pudo dispersar hacia dicha Sierra» (Parra, 2007: 108). Con base en esta información, Neftalí Díaz llega a creer que «por eso el señor Daniel Gallegos no da información sobre la quinta al referenciar los orígenes instrumentales en su circunscripción» (Díaz Rivera, 2014: 43). Sobre este asunto, Elazar Velázquez en entrevista con Armando Herrera y Froylán Rascón señala que

ha habido algunos cambios, por ejemplo, la vihuela no existía, no se usaba hasta los años cuarenta; también la guitarra huapanguera: más bien usaban la guitarra valenciana sexta, pero en los años cuarenta toma musicalmente, instrumentalmente, los recursos

²⁵ Entrevista de los investigadores Yvette Jiménez de Báez, Claudia Avilés Hernández y Carlos Ruiz Rodríguez a don Francisco Rivera, don Franco, el 20 de octubre de 2001 en Plazuela, Rioverde, San Luis Potosí, recogida como parte del trabajo del Seminario de Tradiciones Populares y archivada en el casete número 654 con la signatura SLRIVERA.140. El énfasis con cursivas es mío.

que ahora tiene: dos violines, una quinta huapanguera y la vihuela (Herrera y Rascón, 1995: 45-46).

Según estos testimonios, tanto Eliazar Velázquez como don Cándido Martínez, coinciden en que la guitarra quinta se empieza a usar en la década de 1940; sin embargo, don Daniel Gallegos comparte que, todavía en la década de 1960 se utilizaba la guitarra sexta. Esto muestra cómo la instrumentación no cambió de inmediato en toda la zona de influencia y tampoco fue un cambio generalizado, sino, más bien, paulatino. Además, el arraigo de la guitarra quinta se da primero en la Zona Media de San Luis Potosí y, de ahí, partió hacia la Sierra Gorda. Esto destaca la importancia de Rioverde como la región desde donde surgen los cambios instrumentales más importantes de esta tradición.

Respecto a la inclusión de la guitarra quinta, Neftalí Díaz encuentra que hubo una de órdenes sencillos, ya que la que se usa hoy en día tiene tres órdenes dobles:

El señor Juvenal Casas Jiménez, originario de Casitas, quien tiene 89 años y quien desde los 14 empezó a ejercer el oficio como cantador, mencionó la guitarra quinta de encordadura simple. Las cuerdas que utilizaba eran hechas de tripa de zorillo y al igual que don Amador Oviedo, Casas Jiménez hizo hincapié en que esa quinta de órdenes sencillas fue la primera guitarra dentro de las agrupaciones huapangueras de la región de estudio. Posterior a esta guitarra, debido a que las cuerdas eran de tripa y el sonido que se obtenía era mucho menos potente en intensidad decidió insertarse la sexta, ya que, gracias a las características de la caja de resonancia, el sonido que se obtenía de esta guitarra era mucho más nítido y claro. Esta guitarra sexta que mencionaron los dos informantes tenía cuerdas de acero y según Juvenal Casas, el uso de tal instrumento se descontinuó debido a que la primera cuerda «pajueleaba» es decir, rosaba con los trastes, y el sonido se ensuciaba al momento de dar el azote para el son o las plantas de poesía; en este momento fue cuando apareció la quinta huapanguera con órdenes dobles de cuerdas de nylon y la cual, según el informante Casas Jiménez, él particularmente utilizó solo para el huapango, para el camarín siguió utilizando la sexta (Díaz Rivera, 2014: 48).

Este testimonio corresponde a la parte noreste del estado de Guanajuato y mantiene algunas similitudes con la región de Rioverde, por ejemplo, con respecto al material con el que se hacían las cuerdas, don Ceferino Juárez, violinista de la tradición, recuerda que «nosotros cuando comenzamos traímos violines remendados, cuerdas de tripa. Mi papá usaba cuerdas de alambre, y el vecino traía de borrego, de chivo, y como se le reventaban, con aquello había para que perdieran» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 284). Era común que los mismos músicos hicieran de principio a fin sus instrumentos, razón por la cual muchos de ellos utilizaban los insumos que tenían más a la mano para poder construirlos. Las cuerdas de tripa de animal ponían en desventaja al trovador y a los vareros, ya que cuando se reventaban, algo que era muy probable, era difícil cambiarla²⁶. Al tener menos cuerdas, debido a este inconveniente, el sonido del grupo deslucía y quedaba en desventaja frente a sus oponentes.

²⁶ Para algunos, hacer sus cuerdas de forma artesanal representaba un modo de tomar ventaja, pues se atribuían ciertas características mágicas a estas. Por ejemplo, don Lorenzo López relata que «había un Nicolás de León, de Canoas de Rioverde, pa' allá por ese lado del camino que va a San José de Albuquerque. Ese hombre, cuando quería hacer una avería con la contraparte, que no quería que el otro le

Retomando el testimonio de don Juvenal Casas, no se puede olvidar que uno de los aspectos más importantes de la tradición es la ejecución de la música en la plaza pública, en el contexto de la fiesta. Por esta razón, era muy importante para los huapangueros encontrar los instrumentos más adecuados que resistieran durante toda la presentación y que se pudieran escuchar con claridad tanto por el auditorio, como por la agrupación a la cual se enfrentaban. Estos datos me sugieren que una de las razones por las que en algunos lugares el cambio fue más lento, se debió al tipo de temas sobre el cual trovaban los poetas. Es decir, en aquellos lugares donde los temas «a lo divino» estaban más arraigados, no requerían una instrumentación de sonido potente, pues, con frecuencia, este tipo de música se toca en lugares cerrados, ya sean capillas o en los lugares donde se hace la velación de los difuntos.

Observo, por tanto, que cada región tiene un desarrollo particular de la instrumentación; por ejemplo, sobre la integración de la quinta huapanguera —proveniente, con mucha seguridad, de Rioverde— en el noreste de Guanajuato, Neftalí Díaz encuentra que

fue introducida a esa demarcación por el señor Pánfilo Alvarado, según la información que el varero Flavio Díaz Benavides proporcionó y que al cuestionar al poeta Guillermo Velázquez respecto a ese punto, refirió al segundo informante aludido para corroborar el dato, ya que cuando él se inició (el señor Velázquez), músicos como «Leonardo Lara, Guillermo Guevara y el mismo Flavio Díaz Benavides estaban en apogeo» y el mencionado instrumento se acababa de integrar a la tradición, lo que puede otorgar certeza al respecto de la inserción de la quinta para el municipio de Xichú (Díaz Rivera, 2014: 49)²⁷.

De este modo, subrayo la comunicación y la influencia entre regiones, en particular, de Rioverde y el noreste de Guanajuato. Además, esta situación muestra la apropiación de los instrumentos por parte de los músicos, no solo por su fabricación artesanal, sino también por las modificaciones que les hacen; asimismo, cómo el contexto en el que se ejecuta la música determina la búsqueda de la mejor instrumentación posible para lucir sobre el grupo contrario. Don Eusebio Méndez, violinista de la tradición, explica que

no siempre se usó guitarra quinta: los de más antes usaban sexta. Nosotros como la metíamos era que le poníamos primera, segunda, tercera y cuarta, y en lugar de quinta es una primera que endosé con la de *re* y luego arriba la de *sol* [en vez de *mi*], y entonces se oye como quinta, no igual, pero se oye más que sonarla como sexta. Mi papá así la usaba (véase Velázquez Benavides, 2004b: 306).

ganara, usaba cuerdas de víbora coralilla en el violín, ponía la víbora en un destiladero de agua, y ya que se pudría sacaba la tripa de en medio, la retorcía muy bien y la alzaba en una mascada de seda diciendo una oración, y esa oración la rezaba cuando quería hacer una avería» (Velázquez Benavides, 2004b: 291-292).

²⁷ Para contextualizar el dato histórico sobre don Guillermo Velázquez, es importante recordar que este trovador «inició su encuentro con la poesía y la música desde muy joven, pero no es sino hasta 1977 cuando se integra por completo a este género popular, guiado por la sabiduría y la sensibilidad de los viejos músicos trovadores» (Velázquez Benavidez, 2009: 305).

Fernando Nava concluye que «en términos generales diremos que este cuarteto tiene unos cuarenta años tocando el huapango arribeño» (Nava, 1986: 9)²⁸. Sobre la integración del cuarto instrumento, el mismo investigador explica que

se integra en el segundo lustro de los años cuarenta. Se trata de la vihuela, del tipo jalisciense [...]. Hoy en día la vihuela es exigida, pues si acaso faltara, se consideraría incompleta la «música». Ocasionalmente, en lugar de tocarse la vihuela, se integra la jarana huasteca (pequeño cordófono de cinco cuerdas) (Nava, 1986: 9).

Sin embargo, hay algunos testimonios de la región que dan otra conformación de los cuatro instrumentos. Por ejemplo, Neftalí Díaz comenta que

en la entrevista que se realizó el día 25 de noviembre de 2013 al señor Daniel Gallegos, quien es fabricante de quintas huapangueras y jaranas, oriundo de El Mezquitalillo, Villa de Armadillo, S.L.P., señaló que en esa región, cuando conoció la música del huapango, el clarinete ya existía dentro de la tradición de estudio, esto hacia 1950. Su abuelo era ejecutante de tal instrumento y la conformación de la música de huapango era de dos violines, quinta huapanguera y clarinete hacia ese año, dato que puede inferir el uso generalizado de la quinta huapanguera en el estado de Potosí para fines de la primera mitad del S. XX (Díaz Rivera, 2014: 42).

Esta diferencia, con respecto a la integración de los cuatro instrumentos, puede ser un indicio del lugar, al interior de la región, donde se están obteniendo los testimonios. Según Neftalí Díaz, «este instrumento [el clarión] se utilizó sobre todo en la región Zona Media y Altiplano potosino ya que se logra deducir de los huapangueros, en Guanajuato y Querétaro tal instrumento no es reconocido dentro de las músicas de vara» (Díaz Rivera, 2014: 43). Para apoyar este argumento, señala que

el señor Pánfilo Alvarado de 80 años de edad, originario del Municipio de Xichú y radicado en San Ciro hace más de treinta años, quien es poeta huapanguero, de igual forma que don Francisco Camacho, don Franco, tampoco reconoció que el clarión haya formado parte de las agrupaciones de huapango cuando se le cuestionó sobre este tema (Díaz Rivera, 2014: 44).

Más adelante, añade que tampoco don Guadalupe Reyes, de los viejos trovadores de huapango arribeño de Arroyo Seco, Querétaro, menciona este aerófono. Esto le hace concluir que «el instrumento en cuestión se agregó a la tradición del municipio de Rioverde hacia el occidente, ya que ninguno de los huapangueros [...], de la región oriental de la zona de influencia, está enterado de que un aerófono como el que se menciona en los documentos citados haya existido dentro de las agrupaciones huapangueras (Díaz Rivera, 2014: 44).

A esta discusión de la integración de una agrupación con cuatro instrumentos, se puede incluir lo dicho por don Eusebio Méndez, quien asegura que

²⁸ Es importante observar la coincidencia de esta instrumentación con la huasteca, que es su región vecina. Como lo señala Rosa Virginia Sánchez, el huapango «se interpreta con tres instrumentos: la guitarra quinta o *huapanguera*, la jarana huasteca de cinco cuerdas sencillas, ambas encargadas de realizar el acompañamiento rítmico-armónico, y el violín, que desarrolla la melodía» (Sánchez García, 2002: 25).

la ocurrencia de meter un cuarto instrumento al huapango fue del grupo de mi papá, aunque don Luterio tiempo antes había metido a su hijo Candelario con una jaranita, fuimos nosotros los que metimos la vihuela. Mi papá era gallito con una guitarra sexta, pero cuando en 1957 Crisóforo echó vihuela se oía bien bonito, haga de cuenta que era guitarra quinta y sonadora. Era bueno. Estaba chamaco y no necesitaba ensayo (véase Velázquez Benavides, 2004b: 306).

En este testimonio hay varias características significativas de cómo vive la tradición. Primera, el talento innato para tocar un instrumento; esta facultad se otorga como un don divino, pues no se puede entender de otra manera que un músico no necesite preparación previa a una presentación para lucirse con su instrumento. Segunda, la superioridad sobre las demás agrupaciones; en su relato, don Eusebio Méndez destaca al grupo de su papá como el mejor. Tercera, la enseñanza de la tradición; se habla de la música como una herencia de padres a hijos, lo cual subraya el aprendizaje de los instrumentos como una cuestión íntima que se resguarda al interior de la familia. Cuarta, el vocabulario que utiliza recalca el hecho de que se tiene un lenguaje en común, el cual se puede notar en los adjetivos que utiliza para hablar del talento de los músicos, al nombrarlos *gallos* por su habilidad para tocar²⁹. Quinta, el músico designa a su agrupación como la primera en tener una innovación importante —la inclusión de la vihuela— que ha perdurado a lo largo del tiempo; no importa si este dato es verídico o no, sino que el prestigio del grupo lo coloca como el pionero en este rubro.

Sobre la utilización de la jarana y la vihuela, Rafael Parra señala que cuando don Cándido Martínez empezaba su oficio como trovador

la vihuela todavía no era muy usual. Lupe Reyes aseveró que cuando se iniciaba como trovador tampoco era común la vihuela en El Refugio, en la sierra queretana, ni tampoco se empleaba jarana huasteca. Por su parte, Socorro Perea dijo que tanto jaranas de la Huasteca como vihuelas eran habituales entre 1965 y la década de los setenta (Parra, 2007: 109).

Más adelante, afirma que «la jarana huasteca fue desplazada por la vihuela en Rioverde, y continúa siendo utilizada en Jalpan y en otros puntos de la sierra queretana» (Parra, 2007: 110). Para Parra, la utilización de la jarana fue algo que se quedó arraigado en Querétaro, más que en Guanajuato o San Luis Potosí³⁰. Por su parte, Neftalí Díaz, al

²⁹ Por ejemplo, don Guillermo Velázquez, en «Cierra su ciclo Toño García», se refiere a don Antonio García como el «gallo giro del Potosí».

³⁰ Una de las razones que pudiera explicar este fenómeno es que, en la Sierra Gorda queretana, la tradición del huapango arribeño tiene una mayor fuerza en su vertiente a lo divino, más que a lo humano. Como ejemplo se puede hacer referencia a don Pioquinto Balderas, trovador de Arroyo Seco, Querétaro, quien solo se dedica a los temas a lo divino, cuenta que «en una ocasión en un baile, una persona que andaba ebria les pidió a los músicos que le tocaran una pieza y por el solo hecho de no saberla, el borracho de un leñazo le rompió el violín a un músico. Ese hecho me impresionó tanto que me hizo reflexionar y pensé que esto solo pasa en los bailes cuando las personas pierden el control y hacen cosas que no agradan a nadie. Desde entonces decidí no tocar en bailes ni fiestas públicas y opté por las fiestas de carácter religioso donde es menos probable que esto suceda, y elegí la música y el canto a lo divino» (Balderas Tavera, 2014: 21). Si bien no se intenta equiparar las razones de don Pioquinto con las de los demás trovadores queretanos, quiero mostrar aquí que no es obligatorio ejercer el huapango arribeño en sus dos temas «a lo humano» y «a lo divino», sino que se puede incursionar solo en una. Esto puede hacer

entrevistar a don Amador Oviedo, encuentra que «la jarana fue la que se usaba genuinamente en las agrupaciones del estado potosino, que fue donde él las vio cuando realizaba sus viajes a aquella entidad, asimismo las vihuelas, que posteriormente se utilizaron con más frecuencia, eran traídas de Rioverde donde se presume [que] eran fabricadas» (Díaz Rivera, 2014: 50). Este testimonio presenta dos aspectos relevantes: el primero es la búsqueda constante del instrumento adecuado, ya sea por un deseo genuino de cada agrupación de tener el mejor sonido o por las necesidades de la *performance*; el segundo, es la fuerte influencia de Rioverde hacia la Sierra Gorda. Se puede suponer que, en esta última, se veía a las agrupaciones potosinas como las originales y se les intentaba seguir lo más fiel posible, por el afán de competencia que también otorga continuidad a la tradición.

Un aspecto importante es la migración de los músicos de huapango arribeño hacia otras zonas, ya sea hacia la capital del país o a los Estados Unidos. Esto explicaría la búsqueda de nuevos sonidos y la comunicación con otro tipo de agrupaciones. De este modo, se puede poner en perspectiva el comentario de don Guillermo Velázquez en entrevista con Neftalí Díaz cuando señala que

la inserción de la vihuela tuvo que ver con la influencia del varero Simitrio Aguilar, del estado de Potosí quien fue mariachi por algún tiempo. También [...] Eusebio Méndez comentaba en pláticas con don Guillermo hacia finales de los 90 [...], que la vihuela tenía alrededor de cuarenta años integrada en las agrupaciones huapangueras (Díaz Rivera, 2014: 51)³¹.

Don Simitrio Aguilar y don Eusebio Méndez fueron integrantes de grupos de mariachis en la Ciudad de México³². Estas vivencias nutren la vida de los músicos y, al regresar a

que no todos los trovadores se conozcan, por ejemplo, en entrevista en Jalpan de Serra, don Guillermo Velázquez me contó que no tenía conocimiento de la labor de don Pioquinto Balderas; esto puede suceder porque no se enfrentaron en topada.

³¹ Como se puede observar, este dato está en consonancia con el testimonio de don Cándido Martínez que se presentó líneas arriba.

³² Este dato me lo confirmó don Guillermo Velázquez en entrevista vía correo electrónico el 26 de octubre de 2018. Sobre estas experiencias de migración se puede incluir la de don Sebastián Salinas quien «in 1972, after having labored on the assembly line at an electronics manufacturing plant for three years with no pay increase, the late Sebastián Salinas—an arribeño violinist from Xichú, Guanajuato—participated three-month strike in demand of a living wage and improved working conditions: “Tenía mi señora con una niñita y otra por venir y sin dinero, eso sí fue sufrimiento”. He adds: “Me dio por agarrar un instrumento en el Estado de México . . . Tocaba con otros músicos quienes andaban allá trabajando o que venían de sierra a las tocadas . . . gente de la provincia que se iba a trabajar al DF, pues se llevaba la raíz y ahí se iba uno acoplando y trabajando”. The circulating knowledges of Sierra Gorda migrant practitioners whom Sebastián Salinas would learn from, in addition to his own commitment to becoming a practitioner, assembled a trajectory of cultural transmission that circled out from Guanajuato to Mexico City and back, enfolding life both places. Practitioners labored in factories and in performance, carrying huapango arribeño with them» (Chávez, 2012: 198). Sobre la migración, Yvette Jiménez de Báez explica que «volver al origen, mantener el vínculo, implica reencontrarse, frecuentemente para volver a salir. Pero nunca se regresa exactamente a lo mismo, y de ahí la voluntad constante de superar el olvido y recuperar la memoria. Esta toca estratos profundos de la identidad y se mueve en el ámbito del ser, a diferencia del recuerdo. Recuperar la memoria revierte al sujeto sobre su propia autonomía, frente a los demás. Hacerlo libera y permite establecer un verdadero diálogo con los otros. Son los procesos que facilitan el encuentro en equidad necesario para que la convivencia y las tareas comunes contribuyan a crear nuevos espacios de relación» (Jiménez de Báez, 2008: 348).

su región, llevan consigo nuevas formas de entender la música e intentan enriquecer su propia tradición con lo que han aprendido en sus andanzas. El trayecto de la conformación de la instrumentación muestra un diálogo entre regiones y una fuerte conciencia de los músicos de su labor dentro de la agrupación; así como el alto valor que le dan a su oficio, y de ahí que quieran hacerlo de la mejor manera posible. Con su búsqueda intentan lograr un sonido que destaque sobre el de sus oponentes dentro de la topada y, así, ganar prestigio y el favor del auditorio.

Una etimología compleja

A este tipo de música, en la Zona Media de San Luis Potosí y la Sierra Gorda, se le conoció con el nombre de *música de vara*, haciendo alusión a los violinistas que conforman estos grupos. Es decir, en sus inicios no era conocido como «huapango arribeño», por tanto, es necesario desglosar el término para entenderlo de mejor manera. Habría que empezar por definir el término *huapango*. Según el DRAE, este viene del náhuatl *huapantli* «tabla de madera», de *pantli* «hilera, fila» y *co* «en». Sobre esta definición, Rolando Pérez comenta que

la etimología aceptada hasta ahora como válida toma como punto de partida términos propios del náhuatl que aluden a la madera convertida en vigas —o tablas— y la manera en que, supuestamente, estas se disponen para integrar una tarima sobre la cual zapatean los bailadores de huapango. Según mis pesquisas, el primer lexicógrafo que propuso dicha etimología fue Cecilio A. Robelo, quien escribió: Huapango – El nombre propio es Huepango, que se compone de huepantli (vepantli), «viga grande desbastada y sin labrar» (Molina), y de co, en, y significa: «En (donde están) las vigas sin labrar» (Pérez Fernández, 2018: 233-234).

Si se acepta la definición «sobre el tablado» como acepción del baile que se ejecuta sobre una tarima de madera, se plantea un primer problema, pues si bien el baile tradicional de huapango se hace sobre tablas de madera, en muchas regiones esto ya no ocurre debido a que, en las plazas, en los lugares de fiesta, ya existe pavimento. Antes de este proceso de modernización era común que entre la tierra se metieran algunas tablas sobre las que se ejecutaba el baile. Actualmente, la forma de seguir bailando «sobre el tablado» es poner una tarima, una especie de pista de madera, y de esta forma perdura esta característica de la tradición.

Un segundo problema de la acepción «sobre el tablado» es que no considera que el término *huapango* se usa para nombrar distintos referentes: el baile, la música con la que se ejecuta este tipo de danza y, también, el contexto en el cual se enmarca, es decir, la fiesta³³. Si bien estos tres aspectos están relacionados, un uso poco consciente del término puede llevar a imprecisiones.

³³ Esto sucede en otras tradiciones, por ejemplo, en Panamá los esposos Zárate explican la homonimia entre el instrumento con el que se canta la décima y el nombre de la fiesta donde se presentan los decimistas: «Esta referencia a la música y acompañamiento con que se canta la décima [...]. Suele llamársele mejorana, mejoranera y en algunas localidades, rumbo. El más común de los términos es el de mejorana. Este vocablo crea, entre los no entendidos, mucha confusión, pues con él se nombra también al canto mismo, a la melodía sola, al género de los acompañamientos, a las danzas que se tocan en dicho instrumento y, en fin, a la fiesta misma o reunión en donde los motivos principales son el canto o los bailes mencionados. No lo es para los conocedores, porque las distintas regiones o comarcas se especializan cada una en un aspecto, y es esta, otra curiosidad. Decir en la región de Ocú que “habrá

Sobre el matiz de la fiesta, Rolando Pérez señala que «uno de los pocos lexicógrafos que enumera en su diccionario el significado fiesta como primera acepción en la entrada *huapango* es Francisco I. Santamaría, quien escribe: “Fiesta o celebración popular típica del Estado de Veracruz, principalmente entre campesinos”» (Pérez Fernández, 2018: 231)³⁴. Sobre la relación con la fiesta, los orígenes del huapango se pueden rastrear en el fandango, incluso se puede observar que algunos estudiosos encuentran un matiz de sinonimia entre ambos términos. En este sentido, Antonio García de León explica que «el huapango se consolidó alrededor de la fiesta del fandango o huapango de tarima, su consolidación data del siglo XIX, aunque su práctica puede rastrearse desde la segunda mitad del siglo XVII» (en Sánchez García, 2002: 123)³⁵. La asociación con la fiesta es importante, pues es una celebración comunitaria la que reúne a los asistentes alrededor de este tipo de manifestaciones. Los momentos más

mejorana” es significar que habrá baile acompañado con la mejorana. Por la región de Guararé o Macaracas, decir que habrá *mejorana* significa que habrá cantadera o cantos de mejorana» (Zárate y Dora Zárate, 1999: 33). En el caso de Venezuela, Efraín Subero explica que «entre nosotros el *galerón* es la melodía usual que utilizan los cantadores populares para dar a conocer sus décimas. Es, además, el ritmo obligado en los Velorios de la Cruz, por lo menos en la Isla de Margarita. Que en Barlovento alternan el recitado con el canto. También se utiliza la gaita, la jota, la fulía y hasta el polo. Algunas décimas son típicas de determinada melodía, fenómeno que le atribuimos al uso, ya que en verdad se puede cantar cualquiera a capricho. No obstante, conservamos algunos textos escritos directamente por nuestros informantes, que han titulado expresamente *Gaitas*» (Subero, 1991: 64).

³⁴ Posteriormente, comenta que «en la primera edición de su *Diccionario de mexicanismos* (de 1959), reproducida en ediciones subsiguientes, Francisco I. Santamaría se hizo eco de la etimología propuesta por Robelo. Pero al final de su entrada consignó entre paréntesis: “(No hay que olvidar que *cuauhpantli*, en azteca, significa puente, y que de puente a tablado, entablado o tarima, no va un paso)”» (Pérez Fernández, 2018: 234). En el *Cancionero Folklórico de México*, aparece esta acepción ligada a la fiesta: «m. Fiesta popular típica de la región huasteca. 2. Música o *son* peculiares y baile en tarima o en tablado que se hacen en esta festividad, acompañados por lo común de cantos populares» (V: 70). En este mismo sentido de fiesta, se encuentra en la siguiente copla del *CFM*:

Mi prietita, me parece
que es la hora del huapango;
mientras su hamaca se mece,
yo no más la estoy mirando,
y al verla que se estremece,
le pregunto: «¿Qué hubo?, ¿cuándo?»
(I-2158, ¿Quihubo?, ¿cuándo?).

Para las citas del *Cancionero Folklórico de México*, sigo la convención de asentar dentro del paréntesis en números romanos el tomo, en números arábigos el número de copla e indicar si pertenece a una canción o si es una estrofa suelta y el lugar de procedencia.

³⁵ Sobre esta acepción de huapango para Veracruz, Rolando Pérez comenta que «en efecto, esta acepción, que designa la ocasión performativa, es típica del estado de Veracruz, particularmente de su parte centro-sur, conocida como Sotavento. En ella nació y es cultivada otra notoria tradición regional: el son jarocho. También allí puede emplearse el vocablo huapango denotándose con él cada uno de los sones que se ejecutan en el festejo, con todo, prima en el Sotavento la acepción antes descrita» (Pérez Fernández, 2018: 231). Más adelante, añade que «en el occidente de México y amplias zonas del país, incluyendo parcialmente el centro-sur de Veracruz, el término usado para designar la fiesta es *fandango*, que resulta, pues, sinónimo de *huapango*. Es precisamente esta sinonimia el contenido de la entrada correspondiente en el primer antiguo diccionario de mexicanismos: Huapango (Pr. Camp.) sm. Fandango [Félix Ramos y Duarte, *Diccionario de mexicanismos*, 1898]. Esto indica que la fiesta campesina fue el significado originario de dicho signo lingüístico» (Pérez Fernández, 2018: 232).

importantes del ciclo vital de la comunidad, su sistema de creencias y valores son los que propician la oportunidad de encuentro y celebración.

Un tercer problema es la necesidad de ponerle «apellidos» al huapango para entender mejor el referente al que se hace alusión. De este modo, se especifica «huapango jarocho», «huapango huasteco», «huapango arribeño»; cada una de estas expresiones tiene su origen en el «tronco común» del huapango y se derivan como una suerte de ramas con características particulares tanto en el aspecto musical como en el literario. El adjetivo *arribeño* hace referencia a quien es oriundo de tierras altas; por extensión se podría entender «de la sierra». Como lo señala Alex E. Chávez,

the term *arribeño* is a reference to the mountainous highlands the states of Guanajuato and Querétaro—de arriba (from up above), hence *arribeño*—and also to the mid-region of San Luis Potosí, which sits higher (más arriba) in altitude than the huasteca portion of the state. People from this greater region commonly refer to this music as *huapango arribeño* simply *huapango*. *Son* is rarely invoked, though some practitioners as of late to elaborate an affinity with other music traditions, those typically deemed *son* (Chávez, 2012: 190).

Esto permite dilucidar que la denominación *arribeño* es más bien reciente, posiblemente de cuando esta tradición tomó más fuerza en Xichú y las comunidades vecinas del noreste de Guanajuato³⁶. Sobre cómo llegó la tradición a esta región, don Guillermo Velázquez recuerda una anécdota sucedida en el primer *Festival de Homenaje a los Viejos Maestros Huapangueros de la Región*:

Don Lencho López, por decir, se vino a topar en Xichú —gracias a ese primer festival— con don Pantaleón Rodríguez, papá de la mujer casada que se «había robado» en Rioverde muchísimos años antes, y a causa de lo cual echó raíces en Xichú. Pero «nadie la hizo de tos». Todo fue regocijo, emoción compartida y compañerismo (véase Velázquez Benavides, 2013: 23).

Sería ingenuo reducir a esta anécdota la explicación de la llegada del huapango arribeño a Xichú; sin embargo, fue un acontecimiento importante que un músico de Rioverde se incorporara a la comunidad. Don Guillermo Velázquez menciona también que, a esta

³⁶ Eliazar Velázquez explica que «hasta los años setenta, las trashumancias de los *poetas*, *cantadores*, *guitarreros*, *trovadores* y *violinistas* ejecutantes de *música de vara*, como entonces se nombraba (la definición *huapango arribeño* fue posterior; en esta sierra se asentó hasta ya muy avanzada la segunda mitad del siglo XX), así como la memoria que se guarda de sus historias, hazañas y combates, dan cuenta de vidas marcadas por la temporalidad de caminos reales y las veredas, por los viajes a pie o a caballo, por la disposición del espíritu y ánimo a largas jornadas, a fiestas sin duración precisa, al vivir incierto» (Velázquez Benavides, 2018: 210). Más adelante, Velázquez Benavides explica cuál era la situación del huapango arribeño en el noreste de Guanajuato a inicios del siglo XX: «en el municipio de Xichú, en esas primeras décadas del siglo no había músicos ni poetas renombrados. Aunque ya asomaba la simiente en hombres como Modesto Benavídez, Ruperto Flores, Mardonio Hernández (quien había llegado de Sanciro), o don Luz Casas, este oriundo de Casitas, quien en sus viajes de arriero a Potosí fue encontrando claves que luego lo volverían un modesto cantador y consejero de varios de sus familiares y amigos que buscaban ese camino» (2018: 222).

expresión del huapango arribeño, se le conocía como «huapango regional» (Velázquez Benavides, 2013: 18)³⁷.

La complejidad de la etimología no solo se muestra en la evolución del contexto, como se aprecia en la modernización de las plazas, sino también en los distintos referentes que tiene una palabra en la comunidad donde se toca este tipo de música. El concepto *huapango* lleva implícito para la comunidad la celebración; en la fiesta, baile, música, y palabra son elementos que fortalecen el arraigo y la identidad de los habitantes de la región. El hecho de que se le tenga que poner «apellidos» es una muestra de la aceptación de la comunidad de este tipo de música y el deseo de diferenciarla con respecto a otras manifestaciones similares. Es decir, este es un rasgo de identidad y orgullo pues se identifica a un tipo de música con una región particular.

Genealogía literaria

Ahora bien, otro aspecto que hace complejo definir al huapango arribeño es su raíz literaria: la glosa en décimas³⁸. Este modo de emplear la décima está muy ligado con la valona³⁹. Raúl Eduardo González señala que «se cree que el nombre del género, *valona*, pueda ser una derivación de *vale*, *valedor*, términos muy comunes hasta nuestros días en la región y en muchas otras áreas rurales del país; de ahí vendría la expresión «hazme la valona», es decir, un favor, un acto de camaradería o bien una

³⁷ Esto es importante, pues la gente de la zona reconocía la diferencia en la manera de tocar el huapango en su región con respecto a otras. Alfredo Guerrero Tarquín presencia en 1940 una fiesta en Xichú que tiene varias características de la topada y relata que «la fiesta se animaba a cada momento y el estallido de las risas y los gritos que arrancaba el entusiasmo ponían la nota alegre que hace vibrar al que la emite, coreada con el ronco rasgueo de la bordona. Principió el reto de los cantores con frases alusivas de provocación, mientras yo alertaba mi oído para ver de dónde brotaba el conteste, que no tardó en aparecer, coreado por un grupo pespuntero de muchachos pisaverde que tocaban, no muy mal, una especie de requinto» (Guerrero Tarquín, 1988: 136).

³⁸ Sobre el origen de la glosa en décimas, Tomás Navarro Tomás explica que «décimas y glosas pertenecen en los países hispanoamericanos al dominio de la poesía popular. Ocupan amplio espacio entre el material anónimo reunido en los cancioneros argentinos; muchas se refieren a personajes y sucesos de la historia nacional. La décima es el molde en que compone sus guajiras el jíbaro de las Antillas. Representa la glosa un papel especialmente importante en el folklore mexicano. Sin embargo, ni una ni otra aparece figura sino de manera excepcional en los repertorios de cantos populares españoles. En la glosa predomina el tipo de cuarteta como tema, y cuatro décimas como texto. Entre las glosas argentinas [y las de otros países como México], el texto se desarrolla a veces en redondillas, quintillas o sextillas. Se procede con relativa libertad respecto al orden de las rimas y a la distinción entre consonancia y asonancia» (Navarro Tomás, 1972: 548-549). Maximiano Trapero afirma que «la glosa que es típica de la literatura española y uno de sus elementos más seculares, se había acomodado a múltiples estrofas, pero desde el siglo XVII, y sobre todo desde el XVIII, la glosa será ya, casi invariablemente, “décima glosada”» (Trapero, 1996: 51).

³⁹ Todavía, los trovadores de la Zona Media de San Luis Potosí y de la Sierra Gorda le llaman *valona* a la sección que aquí se define como Decimal. David Carracedo explica esta sección de la siguiente manera: «1.º La música con que se cantan las décimas de todas las valonas es la misma, para cada uno de los tonos, es decir que hay una melodía para La, otra para Sol, etc.; el ritmo es lento muy apropiado para la improvisación. 2.º La música que precede a la décima, y durante la cual se hilan los versos de esta, es la misma para todas las valonas; su ritmo es mucho más rápido y se le conoce como el “VALONEADO”. 3.º Los “REMATES DE VALONA” son melodías muy breves que anteceden al “valoneado” de estas sí hay varias versiones (y las que sigan componiendo)» (Carracedo, 2003: 43).

composición poética improvisada, un saludo en verso, un panegírico, etc.» (2002b: 73)⁴⁰. Por su parte, don Guillermo Velázquez afirma que

hay quienes le llaman valona también al decimal, pero hablando con propiedad la valona es la música que acompaña el canto del decimal, y consta de dos partes: una, el valoneo, que se va repitiendo y al que los violines le dan tantas vueltas como necesite o quiera el cantador mientras improvisa cada décima, y otra que es un adorno («remate») con distintas variantes que el primer violinista intercala según la naturaleza del sentimiento que capte en lo que va improvisando el poeta (véase Velázquez Benavides, 2004b: 355)⁴¹.

Se puede rastrear un segundo origen del término:

La palabra valona, según el *Diccionario Enciclopédico Hispano Americano de Literatura*, deriva seguramente de valón (del bajo latín *waullus*, del latín *galus*, galo), adjetivo que corresponde a los nativos del territorio comprendido entre los ríos Escalda y Lys (véase Mendoza, 1947: 639)⁴².

⁴⁰ Vicente T. Mendoza había notado ya que «en otro sentido era también usada la palabra en cuestión [valona], pues es muy frecuente entre los mexicanos, cuando alguien pide un favor especial e ineludible, decir: *Hazme una valona*, que puede traducirse por *hazme una valedura* o sea un servicio que solo se puede prestar a individuos pertenecientes a una fratría o clan determinado, en este caso, el de los *vales* o *valedores*. Otros, mejor informados en la tradición musical explicaban que valona era una parte del jarabe y explicaban sus características, y de hecho planteaban un problema por estudiar, un género musical por determinar y abrían una amplia interrogación» (1947: 5). De esta misma opinión es Socorro Perea quien apunta que «su nombre deriva de los términos *vale* y *valedor*, cuando se pide un favor, una petición, un servicio, así los cantadores interpretan las intenciones del que la solicita, al decir: *hazme una «valona»* de felicitación para los novios, una de amor para la del vestido rosa, unos saludos para el Sr. X, porque hay que recordar que la valona se improvisa en el momento de cantarse (a esto se le llama componer “sobre-sentado”) y trata del asunto de la fiesta que se está celebrando» (1989: 16). Este significado, de solicitar apoyo, se traslada a ponerse al servicio de la comunidad. De este modo, se puede explicar incluso que sea la parte del Decimal la que lleva este nombre y este acompañamiento musical, ya que es cuando el trovador muestra su servicio hacia el auditorio, al establecerse como un maestro, cuando habla de temas académicos; como un líder de opinión, cuando reflexiona sobre aspectos de la cotidianidad, como la política; y, también, cuando improvisa saludos para agradar a los asistentes, lo cual le da la posibilidad de ganar adeptos, incluso, con quienes no lo apoyaban en un inicio.

⁴¹ Sobre este punto, Fernando Nava comenta que «la presencia melódica de los violines —con acompañamiento de los otros dos instrumentos— que ocurre alternadamente con las partes cantadas, es lo que en realidad recibe el nombre de *valona*. Se trata de un giro melódico que, así como el canturreo de la letra, no sigue una línea tonal única» (1992: 372). Respecto a la denominación de valona para referirse a la música, Neftalí Díaz Rivera la define como un «interludio melódico que realizan los violines acompañados por la quinta y la vihuela o jarana que tiene lugar dentro del decimal entre décima y décima, el cual se utiliza como enlace para que el trovador improvise su verso. Tiene una sección introductoria variable melódicamente y la segunda que es invariable, la cual marca el final de la valona. Al acto de ejecutar la valona se le denomina valoneo» (2014: 123). Este acompañamiento musical baja el ritmo con respecto a la Poesía y esto le ayuda al trovador, pues le da tiempo para crear sus composiciones improvisadas.

⁴² Raúl Eduardo González señala que «desde la otra hipótesis, don Vicente T. Mendoza reconoce en la esencia de la valona el carácter morisco de la glosa, al señalar que los soldados valones de Carlos III, por quienes a su entender se introdujo el término en nuestro país, habían estado acantonados por un buen tiempo en tierras andaluzas. Luego, en sus incursiones por el centro y el occidente de la Nueva España a fines del siglo XVIII, irían prodigando el “aspecto andaluz [...] los giros y el carácter” que aún conserva

Habría que decir que, en realidad, estas dos formas de acercarse al concepto *valona* no se contradicen; sin embargo, encaminan la acepción hacia dos vías distintas. La primera hacia un aspecto etimológico, intentando dilucidar el origen de la palabra; la segunda hacia un sentido más pragmático donde se describe su uso y su estrecha relación con la glosa en décimas⁴³.

La valona designa, pues, una forma poética y musical que se comparte en Michoacán y en la Sierra Gorda⁴⁴. A continuación, presento algunas diferencias de la glosa en décimas en estas dos regiones. Por ejemplo, cuando Vicente T. Mendoza habla sobre este tipo de poesía aclara que «la valona en México no es baile, sino canto, por lo que pienso que esta denominación haya sido empleada solamente en nuestro país, no así el género que aparece bajo diversas designaciones en otras repúblicas americanas» (1947: 640)⁴⁵. Este matiz aplica sobre todo para la valona de Tierra Caliente y no tanto para el huapango arribeño, donde la valona, sí se baila, mientras el poeta improvisa se hace con un ritmo más lento, y en los puentes musicales con gran intensidad⁴⁶. Para el caso de Michoacán, Raúl Eduardo González explica que

la valona no es, básicamente, una canción bailable; está destinada, sobre todo a la audición. Uno de sus escenarios tradicionales es el de los bailes y las fiestas regionales, sin embargo, a diferencia del jarabe o el son [...], representa un paréntesis en la fiesta,

el género en las regiones donde perdura con mayor a menor fortuna: los actuales estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Michoacán» (1999: 50).

⁴³ Existe una tercera acepción de la palabra valona, aunque está alejada de fenómeno que aquí se estudia, la asienta Vicente T. Mendoza, «corresponde a un adorno que se pone al cuello, por lo regular unido al cabezón de la camisa, el cual consiste en una tira de lienzo que cae sobre la espalda, hombros y pecho y es una prenda propia de la indumentaria masculina española del siglo XVI, probablemente importada de Flandes» (1947: 639). Además, agrega desde cuándo se puede encontrar esta palabra en México: «La palabra *valona* la encuentro citada por primera vez en nuestro país en la Relación que hizo el Cacique don Nicolás de San Luis sobre la fundación y población del pueblo de Santiago de Querétaro, quien entre otras cosas dice: “Me puse en mi caballo blanco que se llama *la valona*, con un lunar en la frente, es caballo muy gentil, solo en oír la caja y clarín se ponía en el aire...”, de modo que no es remoto que haya sido usado en las acepciones ya indicadas» (Mendoza, 1947: 640). Cambio aquí «La Balona» como está en el texto de Mendoza por «*la valona*» como aparece en el escrito de Nicolás de San Luis.

⁴⁴ Vicente T. Mendoza explica que «cuatro términos aparecen entremezclados íntimamente y los cuatro han servido de guías para llegar a la finalidad que me propuse y son *Valona*, *Décima*, *Glosa* y *Trovo*; siguiendo las huellas de la primera palabra en mis búsquedas, fui a dar con las demás, pues existen valonas en forma de décima, décimas glosadas, o glosas como les llaman los clásicos españoles en todo semejantes a lo que nuestros cantadores populares llaman trovos y todos juntos tienen el equivalente de improvisación» (1947: 6).

⁴⁵ Más adelante, agrega que «la valona en su forma más completa o sea de *planta*, *dos décimas*, *arrebol*, otras *dos décimas y despedida*, ofrece una concentración de pensamiento lo mismo en la planta que en el arrebol y una especie de cierre, también breve y condensado, en la despedida [...]. En resumen, la forma estética consiste en presentar alternativamente, condensaciones y dilataciones de las ideas poéticas poniendo al final como cierre una conclusión también condensada» (1947: 677). En el huapango arribeño desapareció el arrebol intermedio y se desplazó al final de la pieza, pero no con el sentido de despedida, sino más bien de cierre de la intervención del trovador.

⁴⁶ Sobre las partes en las que se baila, Fernando Nava señala que «en la tradición “arribeña”, según su esquema literario-musical, solo son bailadas las partes instrumentales, que van intercaladas en el texto, puesto que, durante la enunciación de las décimas, las parejas reposan poniendo atención al discurso» (1994: 306). Sobre el baile, Socorro Perea constata que «en la valona, tanto la planta como las décimas son bailables» (1989: 449).

en el que los asistentes prestan atención al poema que es entonado por un solo cantor (2009: 99).

Es relevante esta referencia a la tradición de parar la música y recitar la poesía, pues aparece en varias tradiciones poéticas⁴⁷. En el huapango arribeño esto sucede más en la

⁴⁷ Como explica Vicente T. Mendoza: «El canto aparece casi sin acompañamiento instrumental, ligeramente subrayado por unos cuantos acordes y tonales muy discretos. Su principal característica es ser fuertemente modal y se desarrolla en ritmo libre que rehusa casi siempre las barras de compás» (1947: 639). Sobre parar la música y recitar versos, Alexis Díaz-Pimienta comenta que en Nicaragua: «De pronto, el *poesiyero* levanta el cetro y se detienen la música y el desfile. Entonces, el *poesiyero* lanza un gritillo rajao (equivalente al gritillo alpujarreño, al *hey* cubano y a la *saloma* panameña), e improvisa una copla. Terminada esta copla, baja el cetro y comienzan otra vez la danza y el desplazamiento, hasta que el *poesiyero* levante el cetro nuevamente e improvisa otra copla» (2003: 299). Después, agrega que «esta es la misma estructura del ritual de la *bomba*, propio de Veracruz (Méjico), Costa Rica y Ecuador, por citar tres ejemplos. En estos casos, el coplero grita *bomba*, se detiene la música y el baile, y enuncia la copla. Dicha la copla, continúa la danza hasta que otro coplero grita *bomba* y contesta la copla anterior» (Díaz Pimienta, 2003: 299). En el caso de Méjico, además de lo referido por Díaz-Pimienta, el caso de la décima en Tamaulipas es un caso paradigmático. Como comenta Arturo Castillo Tristán: «Dentro del quehacer poético campirano, las décimas eran declamadas por algún parroquiano que al grito de “¡Alto la musical!” se hacía presente. Se interrumpía el baile, las parejas bailadoras formaban una valla, las mujeres enfrente de los varones, y en medio el decimista se paseaba declamando la décima, que en la mayoría de los casos era de su autoría, ya memorizada, ya improvisada. El tema era variado, terminando al grito de “¡Que siga la música!”». De nuevo se escuchaba a los músicos y continuaba el baile» (2010: 16). Esta forma del baile en Tamaulipas coincide con la que describe Fernando Nava para el huapango arribeño, «por su parte, el baile dura cuento tiempo abarque la música tocando. Su organización coreográfica tiene dos modalidades. En una de ellas, se forma una hilera de mujeres frente a la que se dispone la de hombres. Hoy en día ya en muy pocos lugares se ven, en el área del baile, precisamente para esta disposición, acomodos de tablas en el piso —bajo las cuales se hacen pequeñas cavidades—, una por cada pareja de bailadores; dichos maderos tienen el propósito de amplificar el sonido del zapateado, como en otros lugares donde son empleados. La otra modalidad es por parejas libres, mujer con hombre» (1996: 545-546). Además de estos testimonios, Ricardo Pérez Monfort explica que «en *El copiao*, son de boda, después de escuchar la constante repetición de una frase musical de requintos y jaranas, acompañadas por los aplausos rítmicos de los concurrentes, se oye el grito de: “¡Alto ahí! ¡Párese la tropa! Primera y segunda fila. Hoy que comienza la guerra veremos en qué termina”. Se hace un breve silencio y entonces la madre aconseja:

Cuando una joven se casa
se le hace alguna advertencia
y así lleva la experiencia
de lo que sucede o pasa.
Al marido se le abraza,
se besa, sin dar mordidas,
se lava, se da comidas,
sin disgustar tan frecuente
y verán que mutuamente
se pasan feliz la vida»
(1990: 46).

Sobre este mismo asunto, Rosa Virginia Sánchez comenta que «según testimonios de viejos huapangueros huastecos, en “El fandanguito”, mediante el grito de “¡Alto la musical!” se hacía una pausa en la que todos los participantes guardaban silencio para dar lugar a que alguno de los poetas presentes *declamara* sus décimas» (2002: 145).

Poesía que en el Decimal, ya que el auditorio detiene el baile en su totalidad para escuchar al trovador⁴⁸.

Respecto a su estructura, hay un elemento importante a destacar, Vicente T. Mendoza precisa que «en su aspecto musical externo puede sintetizarse así: generalmente principia con un “¡ay!” desgarrador, agudo y prolongado que se transforma inmediatamente en una melodía de carácter declamatorio, que desciende gradualmente y termina hacia el registro grave con otro “¡ay!” expresivo y hondo» (1947: 639)⁴⁹. Esta forma de construcción con un «¡ay!» precediendo las estrofas todavía se puede encontrar en la región de la Tierra Caliente, en Michoacán⁵⁰; sin embargo, este rasgo se ha perdido por completo en la región del huapango arribeño.

Ritual festivo

La complejidad de la definición del vocablo *huapango* puede sugerir que, desde su origen, se nutrió de una gama lingüística variada y, por ende, se podría pensar que no fue una sola cultura la que le dio origen. Sobre esta cuestión, Rolando Pérez plantea una etimología múltiple:

Mi propuesta etimológica, expuesta sintéticamente, toma como punto de partida semántico la ocasión festiva, considerada como ritual, como arte o habilidad, como procedimientos ceñidos a normas; en calidad de étimo pone a la consideración del lector el término kimbundu *pangu* —o bien *pango*—, una de cuyas diversas acepciones registradas al iniciar la segunda mitad del siglo XX es precisamente lo que en español —y también en portugués— se denomina *rito*. Sin embargo, ya a finales del siglo XVII ese término había sido definido como «arte, procedimiento» [...]. De esta manera, se habría conformado a partir de étimos provenientes de la lengua kimbundu, de Angola, la palabra *huapango*, fusionada con aquella otra palabra integrada por étimos procedentes de la lengua náhuatl, y con el común significado de «fiesta» (Pérez Fernández, 2018: 236 y 261)⁵¹.

⁴⁸ Tanto la Poesía como el Decimal son términos que se explican en el capítulo tercero de este libro, al hablar sobre la estructura del huapango arribeño.

⁴⁹ Posteriormente, Mendoza agrega que «el origen de todas estas manifestaciones que en el fondo son una sola, indudablemente se encuentra en España y por la manera de ser cantadas en México, precedidas de un “¡ay!” que en ocasiones antecede a los primeros versos, bien pudiera parecer de origen asturiano, lugar de origen de la forma musical española ¡ay, ay, ay!» (1947: 641). Esta característica del “¡ay!” se puede encontrar en otras latitudes de Hispanoamérica, por ejemplo, en el Caribe. Mendoza señala que «según la manera de ser cantada la décima (que aquí llamamos valona) en Puerto Rico, según nos lo indica en carta particular, doña María Cadilla de Martínez, debe tener origen levantino español, pues en dicha Isla, al terminar cada estrofa le agregan el “¡ay, le lo lá!” murciano y, según el sentir de muchas personas versadas en el estilo de cantar de esta región española, no cabe duda que tanto las melodías como la forma literaria de la valona proceden del levante de España» (1947: 641-642).

⁵⁰ Raúl Eduardo González constata que «en las cuartetas, los versos primero y tercero son antecedidos por un “¡ay!”, lo mismo que los versos primero, tercero, sexto y octavo de las décimas. Esta expresión, en conjunto con la entonación pausada de las estrofas, otorga al canto de la valona un carácter un tanto melancólico, de lamento, que contrasta con el contenido de los textos, que suele ser humorístico, cuando no picresco y hasta ofensivo» (2002a: 18).

⁵¹ El concepto de etimología múltiple, fue propuesto por Frederic G. Cassidy: «term of the title, multiple etymologies, to refer to only those words which seem to be derivable with equal plausibility from two or more of the languages known to have been in contact at the time of their formation. From this equal plausibility I argue that the word should not be assigned to either, or to any one, of the putative source languages—that on the contrary it must be assigned to them jointly. This is not merely the result of

Esta forma de entender el término huapango destaca el rito como elemento estructurador de los diferentes aspectos de la fiesta como el baile, la música, las tarimas.

El huapango arribeño tiene como marco estructurador la fiesta de la topada⁵². Los motivos que reúnen a la comunidad suelen ser diversos, pero constantes, y todos ellos tienen una fuerte raíz en sus preocupaciones vitales. Estos momentos climáticos de la vida comunitaria tienen una estrecha relación con la definición de ritual que propone Albert Piette: «[La notion de rituel] “ne désignerá non pas les rituels individuels (de type névrotique) mais les rituels collectifs, et, parmi ceux-ci, pas les rituels dits de la vie quotidienne, mais ceux qui sont cadres dans un espace-temps spécifique et qui se reproduisent à date fixe (qu’ils soient religieux ou séculiers)»» (1993: 229). Cada fecha de reunión se vuelve significativa y obligada para completar el ciclo vital a la que cada una de ellas hace referencia. De este modo, se logra la cohesión de la comunidad que está atenta y deseosa de la convocatoria a la topada. El entorno de la fiesta: la música, el baile y el rito, confirma y reafirma la identidad de la comunidad, pues se reconoce en ella y esta, a su vez, se convierte en un momento culmen de su cotidianidad.

Así, esta ritualidad, desprovista de una connotación religiosa explícita, se puede asociar con el concepto de *ritual profano* utilizado por el etnomusicólogo estadounidense Gerard Béhague, quien lo define como «una ocasión social en la que se da un comportamiento altamente simbólico» (1996: 245-246)⁵³. La fiesta es un espacio comunitario y extraordinario a la vez. En el caso específico de la topada, los mismos habitantes de la comunidad se organizan para contratar a los músicos y disponer de los elementos necesarios para que se lleve a cabo. Este esfuerzo comunitario, que tiene como objetivo un acto fuera de la rutina diaria, ayuda a reafirmar valores y costumbres cotidianas⁵⁴. Es un diálogo de ida y vuelta, una necesidad que nace al interior de la comunidad y cuya receptora es ella misma⁵⁵.

the absence of historical evidence, which leaves the etymologist unable to decide a priority in favor of one of the languages concerned; rather, it implies the proposition that, in some instances at least, the words in question are due to literal combination or conflation» (1966: 211).

⁵² Sobre la topada, Eliazar Velázquez comenta que «la expresión suprema del huapango arribeño se conoce como la *topada*: confrontación artística que dura una noche entera y cuya dinámica y desarrollo están regidos por reglas no escritas y por un estricto código de honor. En el contexto de la fiesta y el baile, dos trovadores se enfrentan acompañados de sus respectivos músicos (dos violinistas y un vihuelero —el trovador ejecuta una guitarra quinta huapanguera—) abordando temas de contenido social, histórico, religioso, de humor o ingenio, por medio de poesía trovada combinada con improvisaciones y música de jarabes, valonas y sones. Tiene dos momentos: del atardecer a la medianoche se aborda el tema de fundamento, impuesto por el motivo de la fiesta; luego inicia el desafío picaresco o bravata, que finaliza al amanecer» (2004b: 33).

⁵³ Este carácter simbólico se puede asociar con el aspecto mágico del que habla Ricardo Pérez Montfort: «Si el ritual se oficia con propiedad, la magia va apareciendo al son del traqueteo sobre el tablado [definición de huapango]. Al parecer taconeando, requinteando o jaraneando se genera una energía tal que puede conducir a una experiencia extásica [...]. Cuando la fiesta toca sus extremos, esa dimensión energética y placentera se dirige hacia los recursos primigenios del hombre: la concepción de la magia del entorno y el paso de una condición natural a un acontecimiento sobrehumano» (1990: 38). Cuando se cierra un ciclo, se abre otro y, así, se alimenta la raíz de la comunidad. La jornada de la fiesta es una suerte de prueba que, cuando se logra vencer, la recompensa no es un beneficio individual, sino, más bien, comunitario.

⁵⁴ José Luis Prieto precisa que «la sociedad celebra “todo lo que la afirma [...] todo lo que la singulariza y quiebra la rutina cotidiana”» (véase Jiménez de Báez, 2003a: 306). Por su parte, Alexandra Álvarez Muro señala que «los rituales son prácticas sociales simbólicas que tienen por objeto recrear a la

La fuerza del ritual es de tal magnitud que es capaz de convocar a gente externa a la población donde se realiza la fiesta y hacerla parte de la comunidad. Este aspecto no es restrictivo del huapango arribeño, se da también en otras latitudes y en otras tradiciones⁵⁶. Esto, sin duda, hace pensar que el rito tiene un lenguaje común que atrae a propios y a extraños a igualarse en el marco de la fiesta. El ritual del huapango arribeño es capaz de transgredir los estatutos sociales y poner en el mismo nivel a personas de distinto origen que se acercan con la disposición de formar comunidad en el espacio ritual.

El diálogo entre el trovador y el auditorio, en cada una de las piezas, se enmarca en uno mayor, la topada, que funciona como estructura marco de la fiesta y se compone de cuatro partes: el Saludo, el Fundamento, la Bravata y la Despedida⁵⁷. Estas secciones están bien definidas y en ellas se combina la música, la palabra y el baile⁵⁸. El Saludo es la apertura de la fiesta; en esta sección, los trovadores mantienen un tono cortés y amable tanto hacia el auditorio, de quien esperan ganar su favor, como hacia su oponente⁵⁹. En el Fundamento, ambos trovadores desarrollan el tema de la fiesta. En la Bravata ponen a prueba su conocimiento con preguntas de difícil o imposible contestación; además, el reto sube de tono con la intención de mostrarse superior a su oponente. Finalmente, en la Despedida suele volver el tono cortés y amable, se agradece

comunidad, reuniéndola en la celebración de un acontecimiento. El rito revive la cohesión del grupo y por tanto también contribuye a la construcción de su identidad» (2007).

⁵⁵ Según Martin Lienhard: «En términos comunicativos, podemos entenderlo como una especie de «texto», un *mensaje* multimedial que uno o varios *emisores* (por ejemplo, determinados grupos que forman parte de una comunidad) le transmiten a uno o varios *receptores* (por ejemplo, a la comunidad en su conjunto). La operación de transmisión supone la existencia de una *canal* (o un *medio*) —que llamaremos “ritualidad”— y de un sistema de normas compartidas por los emisores y los receptores para la *codificación* y la *decodificación* del “texto” ritual» (2003: 15-16).

⁵⁶ Por ejemplo, sobre el poder de convocatoria del fandango, Ricardo Pérez Montfort comenta que «al fandango se acercan paisanos de todas clases, colores y orígenes, con la esperanza de cumplir un rito» (1990: 38).

⁵⁷ Esta estructura es muy similar en todos los lugares donde se canta la décima y la glosa en décimas. Para Alexis Díaz-Pimienta, «el ritual normalmente está *organizado* (ese guión implícito, esas leyes no escritas que rigen todo ritual festivo) de manera que los poetas comienzan con una o dos décimas de saludo al pueblo sede, o a los anfitriones, abriendo la zona de *tanteo* o *hilvanación*; luego se entienden durante un tiempo indeterminado en la *zona de temática núcleo*, y, finalmente, llegan a la *zona de desenlace*, con décimas de despedida que, invariablemente, tienen un carácter tripartito: despedida, resumen y conciliación» (2003: 298).

⁵⁸ Señala Yvette Jiménez de Báez que «dentro de las prácticas sociales, las puestas en acto de carácter ritual suelen convocar diversos lenguajes o discursos. Su interrelación pone en juego la palabra, la música, la danza, los movimientos y gestos, en un espacio y un tiempo que trascienden la experiencia sociohistórica de la cotidianidad y, al mismo tiempo, la incluyen. La trascienden en tanto el acto se inscribe en la tradición que lo sostiene (memoria colectiva o mito) y, a su vez, manifiesta la concreción presente del acto mismo que, en alguna medida, transforma el pasado y convoca el futuro» (2003a: 305).

⁵⁹ Además, Yvette Jiménez de Báez relaciona esta cortesía del trovador con el reglamento; para ello toma como base la topada entre don Cándido Martínez y don Guillermo Velázquez: «Cuando canta el decimal, Cándido saluda a la concurrencia y a Guillermo. Marca una actitud de servicio que reiterará. Esto es parte del reglamento, y recuerda la tradición de la literatura cortesana, de donde proceden la décima y la glosa» (2003a: 316). Más adelante, agrega: «Después entra Cándido Martínez y acentúa el tono “humilde” que sabemos es parte de la tradición, pero matizado por el trovador en turno (“me disculpen que aquí les relate / me disculpan algún disparate / que llegara a decir de repente”)» (2003a: 318).

al contrincante y al auditorio su asistencia, y se pone de manifiesto la intención de encontrarse en otra fiesta de la tradición.

La topada tiene como duración desde el final del día, hasta el inicio del día siguiente. Representa, de este modo, una lucha entre la obscuridad y la luz, entre la vida y la muerte, como explica Yvette Jiménez de Báez: «Pienso que este pasar de la noche al día, y estar a la espera del amanecer, se analoga en mucho a los rituales de sacrificio y resurrección. El paso simbólico de la muerte a la vida, no creo que haya sido en vano» (2003: 326)⁶⁰. Este aspecto está presente en todas las topadas; sin embargo, se hace más latente en el *Festival de Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda* que se realiza desde 1983 en Xichú, Guanajuato, pues la controversia poética se lleva a cabo del 31 de diciembre al 1 de enero. De este modo, esta fiesta en particular enmarca su temporalidad con el final de un año y el inicio de uno nuevo en el calendario civil⁶¹. Confluyen allí una serie de ciclos que encuentran su conclusión y su apertura entrelazados en la música y la palabra de los trovadores⁶².

La controversia poética se lleva a cabo entre los dos grupos de músicos durante toda la noche. Es un ir y venir de música y poesía que también tiene sus aspectos rituales; por ejemplo, la cortesía con la que se tratan al inicio, la complejidad de las preguntas y los retos de la bravata y el agradecimiento de la despedida. Ambos trovadores van tomando su turno respetando a quien lleva la mano⁶³. Uno de los elementos más sobresalientes es el de la improvisación poética que se produce en la

⁶⁰ Además, es pertinente tomar en cuenta que, según Jiménez de Báez, «hay mucho de ritual y representación en la sucesión de secuencias que culminan con el triunfo de uno de los contendientes y la entrada del amanecer de un nuevo día. En ese sentido es la representación del paso de la lucha y la muerte a la vida, al futuro. La poesía pertenece a un género panhispánico fundador de nuestras culturas» (2008: 351).

⁶¹ Sobre el aspecto ritual en la fiesta de Xichú, se puede consultar mi artículo (2018): «Fiesta y ritual en el *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda* de Xichú, Guanajuato», en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*, México, El Colegio de México, pp. 357-368. Sobre la estructura actual de este Festival, ya he anotado que «el primer día se presentan grupos de huapango arribeño originarios de Xichú; el segundo, se presentan grupos de reggae, rock, rap de la Sierra Gorda y se abre espacio para expresiones musicales de otras regiones; el tercero, empieza con un programa especial como antesala de la topada, que inicia minutos antes de las doce de la noche y termina el día primero alrededor de las once de la mañana» (2015: 276).

⁶² Este acontecimiento, dentro del ritual profano de la topada, se puede ver bajo la óptica de Mircea Eliade, para quien «el calendario sagrado regenera periódicamente el tiempo, porque lo hace coincidir con el *tiempo del origen*, el tiempo “fuerte” y “puro”» (2015: 79). Esta aura mística del trovador y el compromiso con su oficio se puede comparar con lo que explica Hans Janner del rol que tomaron los glosadores a partir del siglo XVI: «El glosador no es ya un trovador según la tradición provenzal: se reviste más bien de la dignidad del orador moral, filosófico y aun sagrado, que adoctrina, previene, amenaza, fulmina o alaba. Y no quiere ya el glosador ser un poeta de segunda categoría, que trabaja de cuando en cuando por encargo, sino que proclama por todos los ámbitos la importancia de su oficio, que se convierte para él en una misión» (1943: 196).

⁶³ Sobre este aspecto, Talí Díaz me comentó en entrevista que «[el trovador] lleva la mano, de acuerdo a la ocasión. En una topada como aquí [en Xichú], aunque está sujeto a cambios o acuerdos que se precisen en el momento. Por ejemplo, si hay un grupo de aquí de Xichú y viene un grupo de Querétaro, el grupo que viene de fuera lleva la mano; esto es por cortesía, alguien llega a tu casa tú le cedes el lugar, le cedes el espacio. En una boda, sin importar de dónde sean los grupos, la música que contrata el padrino de velación es el que lleva la mano, no importa que sea el papá de la novia, o el papá del novio; el grupo que lleva la mano es el de los padrinos de velación» (Entrevista con el trovador Talí Díaz en el marco del XXXV *Festival del huapango arribeño y de la cultura de la Sierra Gorda*, el día 30 de diciembre de 2017. Col. Rodríguez Hernández).

sección del Decimal. Esta se puede utilizar para saludar a los asistentes, retar al otro trovador o, ya estando en plena controversia, declararse vencedor⁶⁴. El diálogo que se construye en la porfia tiene tanto un aspecto caballeresco, como uno de ingenio y picaresco⁶⁵. En este se dan las señas de identidad de la topada, pues en él se reconoce y recuerda a los viejos maestros huapangueros, hasta proyectar la fiesta al futuro con plena conciencia del presente.

Huapango arribeño: un término complejo

Es necesario, cuando se hace referencia al huapango arribeño, ser consciente de que se está frente a un término complejo por la cantidad de elementos que conlleva en sí mismo, pues representa, de suyo, una trayectoria de la tradición. La Conquista y el periodo virreinal están intrínsecos en él, ya que hubo un camino de la evangelización que favoreció el contacto entre distintas regiones. Además, esto se nutrió con la trashumancia de trovadores que iban hacia el puerto de Tampico y regresaban a tierra adentro para seguir con su cotidianidad, y en el camino llevaron décimas sueltas y glosas en décimas, que recorrián, junto con ellos, el vasto territorio nacional.

Aludir al huapango arribeño es referirse a una búsqueda de los mejores instrumentos que pudieran complacer al auditorio que se daba cita en las fiestas comunitarias y donde, sin ayuda de la tecnología, necesitaban hacerse oír y lucir su conocimiento para la composición de glosas en décimas y, también, para la ejecución de sones y jarabes. La comunicación al interior de la región de la tradición se dio por medio de campesinos que tenían mucha curiosidad y estaban muy atentos a su entorno. De este modo, cuando había algún nuevo instrumento en una región, lo llevaban hacia un espacio distinto para observar si era del agrado del auditorio y saber si podía hacerles ganar el favor de los oyentes que estaban deseosos de unirse en comunidad con el baile, la música y la palabra de los poetas.

Definir el huapango arribeño es darse cuenta de la importancia del mestizaje, por ejemplo, este concepto reúne dos palabras escritas en español con fuertes raíces en la cultura indígena y la cultura africana que convivieron en un mismo territorio. Mientras la fiesta se desarrolla y los trovadores se encuentran sobre los tablados, los bailadores zapatean sobre una tarima de madera o, como ahora, sobre el piso de cemento de la plaza, pero que aún permite escuchar la percusión de los bailadores que retroalimenta a los violinistas sobre si el son o jarabe están siendo del agrado del público. Todo esto acontece en el marco de una celebración importante: un aniversario, una boda, un festejo que recuerde los elementos vitales fundamentales para la vida comunitaria.

Adentrarse en la fiesta del huapango arribeño es atravesar el umbral que separa la vida cotidiana del espacio ritual; ya adentro, su temporalidad es distinta, pues tiene

⁶⁴ Para Alexis Díaz-Pimienta, la improvisación es parte de un ritual dentro de otro ritual, una metarritualidad, como él la llama, capaz de reflexionar sobre la controversia misma en el momento que esta sucede. Esta reflexión iría en los dos sentidos, sobre las décimas que construye el trovador y, sobre todo, sobre las de su oponente para construir su respuesta. Díaz-Pimienta afirma que «entonces, un ritual de poesía oral improvisada dentro de uno de los ciclos festivos de la colectividad (la Cuadrilla de Ánimas de Los Vélez de Almería, por ejemplo, o la valona mexicana) es en realidad una representación dentro de una representación, un ritual dentro de otro ritual, trenzándose y falseando todos los niveles de comunicación entre las partes, mitificando la realidad festiva, y desmitificando la realidad real» (2003: 291).

⁶⁵ Este aspecto se desarrolla con detalle en el cuarto capítulo de este libro.

como misión la reordenación del mundo y el fortalecimiento de los vínculos vitales, del telar secreto que relaciona al niño con el viejo, a quien no ha salido de la región con el migrante y los hace reconocerse como habitantes del mismo espacio. La noche conlleva la misión de terminar con aquellos aspectos que no favorecen la convivencia para que, cuando venga el sol, todo se haya transformado, los corazones palpitén con nuevo brío, y el alma desfallecida encuentre nueva vida.

El huapango arribeño vive en comunidad, ya sea en la estructura de la pieza, en la conformación de los grupos, en el llamado a reunirse en una celebración compartida, en la convivencia de la alegría y el dolor, de la tristeza y de la felicidad, así como en la comunicación con otras tradiciones. La valona sigue siendo un elemento con el cual relacionarse con la tradición de Tierra Caliente y la décima une al huapango arribeño con un fenómeno hispánico que se desarrolla desde estas latitudes mexicanas hasta el sur del continente, que por el Caribe es constante travesía entre América y Europa, donde aún tiene la capacidad de enriquecer a las tradiciones de ambas orillas del Atlántico.

Si se habla de huapango arribeño, se alude a todos estos elementos en un mismo concepto complejo, rico en sus elementos y que, arraigado en lugares muy poco accesibles, encontró la forma de consolidarse y de hacerse lenguaje común de los pueblos donde se convirtió en manifestación de sus preocupaciones, testigo de su cotidianidad y elemento didáctico para todos los habitantes de la comunidad. La conciencia de su complejidad es, a la vez, la revelación de una serie de elementos que enriquecen a quienes asisten a las fiestas y a sus cultores: guardianes y forjadores de una tradición, que sigue viva por la fuerza de su expresión y la fuerte raíz comunitaria.

LA TRADICIÓN ORAL EN EL HUAPANGO ARRIBEÑO

Littera est vox
(Donato, *Ars Maior*, 1.1-3)

El huapango arribeño es una expresión tradicional de poesía popular y su razón de ser tiene como fundamento la comunidad. La plaza pública es el lugar propicio para que se reúnan los trovadores y el público; la convocatoria se hace para celebrar la vida y fortalecer el vínculo identitario en los habitantes de la región. La palabra nace unida al canto y a la música; nutre la memoria de los más viejos, pone su raíz en los más jóvenes y provoca el baile, donde encuentra eco y nuevos bríos. Es importante, por lo tanto, analizar la tradición oral y sus manifestaciones en esta tradición.

La oralidad

La voz es la herramienta más poderosa de comunicación en las civilizaciones donde la escritura no tiene un papel preponderante, bien porque la mayoría de las personas son ágrafas, bien porque, aun sabiendo escribir, no consideran la escritura como el instrumento principal para sus interacciones. En este sentido, es preciso hacer una reflexión en torno al concepto de *oralidad*. Según Aurelio González, «es necesario evitar planteamientos tan amplios como aquel que dice [...] que la oralidad es una forma comunicativa que va desde el grito de un recién nacido hasta el diálogo generado entre amigos. Este planteamiento en realidad se refiere al sonido —a cualquier sonido— con una función comunicativa y no a un fenómeno estructurado de transmisión» (2011: 11). Es decir, la oralidad tiene relación con la voz, no solo con un sonido; por tanto, requiere de una estructura y de un sentido. En este orden de ideas, Paul Zumthor señala que «una voz sin lenguaje (el grito, la vocalización) no está suficientemente diferenciada como para explicar la complejidad de las fuerzas reivindicativas que la animan» (1991: 10). La oralidad, entonces, se relaciona con una estructura compleja: el lenguaje. Sin embargo, como señala Aurelio González, no todo proceso comunicativo entraría en esta clasificación. Por ejemplo, las voces que se oyen en el mercado o mientras está detenido el tránsito no serían consideradas como *oralidad*, al no ser fenómenos estructurados de comunicación.

La voz juega un rol principal, como explica Paul Zumthor, «resulta inútil pensar en la oralidad de forma negativa señalando sus rasgos en contraste con la escritura. Oralidad no significa analfabetismo, el cual se percibe como una carencia, despojando de los valores propios de la voz y de toda función social positiva» (1991: 27). El prestigio de la oralidad deriva de los valores, conocimientos y formas de vida comunitaria. Es la comunidad quien es origen y destino de esta forma de comunicación; en este sentido, Aurelio González señala que «al hablar de oralidad no solamente nos estamos refiriendo a una forma de transmisión o a un hecho comunicativo, sino también a un acervo cultural comunitario» (2011: 13)⁶⁶.

⁶⁶ La importancia de la comunidad es piedra angular de este tipo de expresiones, así lo demuestra la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* que en su capítulo I, art. 2, párrafo 1, define al patrimonio cultural inmaterial como «los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación,

En nuestros días, la oralidad convive con nuevas tecnologías de información y esto hace que se presente de diferentes maneras; a raíz de esto, se han hecho distintas clasificaciones, como las de Walter J. Ong⁶⁷ y Paul Zumthor⁶⁸ sobre cómo la oralidad se relaciona con distintos entornos, ya sea con la escritura, o bien con un ambiente mediatizado. Sobre la clasificación de Walter J. Ong, Aurelio González afirma que «en realidad, más que presentar dos formas de oralidad, lo que hace Ong es distinguir la presencia de la cultura oral en dos tipos de sociedades con distinto desarrollo tecnológico» (2011: 12). Con base en esto, puedo concluir que sin importar con qué medio se relacione, la oralidad mantiene sus características principales. Ahora bien, para que esto se logre, la comunidad es un actor fundamental, ya que es quien le da continuidad y se preocupa por su supervivencia a través de distintas generaciones. Por tanto, el acervo oral vive en la tradición de ese grupo humano particular. Es necesario, ahora, hacer una reflexión sobre cómo entiende la comunidad ciertos conceptos; en particular, qué representa para los cultores populares la *palabra* en su tradición.

La palabra en la tradición oral

Al reflexionar sobre la voz en la tradición oral de una comunidad, hay un aspecto fundamental en el que se debe reparar: el sentido que se le da a ciertas palabras y cómo se entiende este término. Según Miles Foley, «it seems that a *word in a song* is something quite different from what we mean by the everyday term ‘word’, and Kukuruzović goes on to be quite explicit about the difference [...]. For Kukuruzović a word in oral poetry is a unit of utterance, an irreducible atom of performance, a speech-act» (2002: 13)⁶⁹. Es sugerente este testimonio sobre Kukuruzović ya que ayuda a

es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana» (Unesco, 2003).

⁶⁷ Walter Ong, propone una clasificación de la oralidad en la que destaca dos tipos: la primaria y la secundaria. Sobre la primera, afirma que: «los seres humanos de las culturas orales primarias, aquellas que no conocen la escritura en ninguna forma, aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no “estudian”» (2002: 18). Sobre la oralidad secundaria y su diferencia de la primaria afirma que «“primaria” por el contraste con la “oralidad secundaria” de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión» (Ong, 2002: 20).

⁶⁸ Paul Zumthor propone una taxonomía con cuatro niveles de oralidad:

«-una oralidad *primaria* e inmediata, o *pura*, sin contacto con la “escritura”: entiendo por esta última palabra todo sistema visual de simbolización exactamente codificado y capaz de ser expresado en una lengua;

-una oralidad que coexiste con la escritura y que, según el modo de esa coexistencia, puede funcionar de dos maneras: ya sea como oralidad *mixta*, cuando la influencia de lo escrito permanece externa a ella, parcial y retardada [...], ya sea como oralidad *segunda* que se (re)-compone a partir de la escritura y en el seno de un medio donde esta predomina sobre los valores de la voz en el uso y en la imaginación; invirtiendo el punto de vista, se plantearía que la oralidad mixta procede de la existencia de una cultura “escrita” (en el sentido de “que posee una escritura”) y la oralidad segunda que procede de una cultura “cult” (donde toda expresión está marcada por la presencia de lo escrito);

-y, en fin, una oralidad mecánicamente *mediatizada*, por tanto, diferida en el tiempo y/o en el espacio» (1991: 37).

⁶⁹ Foley analiza la respuesta de un cantor popular de la tradición eslava, un *guslar*: Mujo Kukuruzović. Él distingue entre una palabra en el lenguaje cotidiano, la cual se entendería como una unidad lingüística, y una palabra en una canción de la tradición oral que entiende como una unidad

explicar cómo el cultor popular entiende la tradición y cómo la conceptualiza. De este modo, se explica la «inexactitud» de los poetas cuando dicen que cantan un verso para referirse a que van a cantar una décima o una glosa en décimas⁷⁰. Esto pone a prueba al estudiioso de este tipo de poesía, pues necesita aprender un nuevo idioma, poner en silencio lo que sabe para escuchar la voz de los cantores populares. Esto no implica utilizar de manera imprecisa los términos en el análisis, sino, más bien, tener una actitud abierta y, en cierto sentido, ser bilingüe, hablar el lenguaje de la crítica, pero también ser receptivo al de la tradición.

El lenguaje de la tradición tiene su propia «gramática», sus recursos:

A closer look at his [Kukuruzović] examples reveals that each one answers another requirement; each is a sound-byte, a distinct and integral unit of expression within the *guslar*'s special way of speaking. That is, whether phrases, lines, multiple lines, or scenes, these *reči* function like whole integers-rather than fractions-in a verbal mathematics (2002: 14)⁷¹.

semántica y discursiva mayor. De este modo, se utiliza aquí el término *palabra* como lo define Miles Foley, como una unidad de significado y discurso, un acto de habla, más que una unidad lingüística.

⁷⁰ Si no se comprende el lenguaje de los trovadores se puede caer en imprecisiones, como lo dice Miles Foley, «sometimes we've even accused singers of not knowing what they were talking about, in effect criticizing them for failing to use our words [...]. The responsible reader must learn the particular oral-poetic language in order to know which features serve as keys to performance, and exactly what shape they take within a particular tradition or genre» (2002: 19 y 85). En una entrevista con don Wenceslao García, hijo de don Toño García, le pedí que cantara una composición de su papá, célebre trovador de huapango arribeño, y él me respondió: «Tengo un versito presente» y cantó una décima (Entrevista realizada el 15 de abril de 2014 en Rioverde, San Luis Potosí. La entrevista es parte de la Col. Rodríguez Hernández). Es decir, la metonimia le sirve para conceptualizar y recordar las poesías de su papá. Esto mismo sucede en otras latitudes donde se canta la décima, por ejemplo, en Cuba; el indio Naborí recuerda la siguiente *Décima de Agustín Acosta* en la que llama cuarteta a la décima:

Yo nunca podré aspirar
a darte un beso de amor:
tú conoces mi dolor
y no lo quieres calmar.
Te vas al pueblo a bailar
y no te acuerdas de mí,
de mí que me quedo aquí
y que como buen poeta
te dedico esta cuarteta
que he sacada para ti.
(véase Orta Ruiz, 2000: 29).

⁷¹ Más adelante, agrega que «oral poetry has rules for composition and reception, whatever they happen to be in any particular poetic tradition or genre. These rules focus and sharpen a poet's way of speaking and an audience's "way of hearing" by prescribing a channel for communication. So what's the upshot? In many cases this dynamic will lead inevitably to what appears to be rote repetition of phrases, scenes, intonation, musical accompaniment, hand gestures, and the like. And we know how the modern sensibility deplores repetition. But the root cause of consistency in this case is simply not mere iteration; consistency happens because the speaker follows rules» (2002: 137). Respecto al concepto *reči*, Foley precisa que «I intentionally leave *reč* (plural *reči*) untranslated at this point. A quick glance at any standard Serbo-Croatian-English dictionary will turn up the translation 'word', but as we shall see that is hardly the end of the story» (2002: 12). Para Maximiano Trapero, «la décima se ha convertido para él

Como parte de la estructura de este lenguaje hay frases que se repiten, elementos que aparecen para introducir a un personaje o ciertas escenas comunes, unidades de sonido y de significado. En la tradición hispánica, son recursos frecuentes las fórmulas, los tópicos y el paralelismo, por dar algunos ejemplos; pero la estructura es apenas la mitad del molde en el que se acomodan las ideas, esta forma se complementa con el significado. Un ejemplo de esto se aprecia en el huapango arribeño, donde la estructura aparente es el octosílabo; sin embargo, al observar con más detenimiento, se distingue que el sentido de una frase se extiende a dos versos, es decir, a dieciséis sílabas. Lo anterior demuestra que la unidad de sentido es un elemento preponderante en la construcción de la décima. De este modo, se puede entender el recurso del verso «doble» que los trovadores utilizan cuando necesitan explicar algún tema de manera más detenida; en estos casos, la unidad de sentido extiende la unidad métrica y crea una sintaxis acorde a las necesidades de la composición⁷².

La unidad métrica del verso y el significado se tejen con aparente independencia una de la otra, pero con un mismo objetivo. Cuando se utiliza una décima octosílabo, se distribuye una idea en dos versos; cuando se utiliza una medida más larga, como el verso «doble» cada uno de ellos representa, por sí misma, una sola idea⁷³. Con esta

[trovador] en su «gramática» natural; esas «restricciones» formales de la décima se convierten en la vía expedita por la que caminar con comodidad y seguridad» (1996: 97).

⁷² Marco Antonio Molina constata que «la longitud del verso [...] en el huapango arribeño, puede ser desde seis hasta 14 sílabas, o incluso más» (2002: 313). Sobre la validez de distintos metros en esta tradición, don Guillermo Velázquez consigna que «despojar a la tradición de nosotros, Yvette, de la posibilidad del verso doble, privilegiando el octosílabo, es impensable, eso no, o sea, que alguien nos venga a decir, “lo único que vale es el octosílabo, lo otro quién sabe qué será”, no amigo, estás equivocado...» (véase Jiménez de Báez, 2002a: 527).

⁷³ Para tener un mejor entendimiento de este aspecto, se presentan a continuación una décima espinela y una décima de verso doble. De la primera se presenta una glosa de línea de don Herculano Vega Zamarrón:

Es muy triste recordar,
aunque yo sea de lo peor,
solo el que era trovador
era el que salía a tocar.
Y ahora se hacen pasar
como hombres de lo primero,
ya nomás siendo versero
se sienten muy fanfarrones;
de esos he visto montones;
que de cuánto guitarro
 he conocido hoy en día
 queriendo tener versería
 para ganarse el dinero;
 pero para hacer poesía
 ninguno da el trecho entero.

(véase Socorro Perea, 2005: 266).

La construcción en hexadecasílabos le sirve al trovador para desarrollar un discurso con base en contraposiciones y hacer que su argumento sea más efectivo. Aunado a que está comparando a los viejos maestros con los nuevos trovadores. De este modo, se presenta cómo el trovador utiliza una construcción discursiva compleja que, tanto a nivel sintáctico como semántico, es subsidiario del sentido de la glosa.

forma de cambiar la distribución del verso, se aprecia una de las características principales de la literatura de tradición oral: la posibilidad de variar, dentro de ciertos límites. Para los trovadores de huapango arribeño, la estructura principal es la glosa en décimas y sobre ella hacen algunas variaciones: ya sea que extiendan el número de sílabas, que no respeten la pausa en el cuarto verso o intercambien el orden de las rimas de la décima. Por ejemplo, al no respetar la pausa en el cuarto verso se altera la estructura de dos redondillas enlazadas por un dístico. Esto tiene repercusiones sintácticas y semánticas, pues ya no se presenta el problema en los primeros cuatro versos para resolverse en los últimos cuatro, sino que se tienen otras formas de distribuir su disertación⁷⁴.

Los jóvenes trovadores están en desventaja, ya que se han alejado del genuino propósito de este tipo de poesía, el servicio a la comunidad, y la utilizan para un propósito individual, ganar dinero.

Como ejemplo de poesía “doble”, se presenta la siguiente décima glosada de don Ascención Aguilar:

Ya había yo versado con muchos poetas
nada más contigo no había yo versado,
y ahoy* que versamos en este tablado
ya veo que tú cantas con frases completas;
yo en antes versaba con analfabetas
de aquellos que cantan y trovan muy mal,
pero ahora contigo no va a ser igual
ya oí que tus versos no tienen reproche,
pero si te atontas, te doy tu derroche
me informan que tú eres un bardo mundial
me informan que tú eres un poeta ilustrado,
que tú nunca pierdes, que siempre has triunfado,
que ya te respetan como un general.

(Aguilar Galván, 2000: 100).

El talento y la calidad de las composiciones son los temas recurrentes en estos ejemplos. En el caso particular de don Ascención Aguilar, hay un falso elogio a su contrincante y se le advierte de la capacidad propia y superioridad, pues «si te atontas, te doy un derroche».

⁷⁴ Un ejemplo de esta variante se observa en la siguiente décima glosada de don Guillermo Velázquez:

Ya llegó el que andaba ausente
¡buenos días!, ¿cómo estás tú?
good morning, yeah, how are you?,
hablando como la gente
soy un hombre diferente.
Ya vengo civilizado
medio medio champurrado,
pero mastico el inglés,
my darling, ¿cómo la ves?,
ya vine del otro lado
de los estateres naites,*
de tranza y a puros raites,*
porque me fui de mojado.

(2004a).

Esta décima tiene la característica de que es dialogada: en la glosa hay dos voces una masculina y una femenina que le responde. Otra peculiaridad es la inclusión de versos en inglés para mostrar la forma de hablar de un bracero que regresa a su pueblo después de una temporada en Estados Unidos. Con respecto a la unidad sintáctica se observa una primera unidad de cinco versos, donde el tercero repite el sentido del

Sobre el sentido y su relación con el metro del verso, Miles Foley explica que «the scenes and motifs, with their narrative rather than metrical boundaries, are also whole units and not fractions; partial journeys or arming scenes have no usefulness or meaning for poet or audience» (2002: 14). En el caso del huapango arribeño, esto reafirma que el octosílabo es solo una herramienta, y no un fin en sí mismo. Sobre este tema, Alexis Díaz-Pimienta afirma que «el poeta repentista, por lo tanto, no piensa en octosílabos, ni siquiera octosilabiza todo lo que piensa, como dijimos antes, sino que piensa ideas de dieciséis sílabas, o convierte todo lo que piensa en ideas de esta medida que luego insertará, con las técnicas y recursos que sabe, en su discurso improvisado» (2014b: 276). Este testimonio subraya que hay una constante entre los diferentes cultores que se dedican al ejercicio de la décima, lo cual confirma la existencia de una gramática común entre todos. De ahí, cada uno, dependiendo de su tradición y su capacidad, sabrá adaptar el lenguaje de la décima y su conocimiento a las necesidades de la comunidad.

Para introducir variantes, es necesario contar con una estructura de base. De ahí, el papel indispensable que cumple la décima *espinela* dentro del huapango arribeño: sirve como unidad estrófica que el trovador puede modificar según su habilidad. Sobre esta posibilidad, Miles Foley explica que, «oral poetry cannot be reduced to a single pristine form that arises strictly in letterless societies and out of the mouths of certifiably preliterate speakers. Human nature —and oral poetry— are much more diverse, complex, and interesting than that» (2002: 26). Si se considera la décima como una estrofa cerrada que no admite ningún cambio, se juzgará como errónea la forma en que los cultores de huapango arribeño la utilizan, al cambiar el metro del verso. Sin embargo, ir hacia el otro extremo y dejar de reconocer que hay un tipo de décima, la *espinela*, que actualmente se utiliza mucho en las demás tradiciones populares hispanoamericanas puede ser igual de riesgoso. Otra forma como se presenta la variación es a nivel estructural, pues el trovador puede glosar tres décimas, en vez de cuatro, en el caso de la glosa de línea, como se puede ver en el capítulo cuarto de este libro y, con más detalle, en el anexo.

Para el estudiado de esta tradición es importante considerar no solo lo que los trovadores dicen, sino también cuándo y cómo lo dicen. Miles Foley señala que «strange as it seems to us text-consumers, it's only in rule-governed flexibility —the mutable language of performance— that tradition lives and persists» (2002: 132). En el caso del huapango arribeño es muy importante considerar no solo las glosas en décimas, sino también el contexto festivo donde se enfrentan los trovadores. De este modo, se valorarán de mejor forma aquellos elementos inherentes a la tradición. Aunado a esto, es importante considerar cómo cambia la tradición y el conocimiento de los trovadores sobre su propio ejercicio. Por ejemplo, hace 30 años no era común que los cultores de huapango arribeño hablaran de décima *espinela*; sin embargo, a raíz de los encuentros internacionales y de los estudios sobre la décima que han aparecido en este tiempo, muchos de ellos empiezan a manejar este concepto.

La terminología es fundamental en el estudio de la literatura de tradición oral, pues hay que estar atento a cómo la utilizan sus cultores y cómo la entiende la comunidad. Dado que la tradición de la décima popular está extendida por diferentes

segundo, pero en un idioma distinto. Esto desplaza el puente de la décima a los versos seis y siete, para que el cierre del planteamiento se haga en los últimos tres versos.

países de Hispanoamérica, en cada uno de ellos tiene distintos nombres y diferentes formas de ejecutarse. Esta diversidad presenta los elementos constitutivos de una gramática que pone las bases de un lenguaje en común. En el siguiente apartado se presenta la metodología propuesta por Ramón Menéndez Pidal para el estudio de este tipo de literatura.

La escuela de Ramón Menéndez Pidal

La escuela crítica de Ramón Menéndez Pidal ha tenido una larga trayectoria en los estudios hispánicos para el estudio de la poesía de tradición oral. Su trabajo, pionero en el campo, dio luces y caminos que muchos investigadores han seguido hasta la actualidad. Sin embargo, es pertinente hacer un repaso de los términos «popular» y «tradicional» para comprender de mejor manera a qué se refiere cada uno y cómo ayudan en el análisis de este tipo de literatura.

En un célebre trabajo de 1948, Ramón Menéndez Pidal dio cuenta de la importancia de las variantes en la tradición oral y señaló que «la poesía tradicional se elabora y transforma mediante varias invenciones debidas a los recitadores, que actúan lo mismo sobre la idea poética en su conjunto que sobre cada uno de los detalles en que esa idea se manifiesta» (1948: 74). Cuando Menéndez Pidal se refiere a estas reelaboraciones piensa en cambios en la estructura interna de la poesía, por ejemplo, las fórmulas y los motivos.

La elaboración y reelaboración de este tipo de poesía es fundamental en la teoría de Menéndez Pidal: «Estamos muy lejos de poder creer que la obra tradicional salga siempre perfecta de manos del primer autor y que después el pueblo, en la transmisión de esa obra, no sea capaz de hacer otra cosa sino estropear lo que el primer poeta concibió más felizmente» (1948: 70). La creación colectiva es un concepto primordial para Menéndez Pidal. Entiende que hay un primer autor, creador de una obra literaria, del cual puede no saberse más, pero cuya obra es acogida por un público que la repite y, en ese mismo acto, la enriquece. Valora, pues, la posibilidad de que una colectividad pueda estar involucrada, de una u otra manera, en el proceso de creación literaria.

El cantor popular puede ser profesional o no, y su recreación del poema reflejará también este aspecto. Sobre este asunto, Menéndez Pidal comenta que «al repetir una poesía que considera de patrimonio común y que no recuerda perfectamente, pues no la aprendió por oficio: inventa lo que no recuerda bien, rehace lo que no le agrada y en esta reelaboración, rápida y casi involuntaria, puede cualquiera tener un momento creador feliz» (1948: 68-69). Por su parte, Aurelio González destaca que

no todos los individuos —depositarios de una versión que ya no del «texto»— actúan de la misma manera. La mayoría serán depositarios y transmisores que se pueden definir como pasivos: estos transmisores no se apasionan por las historias que cuentan o los sentimientos que describen, ni buscan su conocimiento, sino que los reciben circunstancialmente, por lo que su acervo de «temas» es relativamente limitado; las «historias» están expresadas en un lenguaje del que son «hablantes» naturales, pero el ejercicio de este lenguaje en cada objetivación del relato casi nunca llega a rebasar los límites propios de la relación lengua-habla y no muestra mayor creatividad literaria (2011: 17-18).

Aunque sean miembros de la comunidad, hay ciertos transmisores que no se profesionalizan; sin embargo, tienen conocimiento sobre las canciones y los relatos que se cuentan entre los habitantes de la región. Empero, no es en estos transmisores donde recae la mayor responsabilidad de la pervivencia y continuidad de la tradición, sino en aquellos que se especializan y cuyo aprendizaje y conocimiento tradicional es más profundo.

En las subsecuentes reelaboraciones de una obra primigenia, interviene libremente el cultor. Menéndez Pidal afirma que «cada cantor o recitador de una poesía popular la modifica en poco o en mucho, según en él predominan el recuerdo o la imaginación, y así la poesía tradicional se repite siempre en variedad continua» (1948: 69). El modo «tradicional», en Menéndez Pidal, resalta la posibilidad de recreación por parte de un cantor. Gracias a esta, un mismo texto va adquiriendo variantes o versiones distintas. Quien introduce estos matices es un transmisor privilegiado de la comunidad⁷⁵.

El autor no deja de ser importante en la concepción de la poesía tradicional que plantea Menéndez Pidal, ya que «una poesía tradicional [...] es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales» (1948: 72)⁷⁶. La relación autor-texto es decisiva, incluso cuando la quintaesencia de este modo de poetizar es la recreación más que el hallazgo de un texto fijo. Sobre la importancia del autor, Menéndez Pidal señala que este creador primigenio, el que da el texto oral al pueblo, es un poeta culto, ya que «la poesía popular florece siempre por efecto de un cultivo literario, cuando una moda, debida a cualquier circunstancia, invade a los poetas cultos y les inclina a un género propio del pueblo» (1948: 76). Después, añade que «para mí, pues, la palabra

⁷⁵ Aurelio González explica que «existen otros transmisores, sin embargo, que son los verdaderos recreadores, poseedores de acervos amplios por el dominio que tienen del lenguaje tradicional y, por lo mismo, realmente hacedores, es decir, “poetas” de la tradición oral, capaces de conservar el texto y remodelarlo poéticamente en el momento en que lo integran a su memoria» (2005: 222).

⁷⁶ Paul Zumthor también trata el anonimato como característica de la poesía popular: «en efecto, la canción constituye sin duda el subgrupo más reconocible de la “poesía popular”. Sin embargo, cuando se trata de delimitarlo, los criterios vacilan. Aquel que se invoca con más frecuencia es el del anonimato; algunos lo enfocan de forma dinámica: una canción se convierte en “popular” cuando se ha perdido el recuerdo de su origen» (1991: 24). Este aspecto del autor que se diluye con las recreaciones que se hacen de su composición a lo largo del tiempo, se puede observar en las siguientes coplas panameñas:

Hice una vez un cantar
brillante como un cocuyo;
José le cambió el sombrero
y lo cantó como suyo.

Hice una vez un cantar
y rodó con tanta suerte,
que ahora tú —el mundo lo canta
y él con tú —el mundo se mete.

Pero ya nadie me cree
que ese cantar era mío;
de tanto oírlo en las fiestas
ya estoy pensando en lo mismo.
(Zárate y Pérez de Zárate, 1999: 13-14).

tradicional no excluye la cultura literaria, sino que, al contrario, su florecimiento presupone la colaboración de artífices cultos» (1948: 77)⁷⁷. Es importante matizar estos comentarios de Menéndez Pidal a la luz del huapango arribeño. Es muy cierto que hay una comunicación fundamental entre la literatura culta y la literatura popular, la glosa en décimas es un ejemplo claro de esto. La décima y la glosa surgieron como manifestaciones de la literatura culta, cortesana; sin embargo, su arraigo y cultivo actual se desarrolla en la literatura popular y tradicional de Hispanoamérica. No hay, pues, límites excluyentes entre las dos, pero, así como la estructura nació culta, su contenido actual ha tenido la necesidad de encontrar temas más relevantes en la comunidad popular.

La misma visión del autor primigenio se repite respecto al texto, según Menéndez Pidal, «cada verso o cada detalle de una canción popular puede ser refundido en un tiempo, en un país y por un autor diverso de los que refundieron cada uno de los otros versos o variantes de la misma canción» (1948: 74). La posibilidad de recreación en un texto hace factible que se pueda acomodar a circunstancias específicas, incluso que pueda viajar de un continente a otro y que siga teniendo validez⁷⁸. Un mismo tema puede aparecer en diferentes latitudes, con la salvedad de que no se presenta de la misma manera, sino que en cada región se adapta a las necesidades de la comunidad. Esta posibilidad de refundición de un texto en distintas regiones que cada vez que se recrea, se enriquece son aspectos fundamentales del modo «tradicional» de Menéndez Pidal.

Por su parte, el modo «popular» hace referencia a un tipo de poesía con matices diferentes⁷⁹. Según Menéndez Pidal, «toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo es obra popular» (1948: 76). La diferencia entre el modo tradicional y popular es muy sutil, pues las variantes de las distintas versiones no se relacionan con un juicio estético particular por parte del cantor popular que la recrea, sino más bien, a una adaptación de ciertos aspectos con el objetivo de que puedan ser significativos para la comunidad. Si la «simple» repetición de un texto no es suficiente para que el texto sea «popular», ¿en qué consiste la diferencia?⁸⁰ Ramón Menéndez Pidal explica que «el pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que

⁷⁷ Es necesario ser cuidadoso con estas palabras de Menéndez Pidal, pues se puede caer en el error de considerar que el prestigio de esta poesía se da por su origen culto. Sin embargo, para él no hay una brecha marcada y tajante entre los creadores de la literatura tradicional y la culta. Margit Frenk explica esto al aclarar cómo entiende Menéndez Pidal el concepto *pueblo*, «en esa “época primitiva” la común ignorancia del latín y de la escritura igualaba a “las clases educadas con las ineducadas”; todos cuantos hablaban el latín vulgar, en su evolución hacia las lenguas romances, constituyan un “público mezclado, cortesano, caballeresco, burgués, rural”» (2015: 229).

⁷⁸ Esto se verá en el siguiente apartado al discutir la tradicionalización de ciertos temas y recursos.

⁷⁹ Sobre la terminología de Menéndez Pidal, Margit Frenk afirma que «el concepto fundamental de poesía popular pasa por varias fluctuaciones en el pensamiento de don Ramón» (2015: 230). Esta dubitación forma parte del desarrollo y conceptualización de un término en gestación.

⁸⁰ La repetición cobra especial importancia y significado al interior de una tradición. Cuando Miles Foley se cuestiona sobre la importancia de este recurso, afirma que «“words” aren’t repeated by rote; they recur because they’re idiomatic» (2002: 109). Un poco antes había afirmado que «the question to be asked is not whether we can locate this or that feature in a given poetry, but whether the feature is truly constitutive of the poetry. Is it a signal, a telltale detail, and encoded message meant for hearers or readers?» (2002: 87).

son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla» (1948: 76). La diferencia está en la conciencia que el pueblo tiene de la obra. Es decir, en el modo «tradicional» no hay conciencia del pueblo de que esté frente a una obra ajena que no se puede modificar, por el contrario, incluso hay algunos informantes que dicen haber creado tal o cual canción que es parte del repertorio tradicional hispanoamericano, aunque esto no sea del todo cierto. En el modo «popular», en cambio, el hecho de saber que la obra que se canta es de alguien más, impide que se le hagan modificaciones. Este modo suele darse cuando el público disfruta de una pieza, pero no la termina de asimilar como propia.

Una de las dificultades para encontrar el matiz de esta diferencia, radica en el hecho de no saber cuáles son los elementos que determinan que el público repita tal o cual poesía. ¿Cómo saber cuál obra será refundida y cuál será «repetida» sin ningún afán «creador»? La respuesta más sencilla sería que la poesía con más elementos cercanos a la comunidad será la que perdure por más tiempo. Este fenómeno se observa al analizar los testimonios actuales de poesías antiguas. Al revisarlos, salta a la vista que comparten elementos similares como fórmulas, estructuras paraleísticas, y repeticiones de palabras, recursos todos ellos que ayudaron a su supervivencia. Pero este tipo de estudio no deja en claro si hubo otra poesía con los mismos recursos que fue olvidada ni tampoco aclara por qué hay poesías cercanas a la estética comunitaria que el público no recrea, las de tipo «popular», pero que sí escucha sin que le parezcan disonantes.

Sobre este asunto, Margit Frenk aclara que «el individuo creador se ajusta ya a los procedimientos y recursos de la escuela poética popular dentro de la cual actúa [...]. No se trata de *gusto*, sino del dominio de temas, motivos, recursos métricos y estilísticos, en suma, de ciertas maneras de hacer poesía» (2015: 232). Al utilizar un lenguaje común y compartido entre el trovador y el auditorio, se da la posibilidad de comunicación. Aquellos textos que el pueblo desecha, desde un inicio, son los que no están acorde a su modo de hablar ni de comprender el mundo y que irrumpen en el entorno de manera agresiva, pues abren una brecha entre el cantor y el público.

Menéndez Pidal ve dos momentos de la creación de este tipo de textos, al señalar que «en épocas de florecimiento, como los siglos XV y XVI, las variantes surgen lo mismo entre iletrados que entre gente de superior cultura y están dominadas por corrientes de acierto poético» (2015: 76). A este periodo *aédico* sucede un periodo *rapsódico*, de decadencia, en que la poesía queda «reducida al ínfimo vulgo y población más rústica» (Frenk, 2015: 76). Con respecto a esta clasificación, habría que preguntarse en qué textos estaba pensando Menéndez Pidal. Sin duda alguna, habla del Romancero, pero la literatura de tradición oral tiene más ejemplos y es más variada como para reducirla a un tipo particular. Cuando Miles Foley se cuestiona si la poesía oral necesita ser leída de una forma diferente, comenta que «diverse oral poetries need to be read diversely» (2002: 95). La tradición hispánica es rica en expresiones de literatura de tradición oral⁸¹; en el caso de la décima, por ejemplo, hay una décima memorística que se transmite de un poeta a otro y que va teniendo variantes en su

⁸¹ Esta ha sido una cuestión histórica, como lo señala Margit Frenk, «el mundo hispánico sirve de maravilla para que esto se vea claro; no por su romancero, que ha resistido hasta ahora la prueba de los siglos, sino por sus cantares líricos, que fueron unos hasta el siglo XVII y son otros desde entonces. Ahí ocurrió una ruptura; ahí desapareció una tradición poética popular y fue sustituida por otra tradición, por otra “escuela poética popular”, para usar el feliz término de Sergio Baldi» (2006a: 147).

estructura interna, y existen otras que se crean en el momento de la presentación de los trovadores frente a un auditorio. Es decir, el momento *aédico* y el *rapsódico*, al menos en la tradición de la décima y la glosa en décimas, no estarían tan diferenciados como lo afirma Menéndez Pidal.

Sobre el momento de creación y repetición, Maximiano Trapero señala que «no hay un único momento *aédico*, sino muchos, todos, pues siempre están naciendo nuevos textos que se incorporan al gran río de la tradición» (1996: 107). Si se toma en consideración que no hay un solo momento de creación y que una décima, en la tradición oral, nace bajo ciertas características y con ciertos recursos, ¿cómo se puede saber cuáles formarán parte del acervo de la comunidad y cuáles se desecharán? En la tradición del huapango arribeño los momentos *aédico* y *rapsódico* de Menéndez Pidal comparten el mismo espacio de la *performance* de un trovador. Esto permite ver que no son dos momentos alejados, en realidad, y alimenta la curiosidad por conocer cuáles recursos tradicionales utiliza un trovador al momento de improvisar.

Para Yvette Jiménez de Báez, el término «popular» sería más amplio de lo que afirmaba Menéndez Pidal:

El arte es popular en la medida en que los medios para producirlo sean patrimonio del pueblo. En el caso de la poesía popular supondría, entre otras cosas, el dominio lingüístico y técnico, un acervo cultural común y el acceso al modo de distribución y al público, en un proceso gradual de apropiación, sin lugar a dudas condicionado por el entorno socio-histórico [...]. El arte será popular en tanto el pueblo sea sujeto de la cultura, y no objeto más o menos pasivo de ella. Y aún más, en la medida en que sea no solo reproductor de modelos y tradiciones culturales, sino transformador y productor de ellos (1997: 61).

A diferencia de Menéndez Pidal, Jiménez de Báez pone el peso de la definición en el pueblo que es poseedor de cierto acervo, pues tiene dominio de él y, en consecuencia, esto le permite recrearlo para adaptarlo a sus circunstancias particulares. La postura de Jiménez de Báez, con respecto al término *pueblo*, integra los dos aspectos planteados por Menéndez Pidal: primero, lo considera un depositario de un saber determinado; segundo, no es solo reproductor de modelos específicos, sino transformador de los mismos⁸². Por tanto, para Jiménez de Báez la diferencia entre tradicional y popular no sería preponderante. Este hecho ya lo había asentado en mi tesis de maestría, cuando explicaba que, según esta perspectiva, «la apropiación del texto sí se daría por parte del pueblo; incluso, el público lo consideraría parte del patrimonio de la comunidad» (Rodríguez Hernández, 2011: 48). Sobre este punto, Jiménez de Báez aclara que «la tesis pidaleana es que lo popular se opone a lo tradicional precisamente porque todavía no se constituye como patrimonio común de los miembros de una comunidad y, en general, conserva su autoría» (1992: 471-472).

⁸² Sobre este asunto, Jiménez de Báez agrega que «el pueblo hace suyo, refundiéndolo, el cantar de un individuo cuando este consigue expresar el sentir colectivo aun en los poemas más líricos. La palabra es entonces directa, espontánea, sencilla, y a veces logra primores metafóricos. Cuando esto se consigue, lo popular está ya en el camino de lo tradicional. El tiempo, el grado de difusión y las sucesivas variantes, determinarán su entrada a la tradición. Por eso preferimos el término genérico de lo popular en tanto el cantar, presente o pasado, es patrimonio del pueblo y en contraposición a la poesía culta individual» (1964: 10).

Sobre esta misma línea, Margit Frenk explica que

por mi parte, me he aferrado al término *popular* al hablar de la lírica española antigua, porque en la Edad Media era patrimonio del *pueblo*, de campesinos y pastores. Para la época moderna prefiero el término *folclórico*, -a. Actualmente se está usando cada vez más la palabra *oral* (*literatura oral, poesía oral*), que don Ramón también utilizó alguna vez (2015: 231)⁸³.

A pesar de su aparente semejanza, las dos concepciones no son tan cercanas. Margit Frenk relaciona el concepto *pueblo* con una época en particular e incluso introduce una terminología diferente para la época moderna: *folclórico*⁸⁴. Por lo mismo, es necesario ser muy cuidadoso a la hora de explicar qué se entiende por estos conceptos.

Miles Foley también reflexiona sobre el término tradicional y comenta:

What is more, these phrases, lines, and scenes are *traditional*. That is, they are not created by any one *guslar* but transmitted from one bard to the next over time, learned like any other kind of language. To that extent all such sound-bytes are discrete and recurrent units with lives of their own outside the confines of any particular song or performance (2002: 14).

El término «tradicional» en Miles Foley hace referencia no a un modo, sino a un tipo de literatura, en este caso, la literatura de tradición oral. Para Foley, la transmisión y variación serían características de una categoría mayor. Además, valora la *performance*, es decir, el hecho de que la ejecución de la poesía esté enmarcada dentro de una ritualidad especial para la comunidad. Esto implica que hay un lenguaje que comparte el cantor con el auditorio, como lo señala Yvette Jiménez de Báez. Este lenguaje tiene una estrecha relación con las formas de construcción de la poesía, los motivos, las escenas e incluso los sonidos que permiten un entendimiento entre los diferentes actores⁸⁵.

Sin duda, a pesar de las diferentes visiones, hay algunos elementos compartidos que se pueden destacar. El primero, la importancia de la comunidad como el lugar donde se resguarda y valora este acervo tradicional; el segundo, la función de los trovadores que lo difunden, lo recrean y adaptan a las nuevas circunstancias del entorno; el tercero, la posibilidad de que una misma poesía perviva en distintas regiones y en diferentes épocas. Todos estos elementos enriquecen la poesía que se transmite de forma oral en las distintas fiestas comunitarias, donde el pueblo se recrea con ellas y

⁸³ Sobre la complicación del término *literatura oral*, Miles Foley comenta: «What “oral literature” really boils down to is a name for “letterless verbal art in letters” or “letterless verbal art composed by a lettered person”. You can see how even our terminology reveals its bias» (2002: 27).

⁸⁴ Sobre este tema precisa que «el término *lírica folklórica* lo he usado con plena conciencia del anacronismo, pues la ciencia del folklore surge en el siglo XIX —pero tampoco lo he usado mucho—. Ese término cabe para el caso de la canción folklórica mexicana, pero para épocas anteriores es un abuso» (véase Mariana Masera, 2005: 22).

⁸⁵ Según Mercedes Zavala, «el “trovador” o decímero necesita un auditorio que lo escuche, aprecie y difunda su claridad como intérprete, músico y compositor porque se trata de trasmisores semiprofesionales que, en cada *performance*, ponen en juego su habilidad como improvisadores, sus conocimientos de los patrones preestablecidos, la riqueza de su acervo tradicional de coplas, su memoria, su sello personal, etc., es decir, su reputación. Aquí se advierte la complejidad del género frente a la copla en sí» (2007: 283).

distingue a los cantores que destacan por su canto y su poesía. A continuación, se analizará cómo viven ciertos elementos tradicionales en diferentes latitudes.

Variaciones y supervivencias

Es importante precisar que hay distintos tipos de tradiciones orales, como lo explica Margit Frenk:

Parece que vamos comprendiendo más y más la complejidad de eso que llamamos «poesía popular» o «poesía tradicional» o «poesía folclórica». Complejidad, ante todo, porque no se trata de un fenómeno homogéneo, que se pudiera deslindar, definir y caracterizar de una vez por todas. Ahora sabemos que no existe *la* poesía popular; ni siquiera *la* poesía popular de España o de Italia, sino solo una poesía popular de tal o cual área geográfica y de tal o cual época (2006a: 147).

En el caso del huapango arribeño, como se vio en el capítulo anterior, dependiendo de la región donde se toca este tipo de expresión poético-musical, había algunas diferencias, sobre todo, en cuanto a la instrumentación de las distintas agrupaciones. Este camino de autodescubrimiento de la tradición puede ser muy diferente en alguna otra manifestación de la literatura oral en México, ya que cada una tiene sus especificidades.

Aurelio González señala:

Por un lado, planteamos la existencia de una vida comunitaria, y, por otro, si nos referimos a textos transmitidos por medio de tradición oral, estos no podrán ser considerados como un hecho folclórico (en este caso literario, y entendiendo por folclórico el patrimonio de una comunidad), pues no forman parte del acervo comunitario en tanto la comunidad no los acepte; si no lo hace, el texto se perderá pues no se conservará en la memoria colectiva, que es el soporte de este tipo de literatura (2011: 17).

Es decir, el primer elemento importante para que exista la tradición oral es la comunidad, pues es esta la que dará valor a ciertos textos que se relacionan con su entorno, con su realidad y sus preocupaciones vitales.

Para Jan Vansina, «las tradiciones o transmisiones orales son fuentes históricas cuyo carácter propio está determinado por la forma que revisten: son orales o “no escritas” y tienen la particularidad de que se cimientan de generación en generación en la memoria de los hombres» (1966: 13). El camino de la tradición puede mostrar cómo esta se ha manifestado a lo largo del tiempo en los distintos lugares donde tiene presencia. De este modo, la memoria de la comunidad muestra el testimonio del pasado de la tradición, que es sustento del presente y fuente para el futuro. En el caso de la glosa en décimas que se canta en Hispanoamérica, se puede ver cómo un mismo tema se puede desarrollar con elementos muy similares en dos latitudes diferentes. Como ejemplo, se presenta la siguiente glosa en décimas de Panamá:

*El que cría muchacho ajeno
por capricho o por antojos,
puede tener por seguro
que le sacará los ojos.*

Va creciendo el muchachito
de la madre consentido;
no puede ser reprendido
porque será un gran delito.
Para el padrastro es conflicto
aunque sea bastante bueno,
se debe poner un freno,
no podrá chistar palabra;
se pasa la vida en nada
el que cria muchacho ajeno.

Si la mujer es malcriada,
el muchacho la supera
con palabra callejera
y la decencia olvidada,
y si el padrastro se enfada
o por algo tiene enojo,
le gritan de que es un flojo,
en la cara lo repelan,
si se descuida, le pegan
por capricho o por antojos.
(en Zárate y Pérez de Zárate, 1999: 199)

Creo que al decirlo no yerro
sé un refrán tan viejo y bueno,
«Quien da pan a perro ajeno
pierde el pan y pierde el perro». Por eso es que me aferro
y esa actitud yo murmuro,
si cambia el futuro
y uno se encuentra abatido,
contra uno él será testigo,
puede tener por seguro.

Le da consejos la madre,
entre frases y vocablo,
«No le hagan nada a este diablo,
fijate que no es tu padre». Pero el que esto dudare
de sus ideas lo despojo;
a la realidad me acojo.
Si los hijastros son bellos,
no se descuiden con ellos,
que le sacarán los ojos.

Este mismo tema aparece en la siguiente glosa en décimas en Perú:

*Quien busca mujer con hijos
ha tenido mal antojo:
lleva cuervos a su casa
que le han de sacar los ojos.*

La mujer de buena ley
vive muy agradecida
por haber sido admitida
con hijos que no son de él.
Luego dice la mujer:
«El amor de este hombre es fijo,
con obediencia me rijo
a cumplir su menor orden». Oiga bien mis versos pobres
quién busca mujer con hijos.

Hasta le dicen «¡papá!»
cuando hay algún chiquitín,
y cuando ya llega al fin
con el mal pago le da.
Es rara casualidad
un entenado amoroso,
obediente y respetuoso
para su padre adoptivo.
Por esta razón yo digo,

Desde que a su casa llega
lo miran ya con malicia.
El hombre los acaricia
y la mujer los enseña.
Entonces ellos se apegan,
aunque a lejos distancia.
Cuando de verlo se cansan
lo juzgan si es malo o bueno.
Quien se hace de hijos ajenos
lleva cuervos a su casa.

Cuando llegan a crecer
mejor de ellos hay que huir:
no puede usted corregir
por nada a esa mujer.
Si usted llegara a tener
con la mujer un enojo,
se miran unos a otros
ya listos y preparados
los cuervos que uno ha criado

ha tenido mal antojo.
(en Santa Cruz, 1982: 243).

que le han de sacar los ojos.

En ambas glosas se desarrolla el tema del refrán «cría cuervos y te sacarán los ojos» que aparece en la planta que se glosa. Respecto a los refranes, Nieves Rodríguez Valle explica:

Están formados por imágenes metafóricas que permiten el traslado a otras situaciones, en las cuales se emite un juicio o un parecer determinado sobre un comportamiento humano, social, del funcionamiento de la vida, de la muerte, del destino, etcétera; y, de este modo, los refranes presentan premisas irrefutables cuando aciertan en la elección de una imagen que se cumple a carta cabal (2014: 99).

Se resume en un par de versos toda una escena, una serie de presupuestos que son entendidos por la comunidad sin tener que dar más explicación, como se aprecia en los ejemplos precedentes⁸⁶. En el caso de la glosa panameña, la historia se desarrolla desde la dificultad de criar hijos ajenos, a quienes no se les puede llamar la atención ni muestran respeto por el padrastro; por el contrario, le quitan lo que tiene y no muestran agradecimiento por lo que les ha dado. En el caso de la décima peruana, se cuenta la anécdota desde la elección de una mujer que tiene prole. Al inicio, todo va bien, cuando son pequeños es una etapa en la que se muestran amorosos. El conflicto surge cuando el marido tiene una dificultad con la mamá, pues los hijos estarán prestos a defenderla y a atacar a quien los ha criado. Se observa, que, aunque el tema que se desarrolla es el mismo e incluso tiene un desenlace similar, el punto de vista y la manera como se despliega la historia es diferente. Esto presenta las características y particularidades que son más significativas para la comunidad. De otro modo, no habría cambio alguno, en ningún aspecto, en la historia que se cuenta. Sin embargo, hay un punto en común: la presencia del cuervo ya sea de manera explícita o implícita. En el contexto de la escena, desde un inicio, esta ave es el indicio de fatalidad. Según Herón Pérez Martínez, «en sentido figurado se suele llamar “cuervos” a algunas personas para quienes, entonces, lo “negro” viene a tener connotaciones morales muy negativas» (2004: 166)⁸⁷. De este modo, se observa cómo un elemento constitutivo breve carga en sí mismo una denotación más amplia y con una repercusión importante para la historia.

Para mostrar el diálogo entre el huapango arribeño y otras tradiciones de la décima en Hispanoamérica, presento la siguiente copla de don Ismael Orduña:

⁸⁶ Una breve escena resumida en un dístico ya sea descriptiva o sentenciosa es una característica de las paremias. Jean-Claude Anscombe precisa que «utilizar una paremia para calificar una situación viene a ser lo mismo que presentar esta situación como un caso particular del caso general (en realidad *genérico*) que denota la paremia» (1997: 46-47). Esta posibilidad de tener dos ejemplos específicos de una situación genérica se puede observar con las dos glosas presentadas aquí. Esta característica es una muestra de supervivencia de cómo se adaptaron elementos cultos en la literatura popular, como explica Vicente T. Mendoza, «es igualmente característico de la literatura clásica el uso de los *ejemplos* como moralejas que tienen por objeto advertir a las gentes sencillas y a los jóvenes el mal resultado y el castigo que puede tener la mala conducta» (1947: 23). Es necesario recordar que los *ejemplos* son sentencias didácticas y morales que se presentan en relatos breves, cuyo origen se remonta a la literatura medieval.

⁸⁷ El diálogo entre distintas tradiciones y las similitudes que hay entre regiones, así como la comunicación que existe entre distintas expresiones populares, da la posibilidad de explicar un símbolo utilizado en la glosa en décimas panameña y peruana con una obra que analiza el refranero mexicano.

*Ricarte de Normandía
cuando mató al Rey Clarión
peleando la religión
en la tierra de Turquía⁸⁸.*

Que bien podría ser la planta de la siguiente décima panameña:

Cuando los turcos están
dormidos yo me saldré
y en camino me pondré
—dijo Ricaurte a Roldán.

—Pero si ellos velarán
hasta que alumbre el día
temen la supremacía
de nuestro buen batallar,
te iremos a acompañar

Ricaurte de Normandía

(véase Zárate y Pérez de Zárate, 1999: 270).

En la glosa de línea hay un verso de la planta, con gran frecuencia el primero, que se repite al final de cada una de las décimas glosadas⁸⁹. El tema de los Doce Pares de Francia se extendió por el Nuevo Mundo y se cantaron las hazañas de Carlomagno, Roldán y Ricarte de Normandía. Esto sucedió en el Romancero y en la Glosa en décimas; es decir, no fue exclusivo de un tipo de poesía, y así como se extendió de manera oral, también los libros sobre el tema ayudaron mucho a los trovadores a desarrollar estas historias⁹⁰.

Esta misma poesía de don Ismael Orduña aparece, apenas con ligeros cambios, en voz de don Tranquilino Méndez:

⁸⁸ Esta planta y su glosa pertenece a la Col. Rodríguez Hernández y fue recogida el 1 de agosto de 2015 en San Ciro de Acosta, en el contexto del homenaje a don Pedro Sauceda, don Lupe Reyes, don Ismael Orduña, don Miguel González y don Pedro Ruiz.

⁸⁹ De este modo, después de repetir el verso “Ricarte de Normandía”, el poeta cantaría el resto de los versos de la copla.

⁹⁰ Sobre la versión de esta obra que llegó a América, Humberto Olea Montero explica que «en 1525, en Sevilla, Nicolás de Piamonte publicó la traducción desde el francés de la obra que ha llegado a nosotros con el nombre de Historia de Carlo Magno y los doce pares de Francia [...]. Señala Pino que hay información de la presencia de la obra en América, ya en 1536 (solo 11 años después de su primera edición en España), que ya era citada por un soldado en Río de La Plata, en 1586 se consigna un embarque de 12 ejemplares hacia América» (2011: 6 y 8). En Chile, se tiene el testimonio de que esta edición también se conocía «así lo confirma Lenz: “Hasta hoi es uno de los libros más leídos entre las clases bajas del pueblo francés, propagado por innumerables ediciones baratas. Lo mismo se puede decir de Chile, i los poetas populares lo consultan constantemente i sacan de ahí los argumentos para sus décimas”» (2011: 7). Sobre la influencia de esta obra en el huapango arribeño, Socorro Perea constata que «la fuente de información de todos estos poetas es un pequeño libro de andanzas caballerescas imaginarias con algunos toques reales; la tradujo del francés Nicolás de Piamonte y se editó por primera vez en Sevilla en 1521; la obra se titula *Historia del emperador Carlomagno o Los Doce Pares de Francia* y ha seguido reeditándose; el libro que los campesinos tienen está impreso en México, D. F., por la editorial El Libro Español en 1963» (1989: 447).

ISMAEL ORDUÑA

*Ricarte de Normandía
cuando mató al Rey Clarión
peleando la religión
en la tierra de Turquía*

Toditos los compañeros
sufrieron un gran desmayo,
viendo llegar al caballo
donde montaba Oliveros.
A onde estaban prisioneros
entre la gente judía
¡ah qué temor!, ¡que agonía!
sufrieron en esa vez,
y dijieron* muerto es
*Ricarte de Normandía
cuando mató al Rey Clarión
peleando la religión
en la tierra de Turquía*

TRANQUILINO MÉNDEZ

*Ricarte de Normandía
cuando mató al Rey Clarión
peliando* la religión
en la tierra de Turquía*

Toditos los compañeros
sufrieron un gran desmayo
al ver que llegó en caballo
principalmente Oliveros,
donde estaban prisioneros
entre la gente judía
¡ah qué temor! ¡que agonía!
sufrieron en esa vez,
y dijeron muerto es
*Ricarte de Normandía
cuando mató al Rey Clarión
peliando* la religión
en la tierra de Turquía.*

(véase Velázquez Benavides, 2004b: 86).

Estas dos glosas en décimas muestran un aspecto fundamental en la tradición: el proceso de enseñanza⁹¹. Es muy probable, sobre todo por ser el más viejo, que don Tranquilino Méndez le haya prestado su cuaderno a don Ismael Orduña o, incluso, que esta décima fuera de algún trovador aún más viejo y que su décima fuera un modelo de enseñanza para los jóvenes trovadores⁹². Don Amador Ramos muestra la importancia

⁹¹ Sobre el proceso de formación de los trovadores, Eliazar Velázquez subraya que «quienes aspiraban a ese oficio tenían que desencaminarse a los festejos para escuchar y memorizar los secretos de esas artes y, también, habrían de visitar a quienes poseían el saber, como quien se acerca a donde se encuentra una lumbre viva para encender un tizón, poseerla, y seguirla propagando. Todo ello conformaba una especie de proceso iniciático que era la única vía de acceso al mundo de los poetas comunicantes y a la posibilidad de incorporarse como protagonistas a una trama íntima donde se registran las jerarquías, famas infortunios y heroísmos de los músicos y trovadores, y que desde entonces solo es cabalmente comprensible vía la memoria, la piel y los sentidos de los habitantes de la sierra. Pero igualmente, ese esfuerzo era recompensado por el afecto social y el papel principal que se les otorgaba no solo como divertidores, sino también como personas de conocimiento (había quienes los consideraban poseedores de un *don de sabiduría*)» (2018: 211).

⁹² La importancia de los cuadernos en el proceso de aprendizaje de los trovadores se puede ver en otras latitudes, por ejemplo, en Panamá «se supone que un repentina en toda su fuerza improvisadora es un torrente inagotable, entonces, no necesitaría tener mayor cuidado en archivar los versos que afloran a sus labios cual prodigiosa cascada poética. Por muy lograda que culmine una glosa, su ejercitada memoria le permitirá recrearla y repetirla con la misma rotundidad cuantas veces quiera. El gran Hijinio [sic] Quintana solía decir: “¡Soy el pozo de la ciencia: este pozo da agua y siempre queda agua! ...” —y al decirlo tocaba su sien con el dedo índice. Pero ocurre que el mismo Hijinio Matías Quintana tuvo siempre su buen cuaderno y no conoció otra fórmula que utilizarlo para enseñar a sus discípulos. En este último aspecto quizás radica la vital función del cuaderno del decimista: en la popular docencia poética, tan *sui generis* como todo lo relacionado a esta afición» (véase Zárate y Pérez de Zárate, 1999: 98). Más adelante, agregan que «las primeras lecciones que el veterano decimista daba a su discípulo consistían en el simple dictado de glosas, que el aspirante asentaba en su flamante cuaderno con heroica caligrafía» (Zárate y Pérez de Zárate, 1999: 98). Cuando ya el alumno está preparado: «Transcurrido un par de años,

que tienen las libretas en este proceso y cómo puede haber en ellas poesías de otros huapangueros,

mire, yo creo que algunas [de las poesías que estaban en la libreta] eran hechas de él [de un tío suyo], y algortas yo creo que también fue [...] habilitaciones que le dieron algortas personas [...]. O sea, que ese tío mío [...] empezó a conseguir poesías con algortos conocidos [...]. Poesías [...] ¿cómo le dijera? de los antepasados (véase Jiménez de Baéz, 1998: 34).

Este testimonio confirma que era común que hubiera alguna poesía de un trovador que fuera pasando de mano en mano; de este modo, incluso, se difumina quién fue el autor original y, con mucha probabilidad, cada trovador se adjudicaría la autoría. Respecto a quién pudo ser el autor de estos versos de tema carolingio, es sugerente considerar la siguiente décima glosada de don Francisco Berrones donde confiesa que algunas poesías sobre Carlomagno se las vendió a don Tranquilino Méndez:

De aquellas obras primordiales que tenía
alguna que otra se conserva en mi memoria
hice unas obras apagadas a la historia
de Carlos Magno, vencedor de la Turquía.
Algunas obras las conservo todavía
porque las otras las vendí con Tranquilino,
otras le daba a nuestro amigo don Gabino,
pero conservo algunas obras de la historia,
estos recuerdos les formé de mi memoria
a los cantores de mi estado potosino
este recuerdo les dedico en mi poesía,
aunque no puedo improvisar como podía
por tanto tiempo separado del destino.

(véase Moreno Villareal, 1987:74)⁹³.

el alumno terminará de llenar el cuaderno con glosas íntegramente suyas y si con la afición le ha crecido el orgullo, sabrá discriminar entre las décimas suyas (*trabajadas*) y las décimas ajenas (o *sabidas*) y volverá el maestro a tomar su examen, pero esta vez guitarra en mano para pulsar el *socabón*, porque las pruebas ya son a décima cantada» (Zárate y Pérez de Zárate, 1999: 99).

⁹³ Sobre la venta de poesías propias, Moreno Villarreal refiere que «hay algunos poetas que nomás son poetas, que no cantan, pero que venden sus poesías a los cantores por cien o doscientos pesos» (1987: 62). Uno de los casos más célebres de poetas que no cantaban es el de Manuel García, hermano de don Antonio García, este último recuerda que «coincidía en la manera de pensar con Eleuterio, con Ernesto. Llegaban a la casa con un arpilla de cacahuates, y Manuel les decía: “ahí están las libretas de verso”. Pasaban la noche copiando lo que querían» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 139-140). En defensa de don Tranquilino Méndez, él mismo comenta que «muchos me quisieron asustar en esos puntos de Carlomagno y los Doce Pares de Francia, pero yo hacía mis poesías locas para defenderme» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 86). Sobre lo importante de estos temas, Elazar Velázquez cuenta que «también por esa época [20, 30] los trovadores gustaban de desafiar al contrincante con preguntas ingeniosas sobre religión, geografía, astronomía o historia; como lo muestran los siguientes versos:

De Carlomagno al emperador[.]
Quiero que hagamos una memoria
Bien apagada sobre la historia[.]
Según Piamonte, su traductor.

Otra forma de manifestación de la tradición oral es la pervivencia de algún elemento más elemental en la construcción de la décima, como puede ser un motivo, un ejemplo de estos serían los animales; así, son comunes los gallos, los toros e incluso se pueden encontrar burros mohinos⁹⁴. Las dos décimas que se presentan, a continuación, muestran esta supervivencia:

GUILLERMO VELÁZQUEZ

Hay en mí un juego de espejos
y siempre en el mismo set,
soy página de internet
y memoria de mis viejos.
Vengo de mucho muy lejos
y soy hijo de vecino,
arreo mi burro mohino
por la realidad virtual

ROBERTO VÁSQUEZ

*Sabrán señores que intento
vender mi burro mojino**
setenta y cinco años tiene
Y sabrán que es un pollino
(véase Zárate y Pérez de Zárate, 1999: 355)

- Si eres el príncipe en la poesía,
Vamos a hablar de los Doce Pares,
Para que endulces más tus cantares[,]
Dadme a saber tu sabiduría:
5 Del rey primero que en Francia había,
Decidme el nombre de ese señor»
(1998: 14).

A pesar de la diversidad de temas que enumera Eliazar Velázquez, el ejemplo que presenta es sobre el ciclo carolingio, que parece no estar explícito en alguno de sus ejemplos. En la planta de esta glosa se hace referencia al libro de Carlomagno que Socorro Perea refiere en la nota 90 de este trabajo. Aunque este tema fue muy socorrido, ya no se canta en la actualidad, ya que se intentó dar una cierta renovación a los temas de la topada para que fueran cercanos a la cotidianidad de los habitantes de la zona. Así lo constata don Guillermo Velázquez:

- Si más antes había la ignorancia
de los hechos de historia de atrás
Carlo Magno, Roldán, Fierabrás,
las Cruzadas, los Pares de Francia;
5 hoy en día dejemos constancia
de los pueblos que con valentía
se sacuden la vil tiranía,
con coraje y anhelo genuino
hoy hablemos del Che y de Sandino
10 *de qué puede trovar hoy en día*
(véase Yvette Jiménez de Báez, 2002a: 528).

⁹⁴ Con relación al gallo, Aurelio González explica que «en los corridos mexicanos, y también en la canción lírica, la presencia del gallo rebasa el nivel de referencia a una realidad rural y pasa a ser un elemento del lenguaje poético popular y tradicional [...]. La frecuencia de las menciones al gallo en el corrido y su carga significativa ajena a la tensión narrativa del texto hacen que las podamos considerar como un tópico de múltiples significados que sirve en especial para caracterizar personajes, de manera primordial aquellos que se distinguen por su valor o su temeridad» (2015: 101). De este modo, se puede apreciar el diálogo entre distintas manifestaciones de la literatura popular, en este caso, los corridos, la canción lírica y la décima.

de un paisaje digital
yo soy poeta por destino

En la décima de don Guillermo Velázquez, el burro mohín es una seña de identidad. En la primera redondilla presenta elementos antitéticos: antiguos-modernos, memoria-actualidad; frente a estos, a partir del puente, se muestra al yo poético como «hijo de vecino», uno más de la comunidad, y se utiliza al burro mohín como elemento que lo lleva hacia el mundo digital, mostrando así, que la contradicción inicial es aparente y se puede conciliar el pasado con el presente. En el caso de la planta de Roberto Vásquez, el burro mohín se utiliza como elemento estructurador del disparate, pues a pesar de la avanzada edad del borrico, es apenas un jovenzuelo. La contradicción, en este caso, se usa como elemento que provoca la risa por lo ilógico que resulta imaginar un burro de setenta y cinco años como un pollino⁹⁵.

Para que la tradición oral continúe, es necesario que el canto de los trovadores se ajuste a las necesidades de la comunidad, como lo expresa don Guillermo Velázquez en la siguiente copla:

*De qué puede trovar hoy en día
el poeta que sube al tablado;
cómo unir el presente al pasado
en el [libro] de nuestra poesía.*
(véase Jiménez de Báez, 2002a: 527).

En estos versos se presenta la indagación del trovador sobre los temas que desarrollará en la topada. Si ha habido algunos temas que han gozado de prestigio, como el de los Doce Pares de Francia, se cuestiona si debiera seguir con ellos, o sería una mejor opción buscar otras alternativas. La respuesta, sin duda, provendrá también de la comunidad, es decir, si el ciclo carolingio sigue teniendo relevancia para el auditorio, se seguirá cantando en las fiestas; por el contrario, si las preocupaciones vitales se dirigen en un sentido distinto, este cambio en los intereses de la comunidad también se reflejará en los temas que desarrolla el trovador en la topada⁹⁶. Como se mostró en estos ejemplos, hay

⁹⁵ Sobre el disparate y el perqué, Yvette Jiménez explica que «tanto el disparate como el perqué pueden narrar hechos absurdos, desconcertantes. Sin embargo, se diferencian entre sí porque el disparate guarda una unidad de pensamiento. Toda la glosa o la serie expresa un disparate. El perqué, en cambio, está formado por pequeñas unidades de sentido de dos versos. Esta ordenación enuncia un hecho y el segundo lo explica; da su por qué: “Yo tengo un caballo gacho / el de salir a pasear”» (1964: 132). Más adelante, agrega que «el sentido de unidad [del perqué] es muy frágil y recuerda la antigua técnica del collar de perlas de los primeros cuentos y narraciones. Se limita casi siempre a la función de un verbo que se repite en primera persona: “Tengo”... “veo”..., o “vide”... Por eso antiguamente encontramos los populares *perqués de veo veo*. Otro hecho que contribuye a darle unidad es el esquema métrico a contrapunto del orden sintáctico pues encadena las diversas afirmaciones [...]. Al perqué con “tengo” suele llamársele *cabayo*, variante ortográfica que responde al yéísmo característico de nuestra pronunciación. Tal vez derive su nombre del hecho de que casi siempre entre las cosas que se dicen tener aparece un caballo» (1964: 133-134).

⁹⁶ Sobre la importancia de que la comunidad haga propia la décima y se exprese en ella como medio privilegiado de comunicación, Yvette Jiménez de Báez explica que, «a tal punto el pueblo asumió como propias la décima y la glosa en décimas, que hizo de ellas un portavoz privilegiado del descontento frente a la dominación española durante las guerras de Independencia. Su historia es, en ese sentido, análoga a la del español, lengua de cohesión entre nuestros países, sin negar ni su pluralismo de variantes, ni la

unidades de pensamiento y de construcción que se repiten en distintos lugares donde se canta la glosa en décima. Estas coincidencias son prueba de la existencia de un lenguaje común entre los trovadores, incluso cuando no se conocen entre sí o no tengan conocimiento de la existencia de las distintas tradiciones que utilizan la glosa en décimas. Ahora, en el siguiente apartado, explicaré la importancia de la fiesta del huapango arribeño, la topada, como *performance* y como fiesta ritual.

Performance y ritualidad

Las manifestaciones de literatura de tradición oral se dan en la *performance*, como lo señala Ruth Finnegan:

There is no mystery about the first and most basic characteristic of oral literature — even though it is constantly overlooked in collections and analyses. This is the significance of the actual performance. Oral literature is by definition dependent on a performer who formulates it in words on a specific occasion— there is no other way in which it can be realized as a literary product (2012: 160).

La *performance* se da en un espacio determinado, que resulta ser el espacio festivo. Según Miles Foley: «Performance is the enabling event, and tradition is the context for that event» (2002: 123). En cada una de las tradiciones, el auditorio tendrá una participación diferente. En el caso del huapango arribeño, por ejemplo, el baile es un elemento fundamental para el desarrollo de la fiesta. Si se toma en cuenta que el silencio es un elemento esencial del sonido, los períodos de descanso serían su equivalente en el baile. Cuando el trovador recita sus versos, el auditorio deja de bailar por unos momentos. ¿Se debería entender que deja de participar? En realidad, la pausa ayuda para que su participación sea de otro modo, ya no al compás de la música, sino al ritmo de la palabra del poeta en una escucha atenta de sus composiciones.

Para entender de mejor manera la importancia de la *performance*, se puede tomar en cuenta el punto de vista de Miles Foley: «Performance is part of the meaning» (2002: 82). Este término representa la reunión del cantor popular y el público. Para Paul Zumthor:

La *performance* es la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora. Locutor, destinatario(s), circunstancias [...] se encuentran concretamente confrontados, indiscutibles. En la *performance* coinciden los dos ejes de la comunicación social: el que une el locutor al autor y aquel por el que se unen situación y tradición (1991: 33)⁹⁷.

diversidad de sus concreciones discursivas. Así lo han constatado estudiosos de la décima como Efraín Subero en Venezuela, Virgilio López Lemus de Cuba, Vicente T. Mendoza en México, y sobre todo, las glosas y décimas que la tradición se ha encargado de transmitir oralmente, transformándolas, o reproduciéndolas cuando de textos escritos se trata» (1995: 142). Este fenómeno se extiende hacia otras latitudes de la tradición oral, es decir, no es exclusiva de la décima, como explica Miles Foley, «in modern South Africa the *imbongi*'s responsibilities have shifted. Providing oral résumés has mostly given way to various brands of social activism and ceremonial functions with new and wider audiences, contexts, and implications. *Izibongo* became a vehicle for public criticism of governmental leaders well before the fall of apartheid, for instance» (2002: 5).

⁹⁷ Como elementos de la *performance*, agrega más adelante: «Como acción (y doble: emisión-recepción), la *performance* pone en presencia unos *actores* emisor, receptor, singular o plurales) y en

En la *performance*, según Miles Foley: «poet and audience participate together, and everything takes place in present time and experience» (2002: 40). La interacción que hay entre el trovador y el auditorio dentro de un marco festivo es el elemento primordial para entender la supervivencia del huapango arribeño hasta nuestros días, así como los cambios que ha tenido.

Lo anterior, permite valorar el *texto* tradicional desde dos perspectivas: «Diversity and context» (Miles Foley, 2002: 79)⁹⁸. El espacio donde se darán las recreaciones y las variaciones del texto tradicional es la fiesta, pues los trovadores desarrollan un tema importante para la comunidad desde su propia perspectiva, pero sin dejar de lado la estética comunitaria⁹⁹. Además, esta estética se abre a diversas tendencias históricas y culturales; lo mismo puede ocurrir con la comunidad: el cambio cultural es decisivo en este sentido histórico. Miles Foley comenta que «what is more, the game was being played according to certain rules. All of the participants were transacting their business according to an unspoken agreement, under a communicative contract that governed music, specialized language, audience response, and other aspects of the ongoing situation» (2002: 84). En este sentido, la *performance* conforma otra parte de la gramática del lenguaje de la tradición. Los elementos extraliterarios, como la música y el baile, le aportan valor e interés.

La literatura de tradición oral tiene un fuerte vínculo con la vida comunitaria, de ahí que la *performance* esté enmarcada dentro de un ritual particular¹⁰⁰. El primer elemento fundamental para que tenga lugar es el espacio comunitario, el cual propicia la congregación de los asistentes. Según Miles Foley:

In another and more vital sense, however, all poems and performances in a given tradition take place in the same *performance arena*. By this term Immanent Art identifies not the actual physical spot or chronological moment but rather the virtual space and time in which the poet and audience –more accurately, poets and audiences– transact their traditional business. From this perspective it's the enactment or ritual of oral poetry that creates the place, rather than vice versa (2012:116).

juego unos *medios* (voz, gesto, medio). En cuanto a las *circunstancias* que forman el contexto, las sitúo en los parámetros de tiempo y de lugar» (Zumthor: 1991: 157).

⁹⁸ Más adelante, agrega: «Immanent Art provides a two-part answer: dynamic structure and idiomatic meaning. First the dimension of structure. These systematic ways of speaking support composition; once poets learn to speak them fluently, they can make oral poetry in performance. Although they may do so with greater or lesser success, depending of course on their individual abilities, fluency opens the door. And once established as a dedicated medium, a focused register will persist because it's governed by stricter rules for variation than are broad-spectrum everyday languages» (Miles Foley, 2002: 115-116).

⁹⁹ Sobre la importancia del trovador y su relación con la comunidad, Ruth Finnegan explica que «the oral poet is not merely the voice of communal pressures, neither is every poet an individual and untrammelled genius: poetry is the creation *both* of a particular community and of a particular individual» (1977: 213).

¹⁰⁰ Paul Zumthor subraya la importancia de tomar en cuenta el contexto en el cual surge esta poesía, ya que «el texto poético oral, en la medida misma que, por la voz que lo manifiesta, compromete un cuerpo, rechaza más que el texto escrito todo análisis que lo disocie de su función social y del lugar que esta le confiere en la comunidad real; de la tradición, de la cual quizás se vale explícitamente o de manera implícita, y, en fin, de las circunstancias en las que se hace oír» (1991: 41).

El ritual empieza desde la convocatoria a la fiesta, pues desde ese momento inicia la reconfiguración del espacio público donde se llevará a cabo, y comienza su transformación como espacio para la *performance*. Así, el patio de una casa o la plaza municipal se transforman en el lugar del ritual festivo. A este espacio se pueden acercar tanto habitantes de la localidad como personas externas a ella, el requisito indispensable es que todos se congreguen por un interés compartido, con lo cual los códigos de comunicación y comportamiento serán una vía para el entendimiento y participación en la fiesta. Estos elementos los configuran como miembros de una misma comunidad. El tablado es un elemento esencial de construcción del espacio de la fiesta en el huapango arribeño, pues es el símbolo de transformación del espacio público en la arena de la *performance*¹⁰¹. Su colocación provoca un ánimo distinto y es un aviso de que la fiesta está por comenzar. Además, cumplen una función didáctica, pues con regularidad los niños suben a estos tablados y empiezan a cantar, como si fueran ellos mismos los trovadores que se enfrentan en la topada.

La vestimenta y la instrumentación son señas de identidad de los huapangueros que se enfrentan en fiesta. Por un lado, están vestidos con sombrero y ropa «común», estos elementos dan un aire de familiaridad de los músicos hacia la comunidad; por otro lado, se distinguen de ella por el oficio que ejercen, representado —entre otros accesorios— por los instrumentos¹⁰². Como explica Miles Foley,

the vocal and instrumental melodies the singer used to summon the traditional context of oral poetry were a third signal [in addition to the poet's dialect and chosen dress], serving initially as an instrumental overture and throughout the performance as a continuing nonverbal reminder of the historical and cultural 'wavelength' for the event (2002: 86).

Los cambios de tono son una forma de comunicación importante no solo con el auditorio, sino también con los otros músicos. Según Miles Foley, «voice quality, volume control, intonation, and specially silence are taken as constitutive dimensions that deserve decoding because they're part of the performance» (2002: 95)¹⁰³. Además, el auditorio sigue a los músicos, adaptándose al repertorio de sones que cada uno interpreta y a su manera de ejecutarlos. Los músicos son la piedra angular que propicia el baile, le permite al público ser sujeto activo de la fiesta y, cuando el trovador está

¹⁰¹ Sobre la importancia del tablado, Baqueiro Foster comenta que: «la tarima, entablado o estrado tiene una importancia indiscutible en el *Huapango* (género de arte popular integral) puesto que, en él, simultáneamente, se toca, se canta y se baila» (véase Jiménez de Báez, 1992: 493). Sobre el término huapango, su complejidad y los elementos que conlleva, se puede ver el primer capítulo de este libro donde se explica con más detalle este término.

¹⁰² En cuanto a la vestimenta, Paul Zumthor señala que «la indumentaria del ejecutante asume diversos valores. Neutra, desprovista de señal excéntrica, confunde al narrador o al cantante con la multitud de sus oyentes, de la que solamente le distingue su papel de portavoz, quizá puesto en relieve por esa aparente trivialidad» (1991: 214).

¹⁰³ Sobre este tema, Paul Zumthor analiza que, «anterior a toda diferenciación, de carácter indecible y apta para revestirse de lenguaje, la voz es una *cosa*: se describen sus cualidades materiales, el tono, el timbre, la amplitud, la fuerza, el registro..., y a cada una de ellas la costumbre le atribuye un valor simbólico en el melodrama europeo» (1991: 11).

improvisando, su labor complementa con música los silencios del poeta¹⁰⁴. El diálogo entre las agrupaciones y el auditorio se mide en diferentes niveles, Miles Foley refiere que

and this is not to mention the sound-rhetoric of gestures, tonalities, emphases, and the like that can themselves become figurative and engage the audience in the insistent present of the spoken-word event. That's why slam poets perform and that's what voiced texts do; they demand attention and inspire participation (2002: 88).

El público participa con el baile, con sus vivas y con las interpelaciones a los poetas, se acerca a ellos en los descansos y se anima con una poesía bien ejecutada¹⁰⁵.

Al ser la controversia un ritual, requiere de una estructura para que pueda replicarse el modelo y así asegurar orden y regularidad. En el caso del huapango arribeño esto se consigue de varias maneras: la primera es el aprendizaje del manejo técnico de la glosa en décimas que conlleva un proceso iniciático. Este proceso es un ritual, pues tiene como finalidad que el joven trovador aprenda no solo la técnica, sino el respeto a los viejos huapangueros y la raíz profunda de la tradición. Antes, cuando un joven trovador quería aprender el oficio, iba con un maestro que le enseñara a hacer sus composiciones a cambio de un día de trabajo, o a cambio de una gallina o un becerro¹⁰⁶. En la actualidad, esto ya no se da con tanta frecuencia y se pueden ver las consecuencias de esto, pues hay trovadores que no respetan ni al contrincante ni al auditorio ni el

¹⁰⁴ Sobre la presencia del baile en distintas tradiciones de literatura oral en México, Rosa Virginia Sánchez comenta que «al igual que el son jarocho, el son huasteco es un género liricocoreográfico, en el que el baile constituye una de las partes de mayor importancia. Tiene carácter festivo y se suele interpretar en plazas, mercados y cantinas, así como en festejos familiares, tales como bautizos, bodas y cumpleaños» (2002: 125). Lo que Sánchez comenta aquí sobre el son jarocho y el son huasteco, también se puede aplicar al huapango arribeño, ya que son tradiciones hermanadas por la música. Además, es importante considerar que muchos de los sones con los que se rematan las piezas arribeñas son sones huastecos, como la *Rosita*, y el *Gusto* por mencionar algunos.

¹⁰⁵ Como lo cuenta don Francisco Berrones, «cuando competí con don Ruperto Torres no traía compromiso de pelear, pero me empezó a cargar y a cargar, y yo, silencio. Iban unos al tablado y decían delante de mí: “Bueno, pa’ qué trajeron a este pelado Francisco Berrones, si no sirve pa’ nada, desde qué horas le están cargando y él no se bulle, no sabe nada. A este pelado pa’ qué lo trajeron, mejor se hubieran traído a su papá”. Dejé a Ruperto agarrar vuelo lo que más pudo. No quería entrarle, porque no había buena paga» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 55). Por su parte, Fernando Nava explica que «estando en su contexto, cuando a los músicos se les pide que toquen —que en particular se dirigen al cantador—, se escucha alguna de estas opciones: “Aviéntese una poesía”, lo que significa que desarrollará la estructura en sus tres partes, completa; “échenos un decimal”, queriendo decir que solo le exigen las partes segunda y tercera (Decimal y son o jarabe) [...]. Podría uno llegar a escuchar peticiones como estas: “tóquenos un son” o “a ver, salúdeme a ‘fulano’ en versos de jarabe”, mas lo que debe entenderse es que, después del Decimal, el solicitante desea un son o un jarabe, respectivamente, para finalizar la intervención» (1996: 540).

¹⁰⁶ Sobre los distintos modos de transmisión de saberes, Eliazar Velázquez señala que «la transmisión de la técnica musical y poética se daba principalmente en la fiesta y en los ambientes comunitarios, o se compartía de persona en persona, de alma en alma, de mano en mano. Una tonada de son o jarabe, un remate de valona, una pieza, un minuete, se escuchaban con reverencia para grabarlos en el pensamiento. Un cuaderno manuscrito de versos, o así fuera una sola hoja con rimas, eran un deseado tesoro que viajaba largas distancias a veces en el morral de los arrieros» (2018: 210).

reglamento de la tradición¹⁰⁷. Este es el riesgo de la fractura en este proceso, pues los hilos que tejen la comunidad se deshilvanan y quedan sueltos¹⁰⁸.

El segundo aspecto del ritual se puede apreciar, por ejemplo, en la glosa en décimas, ya sea de línea o de cuarteta; cada una de las estrofas, de las décimas glosadas, «regresa» a la cuarteta inicial, cuyo último verso se relaciona con alguno de la planta. Este también es un diálogo de ida y vuelta, pues el tema que se presenta en la copla se desarrolla en la décima; de esta manera, se resignifica el valor de la glosa y la forma como se construye el discurso. Este ejercicio responsorial, forma una suerte de mantra que dispone tanto a los trovadores como al auditorio a entrar y permanecer en el espacio ritual. La sonoridad de la palabra tiene su equivalencia en la percusión del baile, ya que ambas están enmarcadas en la continuidad de la música. Se complementa así el ritual y cada vez que este se cierra, que se concluye una pieza, se abre el espacio para que la siguiente intervención pueda iniciar, es una suerte de espiral dialéctica que encuentra su punto culmen al amanecer del siguiente día.

El tercer aspecto del ritual tiene relación con la interacción entre los poetas. En la tradición del huapango arribeño la palabra es el elemento esencial y diferenciador que lo distingue de otras tradiciones similares. Esto se ve en varios niveles; por ejemplo, cuando el poeta habla, salmodia, el baile se para y de este modo los asistentes pueden estar lo más atentos posible a su palabra¹⁰⁹. Asimismo, por muy fuerte que sea el pique entre los poetas, cada uno debe respetar el turno del otro: participan en un debate con reglas bien establecidas. De este modo, el discurso completo de la topada se construye con dos voces diferentes y contrapuestas¹¹⁰.

El cuarto aspecto del ritual es el componente comunitario; de ahí la importancia de la plaza como punto de encuentro. El baile es la pieza fundamental de la celebración, ya que promueve la participación de la comunidad en la topada. Se alienta a los poetas,

¹⁰⁷ Según Conrado Arranz, «tanto la festividad como la creación músico-poética que se lleva a cabo en la tradición del huapango arribeño están sujetas a un sistema de normas al que toda la comunidad, y especialmente los propios músicos protagonistas de la *performance*, se refieren con el nombre de “reglamento” [...]. El “reglamento”, por tanto, constituye una norma consuetudinaria de carácter oral y, *a priori*, parece inspirada en el derecho natural en cuanto a que aspira, en este caso, a regular la expresión festiva de un pueblo como existencia natural y necesaria» (2020: 225). Sobre la relación de los jóvenes trovadores con los viejos maestros, Eliazar Velázquez señala que «si antes los chavos querían aprender los secretos tenían que ir a ver a los viejos, a cambio de una gallina o un día de trabajo, para aprender un son o hacer un verso; ahora ese mecanismo está fracturado» (véase Herrera Silva y Rascón Córdova, 1997: 49).

¹⁰⁸ Don Pedro Saucedo explica que «si una persona me invita a un trabajo, tendríamos que hablar, porque ahorita hay unos cantadores, ahorita, aquí en las Magdalenas y en el Refugio, que se agarran y no tienen azote de nadie, no respetan nada. O triunfan porque ellos se tratan de pura valentía, raspa de puro rojo, se rayan la madre, se piden las mujeres o hacen tantas más. Yo no estoy de acuerdo, si fuera una de esas, pues yo mejor no tocaría, aunque perdiera y estoy pobre, pero yo mejor prefería pedir limosna, andar con mi guitarra por ahí cantando una canción, pero no tratar ese vocabulario» (Entrevista realizada el 1 de agosto de 2015 en San Ciro de Acosta, en el contexto del Homenaje a don Pedro Saucedo, don Lupe Reyes, don Ismael Orduña, don Miguel González y don Pedro Ruiz. Col. Rodríguez Hernández).

¹⁰⁹ Sobre este término, Fernando Nava precisa que «la expresión oral de la décima popular en México se restringe a dos generalidades: o es salmodiada, es decir, canturreada de acuerdo con una base musical armónico-rítmica, aunque sin llegar a dibujarse una melodía definible; o es declamada, mas no de manera independiente, sino observando diferentes vínculos con la música» (1997: 163).

¹¹⁰ Por su parte, Maximiano Trapero comenta que «en la tradición oral —dice F[élix] Córdova— una décima se hace siempre con otra décima, o contra otra décima: de ahí el carácter de profunda dialogicidad que tiene la voz en el mundo de los trovadores» (1996: 94).

se oyen vivas y, por encima de estas exclamaciones, resuena el zapateo en la plaza al ritmo de los diferentes sones. Cada ritmo, cada melodía que ejecutan las agrupaciones, tiene como finalidad el divertimento y el gusto de los asistentes. De este modo, el diálogo no solo se da entre los poetas, también los poetas dialogan con la comunidad y se retroalimentan de ella con cada zapateado, con cada aplauso o grito que aprueba y afirma la valía de los trovadores.

El quinto aspecto del ritual estaría relacionado con los tiempos de la topada. La fiesta celebra la vida y el sentimiento de unión en la comunidad; por ello, los momentos de la topada son los tiempos de la celebración comunitaria: la boda, los XV años, el aniversario de un ejido, entre otros. También en el orden práctico se puede encontrar el ritual, pues la topada inicia cuando el sol ha caído y termina con la llegada del nuevo día¹¹¹. Su lucha por la vida es la lucha por sobreponerse a la obscuridad y su meta es la luz que guía a una nueva posibilidad de vida donde los bríos se hayan renovado y el ánimo tenga nueva fuerza¹¹².

Todos estos aspectos son partes constitutivas del lenguaje de la tradición, como lo subraya Miles Foley:

For this precise reason Immanent Art insist on treating oral poetry as first and foremost a species of *language*, with all of the systematic pliability and expressive power we recognize in language. More than that, it seeks to restore what grammar and dictionaries are ill-equipped to provide: the dimensions of idiomatic force. Instead of concentrating solely on the structure and morphology of formulas, typical scenes, and story-patterns, Immanent Art asks about the traditional implications of these «words», about how they mean. When a *guslar* begins a performance, striking up a familiar tune on the *gusle* and speaking in decasyllables, what frame of reference does he summon? When singers express themselves via formulaic phrases or typical scenes or familiar story-patterns, what ideas do they stimulate in an audience or readership fluent in this specialized language? (2002: 113).

¹¹¹ Como lo comenta Eliazar Velázquez, «las topadas normalmente son en la noche, porque algo tiene la noche que le da una carga poderosa a ese teatro de combate. Yéndose el sol empieza la parte del fundamento, porque la topada se divide en dos partes: en fundamento y aporreón o bravata. Entonces las primeras horas, hasta la media noche, disertan sobre temas serios, religión, política, el amor... llegando la media noche empieza la bravata, que es un desafío en verso picarescos que dura hasta el amanecer. En los códigos más profundos de la tradición, cuando estas partes no se dan, algo falta» (véase Herrera Silva y Rascón Córdova, 1997: 47).

¹¹² En cuanto al tiempo, resulta sugerente la reflexión de Luis Beltrán Almería: «El tiempo de las tradiciones no tiene un curso lineal horizontal como la flecha del tiempo histórico, que parte del pasado para llegar al futuro. El tiempo tradicional es vertical y suele representarse como un ciclo, el ciclo de la vida. La verticalidad del tiempo tradicional quiere decir que se orienta hacia la conexión entre el cielo, la tierra y los infiernos (el subsuelo). La concepción horizontal del tiempo histórico ha venido a sustituir la concepción vertical tradicional, que explica los hechos no en virtud de una experiencia y de unas causas y proyectados hacia una meta, que es su consecuencia, sino como influencia y presencia de los dioses y de los muertos. El mundo celeste rige los destinos y las obras de los vivos, que han de ser repetición de las acciones de los antepasados, de los fundadores de la tribu o de los dioses mismos. El pasado absoluto —no el pasado más próximo de la experiencia, el pasado histórico— rige la actualidad. Y el futuro es el momento del final absoluto, del apocalipsis, de la caída de los dioses y carece de todo valor, por eso se comprende como la gran catástrofe» (2002: 78-79). Por su parte, Paul Zumthor explica que «la noche, llena de misterios, es un tiempo importante que la mayoría de las civilizaciones han considerado sensible a la voz humana: ya sea porque prohíban su uso en ese momento o más bien porque hagan de la noche al tiempo privilegiado, incluso exclusivo, de ciertas *performances*» (1991: 160).

El ritual está asociado con los ciclos vitales de la comunidad. Así, se forma una relación dinámica entre el cantor, el público y la tradición. Entre el cantor y su público deben existir elementos de entendimiento, códigos compartidos que permitan que se establezca una comunicación efectiva entre ellos; con esto, se logra la pervivencia y el enriquecimiento de la tradición. En el ritual las variantes encuentran su diversidad y sus límites.

Los límites planteados para la variación dan un orden y garantizan la pervivencia de los elementos fundamentales de la tradición:

But the tradition that contextualizes that variation, the background that frames each unique performance, remains as stable as any language ever can. Does that mean «fossilized» or «verbatim», like photocopies or identical printings of a textbook? No; to expect that kind of stability is to misunderstand tradition. It is to reduce process to product, language to text, the dynamic experience of oral poetry to a static collection of things (Miles Foley, 2002: 132).

Esto se puede relacionar con la expectativa de quienes dicen que un poeta no puede repetir el mismo poema dos veces; pero, a su vez, siguen a determinados músicos o trovadores atraídos por sus composiciones, pues reconocen en ellos un «estilo» que les agrada¹¹³. En el fondo, el público espera que la experiencia que el trovador comparte con ellos sea distinta cada vez. Como se vio líneas arriba, está comprobado que un trovador puede pedir una poesía a otro compañero, de hecho, quien reclama la repetición de una composición no siempre es el público, puede ser otro trovador, quien reconoce su poesía y le molesta escucharla en voz de alguien más¹¹⁴.

Los elementos del ritual sostienen la tradición del huapango arribeño y confirman su raíz comunitaria. Ahora que se han visto estos elementos contextuales, será importante analizar dos aspectos inherentes de la tradición: la escritura y la oralidad. En el siguiente apartado se explica su interacción, su aparente contraposición y su complementariedad.

Escritura y oralidad

La composición en el huapango arribeño se da en dos tiempos distintos. Para la sección de la Poesía, las glosas en décimas se llevan preparadas con anterioridad; en el caso del Decimal, el reglamento marca que deben ser glosas en décimas improvisadas. Sin embargo, esto aplica solo para los temas a lo humano ya que, en el canto a lo divino, una y otra sección se preparan con antelación. No es ocioso plantear por qué un poeta ágrafo tendría interés en dejar por escrito una parte de sus composiciones poéticas. Se

¹¹³ Sobre este tema, don Hilario Gutiérrez comenta, «por ejemplo, me oyen a mí una cantada que ya la han oído. Luego dicen [...] que te la dieron o te la prestaron, porque no te preocupas ahí por el estilo, ¿verdad? Y por eso yo lo poquito que tengo por ahí yo me he preocupado en hacer un verso [...] chueco o derecho, pero mío» (véase Jiménez de Báez, 1998: 38).

¹¹⁴ Un ejemplo de esto es el testimonio de Antonio García: «el que memoriza las décimas, pero ignora el significado de la palabra no le da la entonación; como ese muchacho al que le oí cantar mi obra, eso es ser muy cínico, no lo debió haber hecho, si trai* todas mis poesías de contradicción, si las andaba disfrutando, que lo hubiera hecho con otros, y no conmigo» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 143). Esto demuestra que el celo profesional hacia la obra propia es muy fuerte en esta tradición.

sabe que «los cuadernos son, por lo general, libretas escolares de diversas formas, y el recopilador puede ser el propio trovador o un parente que domina la escritura» (Jiménez de Báez, 2002b: 401). Si el poeta guarda en la mente los versos que quiere cantar, puede retenerlos un tiempo con el fin de enunciarlos en una topada o, incluso, en alguna presentación personal. Conviene tener presente que, para preparar sus versos para alguna controversia, los trovadores necesitan estudiar el tema que van a desarrollar. Esto ayuda a entender el afán del trovador por apuntar las poesías que ha memorizado. Al dejar sus propias composiciones por escrito, les está concediendo un mayor prestigio como testimonios de un saber importante¹¹⁵. Como se verá en el cuarto capítulo, las composiciones de los trovadores tienen un eje temático que se puede apreciar con la repetición de ciertas palabras clave; a la par que esto configura su discurso en la topada, les ayuda a memorizar grandes tiradas de versos.

Sobre los textos que nacen escritos, pero cuya finalidad es la de vivir en el canto del trovador Miles Foley reflexiona que «there's another type of oral poetry that begins life as a written composition only to modulate to oral performance before a live audience. For poems that cluster around this node in the spectrum I suggest the designation of Voiced Texts» (2002: 43). Si bien la escritura es una fuente importante para este tipo de textos, su verdadera función se cumple cuando se cantan, «while it customarily begins life as a penned or word-processed composition, slam doesn't really live until it is orally performed before a live audience» (Miles Foley, 2002: 43). Esta reflexión toma en cuenta la poesía conocida como *slam poetry*; sin embargo, también se puede aplicar a la tradición del huapango arribeño. Sobre la importancia de que la poesía escrita se cante o se recite frente a un público, Mercedes Zavala apunta que «la décima (en la modalidad a la que aquí me refiero) necesita de un público; prácticamente nadie —salvo los decimeros en su tarea de componer y repasar los versos— canta de manera individual una glosa en décimas como puede hacerse con corridos, coplas y otras canciones» (2007: 283)¹¹⁶.

Las libretas no tienen la misma categoría para el trovador, así lo consigna Jiménez de Báez pues «el trovador suele tener una libreta que funciona como bitácora. Frecuentemente, cuando el poema le convence, lo pasará —o se lo pasarán— a su cuaderno o libro personal» (2002b: 403-404). Esto habla del proceso de creación por parte de los trovadores, pues una obra puede rehacerse varias veces antes de llegar al cuaderno definitivo¹¹⁷. En varias ocasiones, esta última versión ya no se guarda en una

¹¹⁵ Jiménez de Báez observa que «los informantes manifiestan cierto grado de conciencia de la mayor permanencia de la poesía escrita, y llegan a atribuirle [...] rasgos míticos asociados, como es natural, a una visión prestigiada del objeto. Esto hace que lleguen a concebir el cuaderno como libro cuando este responde a una colección que avalan como suficiente» (2002b: 404).

¹¹⁶ Esta reflexión está muy en sintonía con lo expuesto por Margit Frenk sobre la oralización de los textos escritos, ya que «el autor que prevé una recitación o una lectura en voz alta de su texto frente a un grupo de oyentes escribe de manera diferente de aquel que escribe anticipando una lectura silenciosa y solitaria [...], podemos estar seguros de que ese autor escribe escuchando el efecto sonoro de sus palabras y dándoles un movimiento y una organización que correspondan a lo que un público auditor puede captar, gozar y aun memorizar» (1997: 14-15).

¹¹⁷ Como testimonio de la importancia de los cuadernos se pueden citar los siguientes versos de don Adrián Turrubiarthes que se encuentran en la colección de la Fonoteca de El Colegio de México:

Oyes, Toño García,
cuida bien tu cuaderno,

libreta, sino que se hacen copias con máquinas de escribir. Quien transcribe los textos, no necesariamente es el trovador, sino, nuevamente, un familiar que tenga tanto la máquina de escribir como el conocimiento para utilizarla¹¹⁸. Estas últimas son hojas sueltas que el poeta ordena según su propio criterio, ya sea temático o cronológico.

Una peculiaridad de estas libretas es que no se suelen escribir los diez versos de la décima, sino tan solo nueve¹¹⁹. Esto muestra la conciencia que tienen los trovadores de que el décimo verso es el primero de la copla que van a glosar y que, como ya lo anotaron una vez, no lo repiten después de cada décima, aunque sí lo hacen cuando cantan. De cualquier forma, esto podría ser síntoma de que entienden la unidad de la estrofa como una estructura en nueve versos, en lugar de diez, lo cual otorga una responsabilidad muy importante al verso nueve, muy parecida a la que tiene el verso quinto, pues a la vez que cierra un bloque, una idea completa, abre la puerta para que se repitan los versos que se glosan. En otras palabras, los trovadores están variando de forma agresiva la estructura atribuida a Espinel y se acercan, de forma intuitiva, a la novena¹²⁰. Además, modifican la dinámica del pie forzado, pues si bien la rima de este verso coincide con la consonancia del sexto y séptimo, no necesariamente concluye el sentido de la estrofa.

En esta tradición, la escritura y la lectura están estrechamente relacionadas entre sí. De hecho, la relación entre la oralidad y la escritura se puede ver como un elemento más de la gramática de las composiciones del huapango arribeño. Hay varias formas de utilizar este elemento, como se observa en la siguiente décima:

A mi verdad, llamarás cinismo,
pero es producto de tu retraso;
de tus insultos, yo no hago caso
porque padeces de tartufismo,
pues hoy y siempre serás lo mismo

porque al poeta moderno
tú le sirves de guía
[SLTURRUB.001]

¹¹⁸ Así lo consigna la siguiente nota encontrada entre varias décimas de don Adrián Turrubiartes: «Nota: Compadre lea esta nota con el fin de que se percate de las cosas y pueda echar una atravesía [sic] cuando se ofrezca. Salió a su viaje al extranjero, el presidente Echeverría, el día 28 de marzo de 1973 y regresó el día 26 de abril de este mismo año, en total fueron 30 días ida y vuelta, llegó a Ottawa, Canadá. Después llegó a Londres, Inglaterra, después llegó a Bruselas, Bélgica, luego a París, Francia, luego a Moscú, Rusia, y luego a Pekín, China Popular. Estando en China fue a Shanghái y de allí hizo su viaje a Honolulú, China y de allí hizo su vuelo hasta México, llegó a las 7,30 de la noche, le hicieron una grande recepción las autoridades y pueblo en general. Estudie compadre» (Col. Rodríguez Hernández). La glosa en décimas trata del viaje de Echeverría que se consigna en la nota del «compadre».

¹¹⁹ Esto sucede también en otras latitudes, Nicomedes Santa Cruz encuentra que «Hijinio Quintana no baja a la glosa los versos de la cuarteta de “planta”; y es que en el tradicional diagramado del cuaderno, ninguno de los cuatro versos de la cuarteta se repetía al final de su respectiva décima. De tal suerte, cada estrofa figura con solo nueve versos y el décimo habrá necesidad de leerlo en su lugar correspondiente de la “planta”, completando así la décima» (1982: 101). Más adelante agrega que «en los manuscritos de Hijinio Quintana, sus glosas omiten cada décimo verso de la estrofa. La décima se completa remitiéndose al respectivo verso de la cuarteta matriz» (Santa Cruz, 1982: 361). En estas tradiciones también se sobreentiende el último verso.

¹²⁰ Esta forma estrófica se explica en el tercer capítulo y se le relacionará como una posible precursora de la décima.

y no habrá tonto que te aventaje
pues hace tiempo te di el mensaje
de que en los versos te veo muy chico.
Y aunque ahora me hables como perico
tú no eres ave de mi plumaje
ni tecolote que me desplumes;
a mí se me hace que hasta te entumes
ahora que escuches lo que te traje.

(Medina, 2007: 51).

En estos versos aparece un término extraño: *tartufismo*. Muchos de los poetas de esta tradición trabajan con un diccionario de rimas y este dato puede explicar la aparición aquí de esta palabra, ya que sería muy complicado pensar que don Ernesto Medina está haciendo alusión directa a la obra de Molière¹²¹. La relación entre oralidad y escritura es sugerente, pues la lectura ofrece al trovador una forma de documentarse sobre los temas que desarrollará en la controversia poética. La relación entre canto y conocimiento se muestra también cuando dice que los versos del oponente se quedan chicos. Aunado a esto, la palabra del adversario se iguala a la del perico que habla sin reflexionar en lo que está diciendo.

En el siguiente ejemplo se aprecia otra forma de utilizar este recurso:

El poeta, cuando nace,
ya nace con esa ciencia;
Dios le da esa inteligencia,
no crea que el estudio lo hace.
Para que usted no fracase
voy a darle un pormenor:
búsquese un buen escritor
que le escriba esta receta
y guárdela en su libreta
para que sea trovador
y usted se crea la Divina,
le falta una medicina
que me recetó el doctor.

(Berrones, 1988: 43).

Una de las formas de disminuir al oponente consiste en mostrar que no tiene la capacidad suficiente para componer sus propios versos. Ahora bien, si el contrincante no es capaz de enfrentar el desafío, es muy probable que no tenga el talento de un verdadero trovador. Aun así, en estos versos se da una oportunidad para que salga del paso: se le aconseja que pida ayuda a alguien más. Esto ridiculiza y llena de vergüenza al oponente, pues se le representa sin capacidad para la poesía. En cuanto a la relación

¹²¹ Sobre el uso del diccionario, Jaime Moreno Villarreal refiere las enseñanzas de don Agapito Briones, «un poeta, dice [don Agapito], debe consultar el diccionario, la gramática y leer libros, porque le dan a uno a entender las cosas con propiedad, porque uno qué sabe. El deber de competir lleva a buscar palabras inusuales para adornar las poesías» (1987: 65). Más adelante, señala que «don Agapito posee un raro diccionario de la rima que es la envidia de muchos trovadores. Se lo han querido comprar, hasta en dos mil pesos, pero él no suelta prenda. Lo carga en su morral junto con un viejo cuaderno donde guarda sus poesías, envueltos en una bolsa de plástico azul» (Moreno Villarreal, 1987: 65-66).

entre oralidad y escritura se le da un mayor prestigio, en estos versos, a la primera sobre la segunda, pues la composición de quien ayudó al trovador será una impostura por la falta de originalidad y esto hará que se atribuya el trabajo de otro como propio. La sugerencia de guardar estos versos en la libreta se hace en un sentido irónico, pues, se propone que no se canten, que no se lleven al espacio público por ser ajenos. La impostura en la autoría desautoriza al trovador a presentarse frente a la comunidad.

Algunos de los libros que más utilizan los trovadores a la hora de prepararse para una topada son aquellos que tratan sobre Historia Sagrada, los Doce Pares de Francia, vidas de santos o la Biblia¹²². El saber se encuentra en una escritura que lleva al rito y a lo sagrado. En relación con esto, Jiménez de Báez afirma que «la escritura se sacraliza (sobre todo en sectores prácticamente ágrafos), y lo Sagrado se humaniza (versiones a lo humano de lo divino)» (2002b: 408). Es decir, hay un gran respeto por los cuadernos, se guardan con recelo, como algo muy apreciado e importante. Cuando el trovador fallece, para su familia se convierten en la expresión permanente de su palabra¹²³. De ahí el cuidado con que se conservan estas libretas, por temor a que alguien más pueda aprovecharse del trabajo del trovador, ya sea para venderlo o para copiar los textos.

Las relaciones entre oralidad y escritura, entre las libretas y el canto en la *performance*, no se pueden ver como fenómenos aislados ni tampoco excluyentes. Como señala Miles Foley, «rather than view communications as limited to a binary, on-off switch that selects either oral traditions or texts, we'd do much better to conceive of an integrated, well-made kit of verbal tools, each tool fashioned for a particular communicative job» (2002: 26). La interacción entre estos dos elementos no es una cuestión de antagonismos, es más bien una convivencia que permite la creación poética. Gracias a ella se puede incluir, dentro de los rituales festivos, la voz de un poeta que aclara ciertos aspectos de la vida cotidiana, que sabe conjuntar lo leído y lo vivido y, a su vez, entregarlo a la comunidad. Esta sabe reconocer en las palabras del trovador su propia realidad y, por esta razón, la tradición sigue vigente hasta nuestros días; de lo contrario hubiera desaparecido por su falta de pertinencia. Además, a pesar de contar con una versión escrita de su obra, el poeta no repite, de manera obligatoria, los versos

¹²² Véase Jiménez de Báez, 2002b: 402. Don Juan Rodríguez recuerda que «para hacer mi repertorio de poesías leí libros, tuve muchos libros regalados de los amigos, tenía el libro de la vida de Hidalgo, Benito Juárez, del descubrimiento del águila nacional, de la historia de la Iglesia, ora después traía el *Ábside* y uno de la renovación del paraíso» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 197). Por su parte, don Guadalupe Reyes cuenta que «mi primer tema en la versería fue la historia sagrada: “Estudié primero el libro *Electo Desiderio*, que trataba de las partes del Credo. *Pascual Ranchero* también me orientó. Ese libro está en verso. Agarré mucha frase de ahí para adelantarme [...]. De puros libros viejos agarré base para hacer las primeras poesías. En unos versos sobre Adán le entré a las generaciones: puse que Caín fue matado y quién fue el matador. En la Biblia no estaba; entonces encontré el punto, y dije: lo voy a agregar”» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 212).

¹²³ Sobre la importancia de las libretas para el trovador y el cuidado que tienen de ellas, don Amador Ramos comparte que «como le digo, este es el único cuaderno que yo estimo, y es el único que tengo [...]. Estos versos los guardo no [por] el valor que tengan, no; yo sé que no tienen valor [...]; los míos no tienen valor, sino los guardo como un recuerdo. Si alguien me dio algún verso, lo guardo como un recuerdo, ¿me entiende? Que lo estimo mucho, ¿entiende?, y mis versos chuecos que yo hago también los quiero mucho porque los hago... con un afán que los hago, y aún me quedan mal, pero así los quiero porque me han dado dinero, ¿me entiende? Si están bien hechos o mal hecho, como quiera... con ellos, a veces, con algún versito mocho, [con] ese me he ganado un peso [...] Entonces le digo que soy celoso con lo mío; soy celoso» (véase Jiménez de Báez, 1998: 36).

ad verbatim, sino que mientras los canta puede hacer variaciones. Esto se observa, sobre todo, en la copla que glosa, pues llega a modificar algún verso en las últimas décimas glosadas.

Es importante subrayar que hay elementos de la escritura que aparecen en las estrofas populares, que están hechas más para el canto que para la lectura¹²⁴. Para ejemplificar este punto, presento los siguientes versos encadenados de don Guillermo Velázquez:

De la Sierra traigo vientos
vientos de tiempo y memoria:
memoria de nuestra historia
de nuestra historia sarmiento;
sarmiento de sentimiento.
(véase Jiménez de Báez, 2003a: 317).

El recurso que tienen estos versos es la anadiplosis, el mismo con el que concluye Góngora su soneto *Menos solicitó veloz saeta*. Uno de los elementos que favorecen la pervivencia de este recurso culto es el rejuego de palabras que permite encadenar distintas ideas y versos al mismo tiempo. Su complejidad radica en la coherencia interna que debe tener la estrofa, pues a la vez que propone una nueva idea, retoma una anterior.

El aspecto escritural aparece, incluso, como personaje principal dentro de una décima¹²⁵. Así se puede ver en la *Contestación a mi sobrino Juan Martínez* de don Francisco Berrones, de la cual se cita la tercera décima:

Tú, pluma, ¿por qué te secas?
¿Por qué te acalambras, dedo?
Dirá Juan que ya no puedo
dominar estas muñecas;
5 no tiemblen, canillas huecas,
al cabo no pasa nada.

¹²⁴ Jiménez menciona que «por otra parte el maridaje entre oralidad y escritura está inserto en los estratos internos de la composición de la décima y de las glosas en décimas. Deviene motivo que vincula el género con la lírica tradicional, sobre todo en las décimas de enamorados. En las décimas glosadas esto se refuerza con la planta, que suele ser tradicional. Una excepción que vale la pena destacar son las glosas que se cantan o recitan en las topadas de la zona central del país, pues el reglamento exige que la planta sea también improvisada. No obstante, un oído atento reconoce de inmediato en los mejores improvisadores el dominio de las reglas y fórmulas del buen trovar» (1994: 101). Sobre la memoria necesaria, Germán Santana comenta que «como ya se ha indicado la composición épica debe ser considerada como un acto de acordarse, recordar y memorizar, y este hecho tiene una musa como patrona, Mnemosyne. Al servicio de esta estaría la propia técnica formularia mientras que la improvisación sería secundaria. Realmente, el aedo no aprende de memoria sus textos. Lo único que recuerda es su andamio narrativo, recompone y recrea poniendo en juego su extenso repertorio de fórmulas» (2000: 111).

¹²⁵ Elena Llamas Pombo comenta que «la escritura está presente en varios niveles de ficcionalidad de la décima; señalo algunos:

a) Usa el decimista, en ocasiones, de la cita, verdadera o ficticia, de origen libresco: se cita a Santa Teresa, se citan los Evangelios, etc.
b) La escritura se troca también en argumento mismo de la décima.
c) En un grado más de elaboración poética, hallamos la voz y la escritura como metáforas y alegorías de cualquier otro mundo posible» (2000: 230).

10 Mente vieja, apolillada,
sácame del compromiso
a ver si acaso improviso
como en la época pasada.
(1988: 79)

Esta décima, en particular, toca también un tema universal en la literatura: la dificultad de escribir, la complicación de la creación poética. Además, presenta una contraposición muy interesante entre la escritura y la voz. Se puede suponer que cuando esta décima se escribió, don Francisco Berrones ya estaba retirado de los tablados¹²⁶. Por tanto, la primera forma en la que intenta reponerse y seguir componiendo es mediante la escritura, pero no le es un medio tan sencillo e incluso llega a pensar que sería mejor crear un verso improvisado, para utilizar un recurso de la oralidad. Si bien la escritura y la voz son dos complementos en la tradición del huapango arribeño, esta décima presenta ambos como imposibilidades de la creación poética, la primera porque la pluma se secó, la segunda porque hacía tiempo que no se practicaba la improvisación en el contexto de la fiesta.

Como una muestra de la relación entre la memoria y la escritura en las décimas, presento el siguiente ejemplo que procede la Colección Folklórica de la Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Chavarría núm. 4:

Quisiera personalmente
el llevártelos yo a ti;
pero no puedo ¡Ay de mí!
el rigor me tiene ausente;
5 pero si eres permanente
día con día los has de leer,
no los vayas a perder
y te muestres inconstante,
mira que son de tu amante,
10 mira que son de tu amante,
procúralos aprender

Si Dios me presta la vida
y son finos tus amores,
te mandaré otros mejores,
dulce prenda de mi vida;
15 pero si eres advertida

¹²⁶ El testimonio de que se retiró pronto de los tablados lo cuenta él mismo en el libro de Eliazar Velázquez, *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*: «Me retiré muy joven del destino, en 1935, porque un día en que mi mamá estaba un poco enferma, como había una señora curandera en San Martín, le dije: “la voy a llevar con doña Teresita a ver qué medicina le da...”. Ya que la vio, dijo mi mamá:

—Haga el favor de darle una reconocida a Pancho, pueque él tampoco esté bueno, no se queja, pero... (Me vio el pulmón).

—Oiga, don Francisco, ¿usté no puede vivir a menos que ande tocando?

—¿Por qué?

—Porque el pulmón lo tiene muy delgado, está muy delgado su pulmón. Está más malo usté que su mamá, le recomiendo que tome leche de burra 30 mañanas.

[...] Y por eso me retiré de los tablados y las competencias» (2004b: 57-58).

20 y en aprenderlos te empeñes,
pueda ser que hasta los sueños¹²⁷
esto es si no te acobardas;
apréndelos y los guardas
para que me los enseñes.
(véase Mendoza, 1947: 463).

Estas décimas hacen referencia a una carta, y el amante le pide a la amada que se aprenda lo que ha puesto por escrito¹²⁸. Aquí la memoria funciona como una promesa a futuro, como una muestra del compromiso entre ambos, pues será la prueba de que han podido ser constantes, a pesar de la distancia. La memoria es, también, signo de valentía. Su permanencia es reflejo del amor que se tienen los amantes. Sirve, además, como un recordatorio constante, es una comunicación dialógica; por un lado, la creación se dirige hacia la amada; por otro, el recuerdo es muestra de la reciprocidad del sentimiento.

Ahora bien, la tradición del huapango arribeño convive de diferentes formas con las nuevas tecnologías de comunicación, por ejemplo, ahora existen grabaciones de video y audio de las topadas y de distintas presentaciones de los trovadores. Como lo he mencionado con anterioridad, «de este modo, no solo se tiene la letra de las composiciones, sino también la música con la que se acompañan» (Rodríguez Hernández, 2014: 91); esto enriquece la experiencia y da una vivencia un poco más cercana al momento de ejecución original. A pesar de que esto pudiera parecer un avance positivo en la difusión del trabajo de los trovadores, algunos asistentes usaron grabadoras no profesionales para registrar los versos de los huapangueros y después apropiárselos¹²⁹. Como había anotado en otro lugar, «esta intrusión generó el recelo de los poetas ante todos aquellos que grababan en las fiestas y el repudio hacia quienes

¹²⁷ Cambio aquí sueños por sueños con base en el *usus scribendi* de la décima, pues esta terminación corresponde a la rima —eñas— marcada en el verso anterior por «empeñes» y en el último verso por «enseñes».

¹²⁸ Jiménez de Báez recuerda que «la imagen del amante-palabra se repite en otras coplas, con variantes: “Oh dichosa carta escrita, / ¡quién fuera dentro de ti, / para darle mil abrazos / al ángel que te ha de abrir!”. En la primera décima de la glosa se marcará que esa animación de la escritura corresponde a la amada —retrato que invade el pensamiento del enamorado, motivo frecuente en la literatura de los siglos de oro, y en la poesía novohispana (Sor Juana, por ejemplo)—:

5 Desde el punto en que te vi,
la dicha se me acabó:
no duermo pensando en ti,
no sé lo que hago yo,
y así tu retrato tengo
en mi pensamiento fijo,
y a suplicarte ahora vengo
con afecto muy prolijo,
y con finas atenciones
10 esta carta te dirijo»
(1994: 102).

¹²⁹ Don Amador Ramos explica que «el verso es muy celoso, y más el que canta el verso [...] es muy celoso en su lenguaje, porque mal hecho o como quiera que sea, pero yo soy celoso [...]. El verso también es celoso, ¿me entiende? Cuando el verso lo canta otro y ya es un lenguaje ajeno, ¿verdad?, ya no da el mismo valor» (véase Jiménez de Báez, 1998: 36).

usaban sus poesías como propias en las controversias poéticas en las que se enfrentaban» (Rodríguez Hernández, 2014a: 91)¹³⁰.

La oralidad y la escritura conviven también con nuevas formas de fijación de la oralidad: los cassetes y los discos compactos. En un trabajo previo, he mostrado que «estos dos materiales cambian la forma de difusión del huapango, pues le abren nuevas puertas y lo hacen caminar por senderos inéditos» (Rodríguez Hernández, 2014a: 91). La actual tecnología lleva al huapango arribeño hacia un campo ajeno al cotidiano, al crear la posibilidad de difundir este tipo de música en regiones y países donde esta tradición no existe¹³¹. Ya antes me he planteado «¿qué pasa con las grabaciones de huapangos individuales y de topadas? Si se ha hecho una grabación de toda la topada, se estará conservando un testimonio “escrito” de dicho momento» (Rodríguez Hernández, 2014a: 91). En el caso de los discos y cassetes, una sección sobre la que podría recaer cierta sospecha es la del Decimal, ya que se pudiera dudar si el trovador improvisó esa sección o no. Sobre este asunto, es necesario aclarar que, en las grabaciones, el Decimal sigue la misma estructura musical y literaria que en las topadas; de este modo, he encontrado que «no hay motivos para sospechar que dicha sección no se improvise o que ya se hayan escrito con anterioridad y solo se adapte a la base musical de la improvisación» (Rodríguez Hernández, 2014a: 91)¹³².

¿Cuáles son las diferencias entre esta música en el contexto de una fiesta y en el de una grabación? En el primer caso, se entrelaza el sentido más profundo de este tipo de expresiones: la comunidad. Estas tradiciones perviven por su cercanía con la

¹³⁰ Sobre este asunto, don Amador Ramos refiere, «aquí le digo que a veces voy [...], y luego luego [a] poner grabadoras, y cuando hay, las descompongo, y no las canto completas [las poesías] con tal que no se las lleven, ¿saben por qué? Ya me ha pasado. Después las he oído en otros cantadores, [...] y entonces a mí eso me hiere y me molesta» (véase Jiménez de Báez, 1998: 36). Por su parte, don Antonio García recuerda que «por el lado de Guanajuato, en el rancho del Sauz, todos mis versos de contradicción los cantó un muchacho, una critería que me hicieron. Ese es el resultado del casete [...]. En Villa Juárez le dije a un hombre medio bizco que se dedica a andar en las topadas grabando: “Tú estás haciendo negocio con nosotros los cantantes, y a nosotros nos das pura fruta de maguey, puro quioye...”. Al que quiere mucho sus versos la grabación le cae mal. En Purísima estaba cantando una poesía y vi al de los ojos torcidos: “¡ah!, este pelado se va a llevar mi obra...” Subió uno al tablado a acomodar el micrófono, moví el pie y que aviento la grabadora, la hice pedazos» (véase Velázquez Benavidez, 2004b: 139-140). Jaime Moreno Villarreal comenta que «desde que aparecieron las grabadoras de cassetes, la gente del pueblo y algunos bribones se han puesto a grabar las topadas. Lo que comercian con estas grabaciones las venden a mil 500 y hasta en dos mil [viejos] pesos, y no dan un centavo a los compositores. Por eso muchos poetas ya no dicen lo mejor de sus poesías, para que no se las anden cantando por ahí sin su permiso. Don Toño en una contienda que estaba muy buena, decidió cantar una poesía de las que más quería y nunca cantaba en público. Se la grabaron y, meses después, en otra topada, el contrincante se la cantó como propia, cosa que sacudió a don Toño. Aún ahora se aflige. Hombre, yo no sé cómo fui a cantar esos versos» (1987: 66).

¹³¹ Para Paul Zumthor, «en un mundo de oralidad primaria, el poder de la palabra solo tiene como límite su no permanencia y su inexactitud. En régimen de oralidad secundaria, la escritura paliá, imperfectamente, esos puntos flacos. La oralidad mediatisada asegura exactitud y permanencia al precio de una servidumbre a la cantidad y a los cálculos de los ingenieros» (1991: 30).

¹³² Para ejemplificar el hecho de que se respeta la improvisación en el Decimal remito a la presentación de Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú en el *Festival de Decimistas* realizado en Las Palmas de Gran Canaria en 1992. En dicho festival interpretan *Viva el arte del campesinado*, y la parte de la Poesía es igual a la que aparece en el casete *Está cambiando el mundo*, s. e., México, 1992; pero la parte del Decimal sí cambia, pues, don Guillermo improvisa, tomando en cuenta el contexto del encuentro y a los asistentes.

cotidianidad de cada pueblo y por lo que experimenta la gente al identificarse con los temas que versan los trovadores. En estos procesos comunitarios están inscritos desde la mera diversión, es decir, acudir simplemente por el gusto de escuchar y bailar este tipo de música, hasta acercarse a la fiesta con la intención de aprender de la palabra de los poetas y sus explicaciones o, incluso, de buscar pareja. Es en este tejido donde se hilvanan de manera fina y sensible las bases de la vida cotidiana de la comunidad.

De este modo, Miles Foley afirma que «voiced Texts live only in, and solely for, oral performance (with the exception of documentary videos of slam poetry and the like), and their audience knows them only as oral poems» (2002: 26). Las grabaciones ya sean solo de video o de audio, permiten revivir una parte de la experiencia de la *performance*. Sin embargo, esta experiencia no es igual, como Miles Foley apunta

here's the paradox. What gets published and circulated is no longer what we experienced. By bringing his song to publication, by refashioning his words to match our system, we've turned a process into a product. Furthermore, we've forever eliminated many of its signals: once his performance gives way to a text, the singer's voice is silenced (2002: 61).

No es posible reconstruir en las grabaciones el contexto en el que se hicieron; incluso cuando se esté presenciando un video, no se puede interactuar del mismo modo que en la fiesta. Por lo tanto, se puede afirmar que la voz más importante que se silencia en las grabaciones es la del ritual que enmarca la presentación de los trovadores, como lo explica Paul Zumthor, «únicamente están implicados los sentidos que sirven para la percepción alejada, el oído, y en cuanto al cine o a la televisión, la vista. De este modo se produce un desfase, un desplazamiento del acto comunicativo oral» (1991: 30)¹³³.

Como ya lo había consignado,

los cuadernos permiten la pervivencia de las décimas que hacen referencia al tema que reunió a los trovadores para su enfrentamiento. Son también un testimonio de la creación individual de un poeta capaz de crear una obra sensible al gusto de la comunidad por su lenguaje y temática y susceptible de una futura apropiación (Rodríguez Hernández, 2014a: 89).

Aunado a esto, la existencia de los cuadernos permite ver la creación de los trovadores como algo menos fugaz que se construye desde una raíz escrita, de la cual parte la voz para hacer oral la grafía, como aclara Miles Foley:

some expressive strategies are oral, some are textual, and some, as we'll glimpse in a moment, draw from both modes of expression. The fact is that oral and written just aren't segregated absolutely. And not only can oral and written appear in the same society, they can and do appear in the very same individual (2002: 26).

¹³³ Paul Zumthor ve con ojos más optimistas este aspecto y hace referencia a la creación de una «nueva» comunidad: la cultura de masas, pues «su reiteración las despersonaliza al mismo tiempo que las confiere una vocación comunitaria. De este modo, la oralidad mediatizada pertenece, por derecho, a la cultura de masas» (1991: 29). Sin embargo, deja de lado el aspecto comunitario de donde nació el texto original y los propósitos para los cuales se creó.

En estas tradiciones, la escritura es un recurso más de la oralidad, no es su modo de representación, sino un apoyo para la creación como lo puede ser en su momento el octosílabo, una especie de ayuda estructural «secundaria» que sustenta un propósito mayor. Como explica Miles Foley, «a given culture may use literacy for some of its verbal transactions and not for others, and that even the very same individual may depend upon oral tradition for certain activities but on texts for others» (2002: 26)¹³⁴. Después de presentar esta interrelación entre oralidad y escritura, es pertinente centrarse en el aspecto donde la oralidad se presenta como una composición hecha en el momento y sin apoyo de la escritura; es decir, la improvisación. En el siguiente apartado explico cómo se presenta y cuáles son sus características en el huapango arribeño.

La improvisación

Los poetas cuentan con una serie de recursos y un repertorio de palabras que utilizan cuando necesitan crear su poesía al instante. Como lo menciona Samuel Armistead para el caso del cantor sur-eslavo: «a raíz de un riguroso aprendizaje, va adquiriendo un amplio repertorio, un “vocabulario” —digamos un “formulario”— de fórmulas épicas, con las que puede representar cualquiera —y todas— las situaciones tópicas de la tradición narrativa en la que, como cantor, participa» (1996: 19)¹³⁵. Esto mismo aplica para el caso de los improvisadores en décimas y de los cultores de huapango arribeño. Cada trovador forma su propio bagaje de fórmulas, frases y palabras a las que recurre en el momento de la improvisación. Algunas de ellas tienen que ver también con temáticas que, en muchas ocasiones, las usan para salir de situaciones problemáticas al momento de improvisar.

Respecto a la forma de construir una décima en la controversia poética para responder al ataque del contrario, Díaz-Pimienta afirma:

El poeta repentista toma el pie (final o global) de la décima anterior de su contrario, está en un punto equis hasta el cuarto verso, y ya en el quinto empieza un movimiento giratorio, de desplazamiento, que culmina en el décimo verso y que tiene su punto más alto, climático, en la última palabra del sexto verso: la que rimará con la palabra final de su décima, con el verso final (2014b: 285).

Desde este punto de vista, se pueden encontrar ciertas recurrencias que utilizan los poetas como recursos particulares en el momento mismo de la improvisación. Aunque esto lo explica Díaz-Pimienta para las tradiciones donde se canta la décima suelta, esta es una estrategia usual en otras tradiciones como, por ejemplo, la glosa en décimas. Esta técnica permite retomar la idea del contrario en su totalidad o incluso retarla con uno de sus mismos versos.

¹³⁴ Esta relación ha existido desde hace mucho tiempo como Menéndez Pidal constata que «a la tradición oral ayudaba la escrita o la impresa de los cartapacios literarios, de los cancioneros, de los pliegos sueltos y de los romanceros que propagaban y salvaban del olvido tantas versiones inestimables recogidas en su mejor sazón y arrancadas felizmente a la fugacidad y decadencia de todo lo que vive» (1948: 78).

¹³⁵ Aunque su reflexión se basa en el trabajo *Singer of tales* de Milmann Parry, es pertinente para este trabajo, pues refuerza la idea del bagaje personal del poeta que pone en acción al momento de la improvisación.

Los improvisadores son transmisores privilegiados, si bien su labor se aprecia desde el punto de vista de la creación, es muy cierto que la reconstitución que hacen de fórmulas, motivos y tópicos en la improvisación es una manera en la que vive la tradición oral. El auditorio está muy atento a las composiciones del trovador, sin importar si son preparadas con antelación o improvisadas, tiene la responsabilidad de vigilar que estén en sintonía con la estética y las preocupaciones comunitarias. Aquellas composiciones que no lo estén serán rechazadas y si es una característica propia de un trovador, esto lo excluirá de las siguientes celebraciones.

Uno de los elementos que ayudan a identificar las recurrencias en el lenguaje de la improvisación es el objetivo con el que se crea una décima. Por ejemplo, en el Decimal se hacen saludos, retos al oponente y la despedida en el cierre de la fiesta. Cada uno de estos objetivos tiene un vocabulario propio cuya función se puede apreciar en dos vías. En la primera, este bagaje le ayuda al trovador a crear sus décimas en el momento de la improvisación; en la segunda, son signos de identidad que el auditorio reconoce y que busca encontrar en cada una de estas secciones¹³⁶. Sobre su experiencia improvisando cuenta don Guadalupe Reyes que

la que es instantánea, nomás con llevar el pensamiento de qué cosa vamos a hablar, está más difícil. Al improvisar hay veces que me siento a memoria libre, voy con el pensamiento comentado y haciendo. Echar un saludo o improvisar sobre lo que uno está viendo o pensando se puede hacer, y con un traguito mejor, porque nomás al agarrón no halla las palabras listas (véase Velázquez Benavides, 2004b: 216).

En el huapango arribeño se improvisa teniendo como estructura base la glosa de cuarteta. Por principio, pudiera pensarse que sería mejor utilizar la glosa de línea, donde solo un verso de la planta se utiliza para rematar cada una de las estrofas glosadas. Sin embargo, esta estrategia limitaría más las posibilidades del trovador, ya que esto lo restringe a una sola consonancia que se traduce en encontrar, al menos, ocho hallazgos de palabras rimantes. Si en la planta propuso una rima con poca recurrencia en español, la cantidad de palabras que tiene para construir las décimas glosadas y darles coherencia se reduce. Por el contrario, con la glosa de cuarteta tiene dos consonancias que puede ir alternando; de este modo, requiere encontrar solo cuatro rimas para cada una de las palabras rimantes de la planta. Esta situación, más que una complicación, se traduce en una mayor probabilidad de construir un discurso completo en sus décimas. La alternancia de rimas ofrece mayores posibilidades de palabras a elegir y el trovador puede sentirse menos agobiado ante más opciones.

Además, es importante considerar la estructura base de la pieza arribeña. Al ser la Poesía una glosa en décimas memorística da la posibilidad de que cada el trovador tome de esta alguna idea para el Decimal; de este modo, pudiera considerarse que no es gratuito que la sección que se improvisa sea la segunda de la pieza y no la primera. Se busca, de alguna manera, que las reminiscencias de la Poesía faciliten de alguna manera

¹³⁶ Esto sucede en otras tradiciones, para el caso de los payadores, Raúl Dorra comenta que «es cierto que el payador tiene siempre almacenadas en su memoria multitud de estrofas, un repertorio de formas y sobre todo de rimas ya aprendidas de las cuales se sirve en sus improvisaciones. Es esa copiosa memoria, precisamente, la que le permite construir sus estrofas, recombinando frases o conjugando rimas. Incluso más de una vez su destreza consiste en saber intercalar versos conocidos, pero en un contexto de improvisación, utilizando lo que hoy llamaríamos el recurso a la intertextualidad» (2007: 4).

la construcción de la improvisación del poeta. Se tiene así la posibilidad de rescatar motivos, fórmulas, rimas y temas que se trataron con anterioridad. De este modo, no hay una creación desde cero, lo cual rompería con la unidad del discurso que el trovador crea en su intervención. Esta suerte de repetición temática otorga armonía y coherencia a la composición en su totalidad, a la vez que resulta esperada por el auditorio y otorga recursos al trovador para completar su glosa.

En la improvisación, además, se aprecia el recurso de permanencia y variación que es característico de la tradición oral. Por un lado, hay una estructura temática y compositiva que organiza la macroestructura sobre la cual el trovador propone su discurso tanto al auditorio como a su contrincante. Por otro, la manera como se organiza la topada propicia que el trovador encuentre formas de seguir una guía estructural sobre la cual crear al momento una nueva glosa en décimas. Por ejemplo, que haya una extensa sección para los saludados, como una obligación del trovador, permite que utilice y repite fórmulas recurrentes que tiene memorizadas para agradecer la presencia de distintos asistentes a la fiesta. Con ello, cumple con dos funciones a la vez: la que el reglamento marca como obligatoria, el saludo, y la manera como debe hacerlo, improvisando sus versos. Así, la improvisación encuentra un camino en el cual permanece el estilo del trovador y de la tradición misma, al encontrar en esta las frases necesarias para cumplir con el reto de crear al momento una composición acorde a lo esperado.

En el caso de la Bravata, el trovador tiene dos posibilidades para desarrollar su improvisación. La primera es retomar los temas que desarrolló en la sección de Fundamento y hacer preguntas al respecto, cuestionamientos sobre los cuales, muy seguramente, solo él tiene la respuesta. Cuando se hace de este modo se da una continuidad al discurso que se presentó en la Poesía y se mantiene la unidad de la pieza. Este recurso muestra, nuevamente, la idea de permanencia y cambio característica de la tradición oral. La segunda estrategia que puede seguir el trovador es atacar directamente a su oponente. Si bien el conocimiento del contrario es una buena herramienta para destacar y satirizar alguna característica del oponente, también se puede mostrar al otro trovador como alguien con poco talento, sin habilidad. Así, quien está improvisando no tendrá más opción que declararse superior y ganador de la contienda. Al seguir esta estrategia se le da continuidad a un tópico recurrente en la tradición y se puede salvar la situación de crear una glosa al momento recordando parte del vocabulario propio y de la tradición que ayuden al trovador a salir bien librado de este difícil reto.

Aunado a ello, es necesario destacar que los saludados y el reto al oponente, que es improvisado, no se limitan a la sección del Decimal ni a la glosa en décimas, sino que los trovadores acostumbran utilizar el Jarabe para continuar con el discurso de la glosa, ya sea para mandar un saludo a alguien que hubiesen omitido o para arengar al contrincante a entrar en controversia. El efecto que se consigue al poner en aprietos al oponente en el Jarabe es más efectivo, puesto que es la última parte de la pieza arribeña, queda en el auditorio la sensación de que el trovador que ha planteado el reto está tomando ventaja sobre su adversario. La estructura del Jarabe puede ser una redondilla, una quintilla o una sextilla, estas formas breves ayudan a que el retrato que se hizo del contrincante quede como una impronta en el auditorio y predisponga al contrario a responder del mismo modo.

Literatura de tradición oral

Entiendo por literatura de tradición oral aquella que es parte del acervo comunitario y que es transmitida por los cultores populares. Estos pueden tener conocimientos académicos o no; sin embargo, su característica fundamental es que son transmisores privilegiados capaces de construir sus composiciones en consonancia con la estética comunitaria. Esto implica que forma y fondo tienen que cumplir la expectativa de recepción del auditorio, a la vez, que se enriquecen con las recreaciones propias de cada *performance*. Esta literatura tiene, a un tiempo, un objetivo didáctico, de divertimento y estético. No olvida su compromiso con la comunidad, ya que los trovadores transmiten conocimientos, opiniones y fomentan el pensamiento crítico. A la vez, son obra de divertimento y goce para propiciar el baile y el disfrute de la palabra de los poetas. El humor y la seriedad, la vida y la muerte, la tristeza y la felicidad se entrelazan y complementan. De este modo, esta literatura intenta ser reflejo de los contrastes diarios de la vida cotidiana.

Para que exista la tradición oral es fundamental la existencia de un acervo comunitario. Estos conocimientos son la base del oficio de los cultores populares. Este cúmulo de conocimiento tiene distintos aspectos y matices, en él se relacionan tanto los aspectos de orden práctico como vitales que dan fundamento a la vida cotidiana. De ahí la importancia de su transmisión y que el espacio de esta sea un lugar íntimo para darle el valor y la importancia necesaria. Cuando hay un cambio en la cotidianidad, este se refleja en los modos de vivir la fiesta. Por ejemplo, el auditorio se adapta a nuevos modos de bailar, al ya no existir las antiguas tablas de madera. Además, los cambios de vida y las experiencias fuera de la región influyen al interior de la tradición. Esto se aprecia con la valona que antes se bailaba con una hilera de hombres y una de mujeres que estaban uno frente a otro y, hoy en día, las parejas se abrazan y ejecutan un baile muy parecido al de la música norteña.

La voz es la herramienta principal de la oralidad, es el medio por el cual se expresa una idea. Para que la comunicación sea posible es necesario que se encuentre dentro de algún contexto de transmisión. En el caso del huapango arribeño, el entorno que favorece esta situación es la topada, pues en esta fiesta se reúne la comunidad y los trovadores en un espacio privilegiado. El auditorio se convierte en sujeto activo de la tradición, con su escucha atenta favorece que la palabra de los trovadores pueda trascender y fortalecer los vínculos comunitarios. Entre los asistentes, es muy probable que se encuentren algunos jóvenes que quieran seguir el camino de la tradición, y este encuentro con los trovadores en la fiesta es el primer paso de su iniciación.

La palabra en la tradición oral es un concepto muy importante, pues es un elemento que favorece la comunicación y el entendimiento entre los trovadores y el auditorio. El lenguaje común conlleva una serie de situaciones y denotaciones que no requieren mayor explicación, sino que sitúa ciertas bases y estructuras de composición que se complementan con el tema particular que convoca a la fiesta; de ahí la importancia de los refranes y los lugares comunes. La palabra en la tradición oral es el eje principal de la cosmovisión de la comunidad, pues el mensaje de la fiesta se traslada a la cotidianidad una vez que se concluye con el ritual para fortalecer los vínculos comunitarios.

Es fundamental acercarse al estudio de la tradición con una actitud receptiva para no entender como errores o desatenciones las posibles imprecisiones

terminológicas en las que pueden ocurrir los cultores al explicar su oficio. Además, esta actitud atenta permite encontrar distintas recurrencias entre una tradición y otra. En el caso de la décima y la glosa en décimas se observa que hay estructuras compositivas y versos que aparecen en distintas tradiciones que tienen como común denominador estas formas poéticas; incluso, cuando las tradiciones no han tenido contacto alguno.

La relación entre oralidad y escritura es una tensión complementaria que enriquece al huapango arribeño. Por un lado, favorece el proceso de formación de los nuevos trovadores, ya que pueden aprender la estructura con base en las poesías de algún viejo maestro. Además, las libretas guardan el acervo de los poetas y son evidencia de los temas y recursos que más se utilizaron en una época en específico. Aunado a esto, los trovadores recurren a la lectura para informarse sobre algún tema y poder cumplir a cabalidad con el compromiso frente al auditorio y retar a su oponente. Por otro lado, las poesías que están en las libretas están hechas para el canto, para hacerse palabra viva en la fiesta. El bagaje de temas y vocabulario es una herramienta básica cuando el trovador tiene que improvisar, ya sea para saludar a los asistentes a la fiesta, como lo marca el reglamento, o bien para cumplir con el reto poético de su oponente.

Cada tradición forma su modo de ejecutar la música y el canto, además del modo de interacción entre los cultores y el auditorio. La complejidad de la pieza arribeña hace que haya un conocimiento académico-libresco que se transmite ya sea por la lectura propia o de otros. Asimismo, hay un acervo comunitario. Aunado a esto, la estructura interna de la glosa en décimas es también un conocimiento tradicional, es probable que el cultor no sea consciente de todo este proceso, pero la supervivencia de recursos compositivos es muestra de ello. Hay también, un acervo rítmico de los bailadores, más allá de ciertos pasos o remates que se ejecutan de manera individual, al momento de zapatear un son es notorio que el ritmo de la plaza anima al ritmo de los músicos, más que acompañarlos de manera discreta.

LA DÉCIMA Y LA GLOSA EN DÉCIMAS: CONSTRUCCIÓN Y CARACTERÍSTICAS

Soy una estrofa de origen
español, soy andaluza,
pero aquí llevo otra blusa
y otros preceptos me rigen.
Amé la sangre aborigen,
me inyecté sangre africana.
Desde que llegué a La Habana
a Pinar y a Caibarién,
me han tratado aquí tan bien
que ya me siento cubana.
(Amador, 2007).

La literatura culta y la literatura popular se nutren mutuamente, así ha sido desde la antigüedad clásica cuando se escribían los cantos de los rapsodas; por otro lado, los escritores han aprovechado la cultura popular para nutrir sus obras. Por ejemplo, en el caso de México, hay varios novelistas que han llevado el habla y los cantos populares a sus historias, como Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes y Fernando del Paso, por mencionar algunos. También, la literatura popular se ha enriquecido con estructuras, temas y personajes de la literatura culta, por ejemplo, se puede ver la influencia de la literatura cortesana y los Doce Pares en el Romancero. En el caso concreto del huapango arribeño, hay varios elementos de la literatura culta; por ejemplo, su estructura: la glosa en décimas.

Ahora bien, me parece pertinente explicar el título de este capítulo. No hay duda alguna de que la estructura literaria básica del huapango arribeño es la glosa en décimas y que sin décima no hay glosa en décimas. Sin embargo, el auge del término *décima* y, más aún, el de *espinela* es más o menos reciente. Por lo que he podido indagar, esto se da a partir de las reuniones académicas y festivales donde los estudiosos de este fenómeno y sus cultores empezaron a tener un diálogo constante y fructífero. Este contacto entre la academia y los trovadores fue una revelación importante para ambas partes. Además, el hecho de que poetas populares de distintas regiones de Hispanoamérica se conocieran dio como resultado una intensa comunicación entre tradiciones y una fuerte influencia de una hacia la otra. Esto propició el enriquecimiento del vocabulario, de recursos y también de la terminología con la que cada cultor se refiere a su propia labor.

No puedo dejar de precisar que cuando se enfrentaron don Agapito Briones y don Cándido Martínez en la topada que se analiza en el siguiente capítulo, ninguno de estos encuentros había ocurrido. Por tanto, en aquel momento, los términos *décima*, *espinela* e incluso *glosa en décimas*, no eran parte del vocabulario de los trovadores. Sin embargo, en este trabajo pretendo establecer puentes y mostrar vínculos tanto al interior de la tradición del huapango arribeño, como con otras manifestaciones de la décima popular en Hispanoamérica. Esto justifica el título de este capítulo. Por un lado, mi intención es explicar cómo se gesta la décima, la glosa y, por ende, la glosa en décimas para explicar la estructura del huapango arribeño. Por otro lado, me interesa no perder de vista a las demás tradiciones de la décima popular para establecer, desde este trabajo y en un futuro, relaciones que sean propicias de un estudio comparativo.

Tras las huellas del origen

En el siguiente apartado estudio cómo surge la décima, analizo formas estróficas anteriores, en particular, la copla real para dilucidar qué elementos pudo tomar de ella¹³⁷. Uno de los puntos que destaco en mi tesis doctoral es la unidad sintáctica al interior de la estrofa y cómo esta se distribuye para favorecer el desarrollo de una idea. Asimismo, reflexiono sobre la pertinencia de utilizar el término *décima* o *espinela* para nombrar a la estrofa. Por último, explico el vínculo de la glosa con la décima, y cómo han pervivido juntas casi desde la creación de esta última.

La construcción de la estrofa

A continuación, presento una serie de ejemplos cuya intención es mostrar el contexto literario en el que surge la décima y algunos elementos que pudo tomar de formas estróficas precedentes¹³⁸. La décima que abre este capítulo es parte del documental titulado *Punto cubano* y la canta una niña en el contexto de un festival en Cuba. La forma como está construida ofrece una idea del mundo de la décima; el punto de partida es su lugar de origen: España. Sin embargo, queda una duda importante por resolver: ¿cómo fue el proceso que forjó esta nueva estructura poética? Es innegable la importancia del *Cancionero de Baena* para la literatura hispánica en el Renacimiento y el Barroco literarios, como lo señala Yvette Jiménez de Báez:

Los testimonios más evidentes de este momento en la lírica castellana son los *Cancioneros*. En ellos se recogen las manifestaciones poéticas a partir de 1350, época en que se silencian los útiles trovadores gallego-portugueses, hasta el Renacimiento. El más antiguo es el *Cancionero de Baena* reunido en 1445, que recoge poemas y canciones anteriores al siglo XV (1964: 17)¹³⁹.

Por esta razón, tomo como punto de partida este cancionero para dilucidar el camino que sigue la gestación de la décima, con la intención de encontrar algunas características que pudo tomar de la copla real.

El siguiente ejemplo es la «Pregunta de Ferrant Manuel contra Juan Alfonso»:

En coplas llenas de asogue,
gentil sseñor Johan Alfonso,

¹³⁷ Hay trabajos muy valiosos de investigadores muy rigorosos en quienes me he basado para esta sección y que me parece pertinente remitir al lector en caso de tener interés en este tema. Me refiero, entre otros, a: Trapero (2015); Arias de la Canal (2010); Micó (2006); Rodríguez Marín (1993); Cossío (1944); Sánchez Escribano (1940); Clarke (1938 y 1936); Millé y Giménez (1937).

¹³⁸ En el cuerpo del texto se presentarán las estrofas que se consideran precursoras de la décima y los elementos que pudieron heredárselas; en las notas a pie de página se pondrán ejemplos de décimas populares para mostrar la relación y supervivencia de esos elementos compositivos.

¹³⁹ Para Virgilio López Lemus, «[la décima] comenzó a forjarse entre los poetas de los *Cancioneros* en el crisol andaluz, entre el zéjel y el villancico, identificable en la doble quintilla o *copla real* o en las variantes sin nombre que poseían entre dos y cinco rimas, diez versos y sentido completo en ellos, dispersas entre las obras del Marqués de Santillana, Gómez Manrique, Juan del Encina, Álvarez de Villasandino, *et al.*» (2014: 51). Por su parte, José María de Cossío señala que «en el *Cancionero de Baena* aparece por primera vez el tipo de copla real o doble quintilla, que se ha confundido a veces con la décima» (1944: 434). Sobre la copla real, precisa: «Menéndez y Pelayo las llamaba *falsas décimas*, y en realidad así deben considerarse» (1944: 434).

fasedes alto ressponso,
e tañedes vu(e)stro albogue;
5 mas guardat que non sse afogue
la vuestra ciencia profunda
que fase grant barafunda;
pero con esta arte ffecunda
sy mas fonda non se funda,
10 ciará por bien que bogue.
(Baena, 1860: 259).

Esta disputa tiene como fundamento un asunto amoroso, que es una característica de la poesía cortesana¹⁴⁰. Ahora bien, lo primero a destacar es la rima de la estrofa: *abba:acc:cca*. Por principio, esta composición tiene como estrofa inicial una redondilla donde sitúa el reto hacia el oponente. Hasta este punto su construcción es idéntica a la décima, cuyas rimas son: *abba:ac:cddc*, como se puede observar en el epígrafe que abre este capítulo. Las diferencias inician cuando se aprecian las dos secciones siguientes, pues si bien se puede hablar de una parte intermedia y un cierre, la distribución de las rimas y la cantidad de versos es diferente en este ejemplo del *Cancionero* y en las décimas¹⁴¹. Sin embargo, más allá de estos aspectos es importante destacar el orden sintáctico y discursivo, pues en el puente de la estrofa, se presenta una advertencia, a modo de contraposición («mas guardat que non sse afogue / la vuestra ciencia profunda / que fase grant barafunda»). En la conclusión, el matiz más importante es la falta de una frase sentenciosa para cerrar la proposición, lo cual ocurre debido a la pausa en el noveno verso, marcada con una coma («pero con esta arte ffecunda / sy mas fonda non se funda, / ciará por bien que bogue»). El efecto que se logra, en el último verso, aunque se concluye el pensamiento, no tiene la misma contundencia de una frase sentenciosa en dístico, donde se extiende el pensamiento a dos versos y no solo a uno.

En la copla real del *Cancionero*, la intención interrogativa tiene un papel preponderante; esta misma característica aparece en las décimas, sobre todo, cuando se está en una controversia poética, como la topada. La pregunta que se plantea reta al oponente y quien la formula se muestra superior, pues presume mayor conocimiento en el tema propuesto¹⁴². De este modo, se puede subrayar que en la estrofa del *Cancionero*

¹⁴⁰ Álvarez Ledo señala que «el debate, integrado actualmente por tres textos (ID 1403, decir amatorio de Lando; ID 1404, réplica de Moraña a la composición anterior, e ID1405, contrarréplica de Lando), se presenta como una invectiva entre poetas suscitada por un loor amoroso» (2013: 368).

¹⁴¹ Díaz-Pimienta sostiene que «la décima se divide en primera redondilla, puente o bisagra y segunda redondilla, divididas las redondillas en dos versos de exposición y dos de conclusión» (2000: 206).

¹⁴² La pregunta puede aparecer en la glosa en décimas de manera indirecta como lo muestra el siguiente ejemplo de Francisco Berrones:

Con permiso de la noble concurrencia
hablaremos un poquito de la historia.
Si es que viene despejada tu memoria
entraremos a formar la competencia;
yo con gusto ensalzaré tu inteligencia
si contestas lo que voy a preguntarte,
y te advierto que no vayas a enfadarte
y contestes con alguna grosería,
porque sé que estás perito en la poesía,

el desarrollo del pensamiento se distribuye en tres secciones y hay un matiz de disputa con el destinatario. Estos elementos son esenciales, pues presentan la estrecha relación entre el orden sintáctico y el orden del discurso, algo que trasciende hacia la décima.

Otro ejemplo que es pertinente mostrar, pues en él se observan elementos que hereda la décima es la *Glosa de Carvajales*, proveniente del *Cancionero castellano* del siglo XI:

Menos mal sería morir
que non tal vida vivir.
Do rige la voluntad
subjeta razón y bondad;
5 quien conosce la verdat
gran pena debe sofrir.
Donde mandan los menores
esto non por ser mejores,
los prudentes y mayores
10 se deben luego partir.
(véase Foulché-Delbosc, 1915: 619).

*del Antiguo Testamento voy a hablarte
preguntándote por ver si me contestas,
y te ruego no me dejes sin respuesta,
si te sueñas el primero en los del arte.*
(1988: 50).

En estos versos, además, es importante señalar el metro de la décima que, al extenderse a doce sílabas, da la posibilidad de ampliar la exposición e incluso presenta el carácter dialógico de la décima con la tensión interna de proposición y oposición en cada dístico.

También cabe la posibilidad de que el diálogo utilice como base dos estructuras compositivas de la décima: la cuarteta y la sexteta, la primera para preguntar y la segunda para responder:

—Decidme, los decimeros,
cuantas letras en sí encierra
una décima cualquiera,
sin andarme con enredos.
—Esta cuenta está en los dedos,
y pues está tan a mano,
sáquenla por canto llano,
quitando a la música una,
y verán como ninguna
les falta de mano a mano.
(véase Mendoza, 1947: 96).

Otras veces la pregunta a contestar se hace en la planta y se contesta en las décimas glosadas:

Corté la flor de la tuna,
injertada con llanté;
sin ofender a ninguna,
quiero que me diga usted:
¿Cuántos días tiene la luna?
(véase Mendoza, 1947: 429).

Las rimas en este caso se distribuyen de la siguiente manera: *aa:bb:ba:cc:ca*. Destaca la construcción sintáctica que se despliega en dos versos, casi se podría hablar de versos hexadecasílabos. Esta forma de composición es similar a la que se encuentra en el Romancero y, a su vez, es la construcción recurrente en las estrofas de cuatro versos que hacen, con frecuencia, una pausa entre los dos dísticos¹⁴³. En cuanto al desarrollo del discurso, esta construcción favorece que una idea se despliegue en dos versos, lo cual da la posibilidad de tener más espacio para la disertación. Por último, la construcción en dísticos facilita la aparición de la frase sentenciosa, como conclusión de la idea, al final de la estrofa¹⁴⁴.

Ahora bien, respecto a las distintas partes de la estrofa, en la *Glosa* de Carvajales, en la sección del puente, el quinto verso cierra el segundo conjunto consonántico; algo muy similar sucede en las décimas, pues el quinto verso también concluye el segundo grupo de rimas. En cuanto al sentido de la estrofa, en las décimas el quinto verso presenta, con frecuencia, una antítesis que se completa en el sexto verso; lo cual da pie a la conclusión de la idea en la última parte de la composición¹⁴⁵. A la vez que une la sección inicial y final de la estrofa, el dístico de la sección intermedia tiene autonomía por sí mismo, de ahí que se le considera un puente que une dos orillas con una estructura propia. El verso quinto, por un lado, concluye la eufonía de la primera parte de la décima; se puede ver aquí una huella, una marca de herencia, de la copla real que cierra en el quinto verso el sentido de la primera parte de la estrofa. El puente es el fiel de la estructura, la piedra angular que sostiene la construcción sobre sí misma. Si ha sido floja la presentación del tema, el puente da la oportunidad de enmendar la composición. Esto compromete la construcción de la parte final, pues si la propuesta inicial fue buena, se esperará que los últimos versos de la estrofa estén a la altura y dejen la sensación de estar ante un poema de gran manufactura¹⁴⁶.

La copla real no solo apareció en la poesía de *Cancionero*, sino que fue una estrofa muy utilizada por varios autores reconocidos del Barroco literario español. A

¹⁴³ Maximiano Trapero y Elena Llamas explican que «la estructura métrica del texto romancerístico la constituye el esquema prosódico del dieciseíslabo, unidad binaria compuesta por dos grupos fónicos octosílabos» (1997: 21). Este esquema prosódico aparece también como estructurador de la décima.

¹⁴⁴ La frase sentenciosa con la que cierra la estrofa se puede vincular con los refranes, como lo señala Rodríguez Valle: «la forma que adquiere la frase: dos octosílabos, gracias a la propia métrica del corrido, en el que existen dos miembros: el primero expone, el segundo concluye [...]. Cuando el corrido cierra con el refrán, en lugar de marcar la premisa mayor del argumento, funciona ahora como la recapitulación en la que se encierra la moraleja, la ejemplaridad, la síntesis de todo lo narrado bajo la óptica de la conclusión comunitaria [...], además de la síntesis de la narración y su enseñanza, de la aplicación de la tradición paremiológica a un caso particular, permite cerrar el corrido con una imagen; imagen que dice más de lo que enuncia por su contenido metafórico trasladable a otras situaciones» (2014: 109-113). Esta reflexión sobre la paremia y el corrido permite apreciar la relación de esta construcción en otras tradiciones, lo cual subraya la importancia de la unidad sintáctica supeditada a una unidad discursiva y de sentido en la literatura de tradición oral.

¹⁴⁵ Sobre la importancia del verso quinto en la décima, Juan Millé y Giménez comenta: «este verso quinto cuya armonía era tan patente para nuestro gran Lope de Vega: «¡Qué bien el consonante / responde al verso quinto!» es el eje, la clave de toda la décima. Si por el sonido lo debemos considerar unido a la primera quintilla, por el sentido corresponde a la segunda» (1937: 41).

¹⁴⁶ Maximiano Trapero comenta que «los cuatro versos primeros no hacen sino enunciar un pensamiento, pero es ahí, en el quinto, donde se inicia la sorpresa de lo que vendrá, el centro del laberinto: el quiebro que dará continuidad a lo anunciado o resolverá en un sentido muy contrario a lo esperado» (2015: 25).

continuación, se presenta un ejemplo de esta estrofa de Miguel de Cervantes Saavedra, donde se puede observar su composición por medio de dos quintillas:

Bien donado sale al mundo
este libro, do se encierra
la paz de amor y la guerra,
y aquel fruto sin segundo
5 de la castellana tierra;
que, aunque la de Maldonado,
va tan rico y bien donado
de ciencia y discreción,
que me afirmo en la razón
10 de decir que es bien donado.
(Cervantes Saavedra, 2001).

La distribución de las rimas en este ejemplo es *abbab:ccddc*. Esta forma externa influye en la estructura interna de la estrofa, pues crea dos conjuntos sintácticos, el primero en los cinco versos iniciales y, el segundo, en los cinco restantes. Dorothy Clarke opina que

los que le han negado a Espinel el derecho a ser llamado inventor de la estrofa no se han fijado bien en la forma exacta de la espinela y la han confundido con otras estrofas de diez versos; generalmente, creemos, con la *copla real*, otra forma de la décima, que tuvo tanta popularidad durante los siglos XV y XVI. La copla real es una estrofa compuesta de dos quintillas y la pausa ocurre siempre después del quinto verso (1936: 295).

No sería exacto decir que la copla real es otra forma de décima, ya que en esta última se pueden encontrar variantes distintas que, incluso, se pudieran considerar como propias de la décima y no de la copla real¹⁴⁷. En primera instancia, el cambio más radical en las dos quintillas es que la proposición inicial se distribuye en cinco versos, en vez de cuatro y que no hay un puente entre la primera y la segunda parte de la estrofa. Sin embargo, este último punto no es del todo cierto, ya que como se aprecia en el ejemplo de Cervantes, la segunda quintilla se compone de dos partes, la primera de tres versos y la segunda de dos. En la primera, hay un matiz de contraposición marcado por la oración condicional, lo cual demuestra que la sintaxis es una herramienta primordial del sentido del discurso de la estrofa. En la segunda, el dístico final resuelve de manera afirmativa la concesión presentada con anterioridad; en este caso, la frase sentenciosa cierra la idea propuesta en la segunda quintilla, más que ser conclusiva de la estrofa en su totalidad.

Otra forma estrófica del Siglo de Oro español que se puede considerar como precursora de la décima es la estrofa de nueve versos: la novena¹⁴⁸. Se presenta a continuación una estrofa de Fadrique Enríquez:

¹⁴⁷ Por su parte, Maximiano Trapero señala que «nunca –en contra de lo que algunos han dicho– deben entenderse como dos quintillas unidas (para tratar de explicar, por ejemplo, el trovo –que son quintillas– de Las Alpujarras o del Campo de Cartagena)» (2000: 126).

¹⁴⁸ Sobre esta estrofa, José María Micó señala que «en el utilísimo *Repertorio métrico de la poesía cincioneril del siglo XV*, Madrid, Universidad de Alcalá, 1998, compilado por Ana María Gómez-Bravo

El hombre que es dado al vino
predicáis que comúnmente,
aunque él mismo no lo siente,
muchas veces pierde el tino.
Pregunto por este modo:
Un hombre medio beodo,
¿por qué está más furioso,
más nocivo y peligroso
que el que borracho del todo?
(véase Avalle-Arce, 1994: 522).

La distribución de las rimas de esta novena es *abba:ccddc*, al igual que en uno de los ejemplos precedentes aparece el carácter interrogativo como aspecto central de la composición. La construcción de redondilla más quintilla, hace que la primera parte de la estrofa trate un solo asunto y lo concluya en sí misma. Debido a esto, es necesario que el quinto verso marque una relación entre la primera parte de la estrofa y la segunda. Esa es una primera diferencia con respecto a la décima, pues el quinto verso no tiene la misma rima que el cuarto; sin embargo, su función es similar a la que haría el puente de la décima, al ligar la proposición del discurso con su conclusión. El cierre de la estrofa, en este caso, se hace en tres versos, y la pregunta retórica tiene un efecto similar al de la frase sentenciosa, que se vio en el ejemplo anterior. La novena cobra relevancia cuando se observa una cierta similitud con las décimas del huapango arribeño, pues algunas de ellas no concluyen la idea principal del discurso en diez versos, sino en nueve, como se estudiará en el cuarto capítulo de este trabajo¹⁴⁹. En

sobre la base del *Cancionero* de Brian Dutton, se registran casi trescientas combinaciones de rimas en estrofas de nueve versos» (2006: 401). Más adelante, agrega que «la copla novena fue, por tanto, otro de los testigos que la poesía culta del siglo XVI recogió de la poesía anterior, pero en su evolución se aprecia un detalle interesante: lejos de la variedad medieval, se cultivó preferentemente en los tipos *abba:ccddc* y *abba:cdccd*, es decir, los más parecidos a futuras espinelas, sobre la base de dos redondillas enlazadas» (2006: 402).

¹⁴⁹ Este fenómeno sucede, sobre todo, en los cuadernos de los trovadores, donde no asientan el último verso de la glosa de línea, sino tan solo los nueve de la estrofa, pues se da por sentado el décimo. Don Antonio García comenta que «la estrofa de la poesía tiene nueve versos porque en el canto se liga al primer verso de la planta, que es “el gobierno de la décima en consonancia, métrica e idea”» (véase Moreno Villarreal, 1987: 66). Sobre este tipo de décimas, Fernando Nava señala que «el estribillo y la décima se han fusionado» (2000: 307). Como ejemplo presenta la siguiente décima de don Dionisio Villanueva:

[Cantado]
*A la Cruz y el Madero,
los debemos de adorar;
que nos libren del infierno
el día del Juicio final.*

[Música]

Cuando mi Jesús murió [Declamado en la pausa musical]
en la cruz pasó su vida;
era su madre querida,
treinta y tres años vivió,

cuanto al camino de construcción de la décima, es sugerente observar cómo hay elementos que trascienden por la importancia de la sintaxis y el discurso. En el caso concreto de la novena, se puede relacionar la concreción y síntesis discursiva de una idea, con proposición, antítesis y cierre, en nueve versos en vez de diez.

Dentro de este camino de la décima, es importante mencionar un ejemplo de Baltasar de Alcázar que, como se podrá ver, combina dos elementos citados con anterioridad: la pregunta como eje estructural-compositivo y la frase sentenciosa en los dos últimos versos; además, es un modelo de décima muy parecido al atribuido a Vicente Espinel. La estrofa en cuestión es la siguiente:

5 hasta que en ella murió
el mansísimo Cordero.
Eso dijo el día tercero
como todos lo sabemos
y en el corazón tenemos

[Cantado]
A la Cruz y el Madero...
(véase Nava, 2000: 307).

En este tipo de construcción, es frecuente que la proposición de la estrofa se cierre en nueve versos y el verso glosado no tenga relación semántica con la glosa. Es necesario aclarar que para los cultores es claro que, en las glosas de línea, después del noveno verso se canta completa la planta. Es decir, aunque no asienten el verso en sus libretas, sí lo entonan en el momento de la *performance*; aunque al momento de escribirlo, lo ignoran, al momento de cantar, lo recuperan.

¹⁵⁰ Respecto a estas décimas de Alcázar, Maximiano Trapero recuerda que «Clarke las data en 1587, pero no puede asegurar que sean anteriores a las escritas por Espinel, pues aunque *Diversas rimas* se publica cuatro años más tarde, en 1591, el libro fue aprobado por Ercilla en 1587, luego en la escritura al menos se igualan con las de Alcázar, y hasta es posible que las anteceden si fuera verdad que las de Espinel fueron compuestas en el tiempo en que el poeta tuvo amores con Antonia Maldonado, motivo que parece estar detrás de esas décimas, con lo cual podría aventurarse su creación entre 1574 o 1575» (2015: 167). Sin embargo, en otro momento, presenta el comentario de Valentín Núñez respecto a la datación de estas espinelas: «Hoy disponemos de una edición fiable de la *Obra poética* de Baltasar del Alcázar (2001) y nos dice su editor Valentín Núñez Rivera que ninguno de los poemillas de Alcázar está fechado, por lo que sus décimas tanto pueden ser anteriores o posteriores a las de Espinel» (Trapero, 2015: 167). A pesar de la falta de certeza sobre la fecha de composición, resulta sugerente que en la época exista más de un poeta que está experimentando con la construcción en dísticos y con la pausa en el cuarto verso para elaborar unidades sintácticas y exponer una idea completa en diez versos.

Aquí se aprecia el elemento de la pregunta, en este caso retórica, reflexiva, que se subrayaba en el ejemplo anterior. El quinto verso, en este caso en particular, destaca como en ningún otro, pues su unidad sintáctica no se despliega en dos versos, sino solo en uno que contiene una interrogación; esta pone el énfasis en el amor de san Pedro a Cristo. De este modo, la traición del primero al segundo tiene un efecto contundente al final de la estrofa, debido a que el puente está trastocado, pues se constituye solo de un verso. La conclusión se divide en dos partes: la primera de tres versos y la segunda de dos. Si bien se respeta el dístico final, los versos seis, siete y ocho conforman un grupo muy singular con respecto a la estructura canónica de la décima, pues son una transición entre el puente y el dístico final, muy cercana a la estructura de la quintilla en la copla real de Cervantes.

La décima combina dos estrofas preexistentes: la redondilla y el dístico¹⁵¹. Es decir, hay una voluntad de creación y combinación de formas previas con la intención de que ayuden a tener un nuevo modo de expresión, expandiendo así los recursos del lenguaje de ese momento. En la décima, el uso de las dos redondillas permite tener una proposición inicial y, después, una conclusión desarrollada en cuatro versos. El puente enlaza ambas secciones, ya sea que ayude a crear una antítesis de la primera idea expuesta o a que sea una transición consecuente hacia el final de la estrofa. Esta unidad facilita el desarrollo de una idea completa en la estrofa, lo mismo que sucede en el soneto; sin embargo, a diferencia de este último, su metro base es el octosílabo¹⁵². La importancia de la frase sentenciosa final radica en que el sentido de la estrofa se cierra al mismo tiempo que termina el último verso, como se expone en la siguiente décima de la tradición popular panameña:

¹⁵¹ José María de Cossío, en su recorrido de la creación de la décima, destaca el esfuerzo de los poetas Gómez Manrique y Ximénez de Urrea por componer una nueva estrofa, al combinar formas ya existentes. «El ejemplo de Gómez Manrique por llegar a una fórmula de estrofa de diez versos por la agregación de las estrofas menores que la décima puede contener no encontró de pronto imitadores, y el primer poeta a quien vemos después emplearla con alguna asiduidad, Juan del Encina, sigue el camino de componer la estrofa total como los viejos poetas del *Cancionero de Baena*» (Cossío, 1944: 447). Un poco más adelante, agrega que «en otra ocasión [Juan del Encina] utiliza la combinación de redondilla más sextina, del tipo de las coplas de Jorge Manrique; esta, tanto en la combinación de las rimas como en la colocación de los pies más breves. La pausa sucede tras el cuarto verso, y la distinción de las dos estrofas que componen la décima es evidente. Es exactamente la misma fórmula de Gómez Manrique en sus versos *a unos galanes*, de los que he dado muestra. Los de Ximénez de Urrea son los dedicados *a doña María, su mujer*» (Cossío, 1944: 449).

¹⁵² Sobre la décima en Hispanoamérica, Maximiano Trapero recuerda la pregunta de Fidel Sepúlveda: «¿Dónde está el secreto encanto del octosílabo y de la décima? [...] “En su limpieza –se responde– en su simplicidad”. Y sigue: “Una décima es una pieza simple y limpia. Cuando no lo es se nota de inmediato y el organismo de la poética tradicional rechaza cualquier cuerpo extraño. La décima, como diría Pablo Neruda, ‘es simple como un anillo, clara como una lámpara’. Cualquier disonancia, descompás y desborde se nota, es noticia negativa en el ritual de la décima. La décima es un artefacto ‘bien temperado’, bien afinado con todas las partes en su lugar. Es un lugar metonímico, donde el todo es la parte, y la parte es el todo. Nada sobra y nada falta, y cuando algo falta o sobra, se nota”» (2015: 14). Por su parte, Juan Pérez de Guzmán explica que «la *décima* de Espinel constituye una composición tan perfecta como el soneto, sin sus pretensiones heroicas, por cuya razón ha sido siempre preferida a este para expresar un pensamiento completo, aunque más sencillo que el que al soneto corresponde [...]. La tesis de la composición en la décima se presenta y desenvuelve en la primera redondilla; el silogismo para la prueba del pensamiento se establece en los dos versos posteriores, y la segunda cuarteta completa con perfección el raciocinio poético» (véase Clarke, 1936: 296).

De fácil composición
una décima parece,
y por eso se apetece
para cualquier función.
Pero en la distribución
del pensamiento adoptado,
su mérito está fincado
en que sin ningún estorbo
concluya el último sorbo
con el último bocado.
(véase Zárate y Pérez de Zárate, 1999: 17).

En el Barroco literario español hay una serie de recursos que en un inicio parecen contraponerse, pero que en realidad se complementan. Los autores de la época juegan con la forma y el fondo para buscar diferentes formas de expresión en el lenguaje. Recursos retóricos como el retruécano, la hipálage, la anadiplosis son algunas de las herramientas utilizadas por los poetas. Estas técnicas intentan ampliar los límites del lenguaje, ya sea empleando una categoría gramatical con la función de otra, o utilizando las mismas palabras en diferentes versos, con un acomodo y un sentido distinto. La décima retoma elementos y recursos de la época, pero, más allá de la consonancia y la distribución de las rimas, el camino de la construcción de la décima se puede marcar por la importancia del sentido y la distribución del discurso al interior de la estrofa; es decir, como mostré en esta sección, la sintaxis es la piedra angular de su construcción.

¿Décima o espinela?

Cuando la décima del epígrafe inicial del capítulo dice «soy andaluza», remite al origen de Vicente Espinel, poeta español que nació en Ronda, provincia de Málaga. En el siglo XX se produjo una intensa búsqueda del creador de la estrofa, que desató una fuerte discusión entre los especialistas¹⁵³. Esta se centró, principalmente, en si Vicente Espinel fue su autor primigenio, ya que incluso se utiliza el término *espinela* como sinónimo de *décima*¹⁵⁴; sin embargo, está comprobado que la primera décima no fue creada por el poeta rondeño, sino que se le atribuyen, más bien, la distribución de las rimas y la pausa en el cuarto verso¹⁵⁵. Ahora bien, es necesario hacer una reflexión

¹⁵³ Fredo Arias de la Canal da muestra de que hubo discusiones al respecto en los siglos precedentes: «Todavía en el siglo XVIII la polémica continuaba. Gregorio Mayáns y Siscar (*Vida de Cervantes*. Briga Real, 1737, ed. J. Gil y Calpe, Valencia, p. 18 y *Cartas morales*, Valencia, 1773, IV, 514), atribuye la invención a Juan Ángel, que usa la décima con diversos esquemas en *Tratriunfo de don Rodrigo Mendoza*, marqués de Cenete, en 1523» (2010: 26).

¹⁵⁴ Virgilio López Lemus comenta que «no se puede fijar como “inventor” a nadie en concreto, si ya estuvo prefigurada en el siglo XV, en el XVI apareció con diversas fórmulas semejantes o ya iguales a la espinela en Naharro y en Mal de Lara, y es muy posible que, en alguna investigación de fondo de ese siglo, aparezcan otros usos previos a estos autores. Tampoco tendría gran sentido filológico precisarle ese posible “autor único y legítimo”, que nada cambiaría en la evolución estrófica y en su preferencia del ámbito de las lenguas española y portuguesa» (2014: 53).

¹⁵⁵ Sobre el mérito de Espinel, Francisco Rodríguez Marín comenta que «erraron, pues, cuantos tuvieron el insigne vate de Ronda por inventor de la décima que lleva su nombre. Espinel, a lo sumo, la modificó levísimamente, haciendo de ocho sílabas el verso sexto si tomó el modelo de Torres Naharro, o trocando el orden de los dos primeros si imitó la lamentación de Fernández de Heredia. En un caso u otro,

sobre la pertinencia de los términos *décima* y *espinela* para dilucidar cuál de ellos designa mejor a la estrofa que se canta en la poesía popular de Hispanoamérica y, en particular, en el huapango arribeño.

Sobre el término *décima*, Dorothy Clarke explica que

todos los elementos de que se compone la espinela se encuentran en la poesía antes de Espinel, pero no exactamente en el mismo orden, en la misma combinación que requiere la espinela. En efecto; no sería inexacto decir que la *décima* es una antigua forma estrófica y que la *espinela* es una forma o tipo de la *décima* (1936: 295)¹⁵⁶.

Para Clarke, la *décima* sería cualquier estrofa de diez versos octosílabos y la *espinela* se distinguiría de ella por la pausa en el cuarto verso y la distribución de las rimas. Como mostré en los ejemplos precedentes, la pausa en el cuarto verso está supeditada al uso de la redondilla para el inicio de la estrofa, en vez de la quintilla. Asimismo, la distribución de las rimas de la *espinela* aparece en otras estrofas anteriores; de este modo, esta distinción de Clarke no resulta tan clara.

La conceptualización de la *décima* se complejiza cuando se considera que

por simplificación terminológica seguimos llamando *espinela* a la *décima* constituida según el modelo atribuido a Espinel, aún a sabiendas de que no fue Espinel el primero que la usó [...]. Al fin, el término *espinela* ha entrado ya en el *Diccionario de la Real Academia Española* como sinónimo exacto de «*décima*» por su atribución a Espinel (Trapero, 2015: 17).

Esta sinonimia puede resultar riesgosa, pues, aunque en la literatura de tradición oral las *décimas* que se utilizan parecen ser, en su mayoría, *espinelas*, no es conveniente utilizar ambos términos como equivalentes. Si bien el uso del término está extendido entre sus cultores, reducir la *décima* a la *espinela*, restringe la riqueza de utilizar otros metros diferentes al octosílabo, e incluso, hacer variaciones con su estructura sintáctica; por ejemplo, poner una idea en un solo verso o, por el contrario, desplegarla en tres¹⁵⁷. En el huapango arribeño, por ejemplo, se utilizan *décimas* de metro más largo: 12, 14, incluso 16, en la parte de la Poesía; en esta tradición, las *décimas* *espinelas* se utilizan en la sección del *Decimal*¹⁵⁸. Es decir, cuando se dice que *décima* y *espinela* son sinónimos se corre el riesgo de restringir las posibilidades compositivas de la estrofa.

hizo en la métrica una cosa parecida a lo que hizo en la música: que no inventó la guitarra, sino le añadió una cuerda. Y bien dice el antiguo aforismo que no es difícil corregir o adicionar lo ya inventado: *facile est inventis addere»* (1993: 560). Según Dorothy Clarke, «la invención de Espinel consistió en cambiar y fijar la rima de la última redondilla de la estrofa (cosa de poca importancia en cuanto a la forma misma). Pero la verdadera importancia de la obra de Espinel no es tanto el haber inventado la estrofa cuanto haberla popularizado» (1936: 303). En realidad, quienes se dedicaron a popularizar la estrofa fueron sus cultores; en la época de Espinel, Lope de Vega enarbóló esta causa.

¹⁵⁶ Se respetan aquí las cursivas del original.

¹⁵⁷ Estas particularidades se estudiaron en los ejemplos de la sección anterior.

¹⁵⁸ En una entrevista en el marco del *XXXV Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, el trovador Toño Jiménez refiere que hay dos tipos de *décimas* en la pieza arribeña «la *espinela* se utiliza en el *Decimal* para la improvisación y para la Poesía se utiliza otro tipo de *décima*» (Entrevista al trovador Antonio Jiménez el 31 de diciembre de 2017, Col. Rodríguez Hernández). Esto muestra que los cultores de la tradición del arribeño tienen conciencia de que hay distintos tipos de *décimas* y que la *espinela* es un caso particular de la misma. Por su parte, el trovador Omar Santiago de

Vicente Espinel fue un poeta culto que ensayó diferentes formas estróficas en su obra *Diversas rimas* de 1591. El contenido del libro le hace justicia a su título, pues no solo se pueden encontrar décimas, sino una variedad de las estrofas utilizadas en la época¹⁵⁹. Esto sugiere que el mismo Espinel no se había dado cuenta de la importancia de su aportación a la poesía española; sin embargo, Félix Lope de Vega y Carpio, quien lo consideraba su maestro, sí lo hizo¹⁶⁰. Un comentario halagador del madrileño acuñó el nombre de la estrofa y le dio todo el mérito de la invención al rondeño¹⁶¹. La mención de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* sobre que la décima es buena

Puerto Rico y el verseador Yeray Rodríguez de Canarias explican que la estrofa que utilizan de base es la espinela. (Entrevistas realizadas el 29 de diciembre de 2017 en el *XXXV Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda* en Xichú, Guanajuato. Col. Rodríguez Hernández). Como ya se ha mencionado, el uso extendido del término puede ser resultado de los congresos donde académicos y cultores han convivido; esto ha hecho que los trovadores tomen conciencia de la terminología, además de la profesionalización académica de algunos de ellos como el caso de los dos últimos trovadores mencionados. Si entre los cultores hay claridad y precisión en los conceptos, el estudioso de la tradición debe responder con seriedad a este compromiso.

¹⁵⁹ Sobre la variedad de las composiciones de *Diversas rimas* se puede consultar el libro de Maximiano Trapero (2015: 64). Jesús Orta Ruiz y Maximiano Trapero, al hablar sobre las décimas de *Diversas rimas* explican que «estas ocho “redondillas” constituyen una composición poética unitaria. Su tema: el lamento del enamorado no correspondido; un tema este del desamor (o del amor dolorido), que marca, por otro lado, gran parte de la poesía con tintes autobiográficos de Espinel» (2001: 26). Hay un dato a destacar con respecto a las décimas de *Diversas rimas*: su unidad; es decir, desde su origen, la estrofa se presta para estar en consonancia con otras décimas en cuanto a su temática y su desarrollo narrativo, incluso, cuando no está compuesta como glosa.

¹⁶⁰ Sobre este asunto, José María de Cossío comenta que «fue Lope de Vega quien por devoción al maestro Espinel insistió sobre el valor de su hallazgo, y sobre todo le incorporó al repertorio estrófico de su teatro, y en él sí que el buen éxito de su *espinela*, animada por el genio del gran poeta, logra imponerse, y se difunde, y es imitada por todos y por todos celebrada. Sin Lope, la décima de Espinel hubiera corrido la misma suerte que la de Fernández de Heredia: ser objeto de la curiosidad erudita por quien se propusiera estudiar formas métricas afines» (1944: 453-454).

¹⁶¹ Dorothy Clarke presenta los elogios de Lope de Vega a la estrofa de Espinel: «Lope de Vega, [escribe] en el *Laurel de Apolo*:

Pero la Sierra, que en la verde orilla
del claro mar de España
el pie de mármol baña,
adonde yace Ronda,
querrá también que Apolo corresponda
a lo que debe al encuentro suave [sic]
de la cuerda que fué de las biguelas
silencio menos grave,
y las dulces sonoras espinelas,
no décimas del número de versos
que impropiamente puso
el vulgo vil y califica el uso,
o los que fueron a su fama adversos,
pues de Espinel es justo que se llamen,
y que su nombre eternamente aclamen.

Repite Lope la afirmación varias veces: en *La Dorotea* (I, 7), y en la dedicatoria del *Caballero de Illescas*, en *La Circe*: «No parezca novedad llamar espinelas a las décimas, que este es su verdadero nombre, derivado del maestro Espinel, su primer inventor, como los versos sáphicos, de Sapho»» (1936: 303).

«para las quejas», marcó un paradigma en su época; un ejemplo de esta temática se observa en los monólogos de Segismundo en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca¹⁶². Al citar el *Arte nuevo* se reflexiona poco sobre la intención de su autor al presentar una nueva guía para las obras de teatro venideras y para la reformulación del teatro de su época; esto provoca que se intenten seguir sus consejos como una receta *ad verbatim* y se niega, de inicio, el uso de la décima para expresar otro tipo de emociones¹⁶³.

La labor de Lope como promotor de la décima no paró en los comentarios elogiosos a Espinel en sus obras. También se le debe el uso de esta estrofa en las competencias literarias de la época: las Justas poéticas. Estos espacios fueron los idóneos para que una estructura de reciente creación se diera a conocer entre los poetas de ese momento. En las convocatorias de estos concursos se daba como un requisito importante utilizar la décima para las composiciones con las que se competía¹⁶⁴. Lope de Vega influyó para que la décima se incluyera en estas competencias, ya que su prestigio respaldaba el uso del peculiar acomodo de las rimas y las pausas de la estrofa para unos poetas acostumbrados a la copla real y a las variantes de esta. Este cambio debió ser paulatino y, seguramente, también encontró detractores. La reflexión de Maximiano Trapero al respecto es una invitación a imaginar cómo una estrofa fue ganando terreno sobre la otra:

La sustitución de la *copla real* por la *décima* (ya claramente *espinela*, aunque nunca se mencione este nombre) no fue repentina ni se produjo de una sola vez y por igual en todas las ciudades, pero puede decirse que hacia 1620 ya era general en toda España. Aparte las más tempranas señaladas antes, en Valencia, a partir de la Justa de 1619 dedicada a santo Tomás «será la sustitución completa de la copla real por la décima», nos dice el principal estudiado de las justas valencianas: i Usó (2015: 42).

Ahora bien, se utiliza el término *espinela* como homenaje al poeta rondeño y para referir a un tipo de estrofa con características muy particulares. Sin embargo, es

¹⁶² Escribe Lope de Vega que «las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan; las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor, las redondillas» (2006: 148).

¹⁶³ Sobre este tema, Maximiano Trapero explica que «en realidad, la décima fue tan buena para la queja como para la alabanza: su “inventor” tanto la utilizó para la queja amorosa en *Diversas rimas* como para la alabanza en la cabecera del libro de Gonzalo de Céspedes. Y el propio Lope, si la usó al principio mucho para pasajes de tal tema, después la utilizó para todo, hasta para la burla y la sátira» (2000: 130). Desde su origen, la décima fue flexible respecto a los temas que podría desarrollar, no fue exclusiva de un tipo de sentimiento, sino que tuvo, y tiene, una gama más amplia de expresión.

¹⁶⁴ Sobre la fecha en la que aparecen las décimas en las Justas, Maximiano Trapero encuentra que «sí hubo décimas, y espinelas, en la justa toledana de 1608, la primera que se sepa –hasta ahora– en que las décimas entraron a formar parte de los distintos certámenes, y por su propio nombre de “décimas” [...]. Aparte estas dos de Toledo, es bien conocido el papel protagonista que Lope tuvo también en las dos justas celebradas en Madrid en 1620 y 1622 con motivo, la primera, de la beatificación y, la segunda, de la canonización de san Isidro. En ambas las décimas fueron el objeto del tercer certamen, y en ambos combates, como podrá suponerse, Lope resultó ser el ganador» (2015: 37). Sobre las especificaciones de la Justa de 1608, refiere que «el quinto certamen consistiría en mostrar “en quatro *decimas* el agradecimiento a San Nicolás, porque nos da su casa para esta fiesta”, y como premio se le dará al primero “un corte de jubón de primavera, y al segundo un bolsillo de ámbar bordado”. El ganador fue... ¿quién otro podría ser siendo concursante Lope de Vega?» (2015: 44).

necesario precisar que no es conveniente utilizar décima como sinónimo de espinela. La décima, como género, es más amplia y tiene más posibilidades de variar, tanto en su estructura externa; por ejemplo, con distintos metros y distribución consonántica; como en su estructura interna. Esto sucede al distribuir el discurso de diferentes maneras; por ejemplo, al modificar la extensión del puente, con su consabida repercusión en cuanto a la exposición de ideas; o en el cierre de la estrofa cuando aparece un dístico con una frase sentenciosa o cuando concluye solo con un verso.

La glosa

Otro tipo de composición que puede dar luces sobre qué estaba pasando en el ambiente literario de la época en la que se creó la espinela es el villancico¹⁶⁵. Esta forma poética tiene algunas características de la glosa, pues reproduce un estribillo que se desarrolla en las estrofas subsiguientes¹⁶⁶. Se presenta a continuación este ejemplo del *Cancionero castellano* del siglo XV:

No hay palabras que declaren
lo que siento
de tu gran merecimiento.

Corona de las mugeres,
Madre de tu mismo Padre,
pues Él te escogio por Madre
claro nos muestras quien eres;
5 tal cres, que en quantoquieres
es contento;
que mayor merecimiento?
(véase Le Gentil, 1953: 250).

La distribución de las rimas en la estrofa glosada (*abba:acc*) tiene relevancia en el camino que se está siguiendo respecto a la construcción de la décima. Se repite la estructura que se estudió en la primera sección: un primer bloque cerrado en sí mismo, en la primera redondilla y los dos bloques siguientes: el puente y la conclusión. Es necesario señalar, sin embargo, que en la redondilla no se utiliza una construcción por medio de dísticos. Por el contrario, al ser una serie de alabanzas que tienen el estilo de los vocativos de la letanía, cada uno de los versos es independiente a los demás. El

¹⁶⁵ Sobre la conservación de los villancicos en los Cancioneros, Margit Frenk comenta que «no era lo más común conservar el estribillo o cabeza con una o más estrofas. Por lo general se tendía a utilizar únicamente el estribillo y someterlo a la misma elaboración de que eran objeto los estribillos cultos, añadiéndole una o más estrofas en que se comentaba o analizaba, en el estilo y con la técnica de la poesía cortesana, la idea contenida en él; es el género llamado *villancico*» (2006b: 63). Fue el villancico, según Margit Frenk, la puerta de entrada para que se valorara la lírica popular en el ambiente de los poetas cultos. Además, es necesario destacar el uso de una sola estrofa para utilizarla como punto de partida de la glosa, ya que será el mismo modelo de glosa en décimas.

¹⁶⁶ Con respecto a la glosa, Hans Janner explica que «lo peculiar de la glosa, en efecto, no tiene su punto de partida en la forma, sino en la intención, implícita ya en la palabra “glosa”. La glosa es una explicación que se da de una poesía ya existente, sin que el número de versos de esta tenga carácter decisivo. Es importante el hecho de que toda glosa comprenda dos partes: una poesía temática que se glosa (se le llama generalmente “texto”) y estrofas (la glosa propiamente dicha) en las que se interpretan los distintos versos del texto» (1943: 182-183).

puente ocupa el verso quinto y sexto; el primero coincide con la rima de la redondilla y el segundo, con el verso que concluye la estrofa como sucede en las décimas. Ahora bien, como peculiaridad, en esta estrofa, el sexto verso es un pie quebrado. El hecho de que el metro se altere en el puente de la estrofa repercute en cuanto a la sintaxis, pues fuerza un encabalgamiento en este dístico. Así como se ha marcado la autonomía de la redondilla, en cuanto que es una estrofa que contiene una idea en sí misma, sucede lo mismo con el puente. De este modo, se aprecia que la métrica se supedita a la unidad sintáctica. Además, la distribución de las rimas coincide, a cabalidad, con la consonancia de los primeros siete versos de la décima. Por último, un verso del estribillo remata la estrofa glosada, tal y como sucede en la glosa de línea, que se explicará más adelante. Es necesario destacar que este verso glosado no se repite *ad verbatim*, pues se modifica para estar supeditado a la lógica del discurso¹⁶⁷. Una vez más, la sintaxis se convierte en una herramienta preponderante en la construcción de la estrofa y muestra su protagonismo.

Ahora bien, el ejemplo anterior da pie para hacer una reflexión sobre la métrica en la estrofa y, en particular, sobre el pie quebrado. Con este propósito, se presenta la siguiente décima de Bartolomé Torres Naharro:

Segun me haueis demandado,
si como estoy os contasse,
podría ser que os pesasse

¹⁶⁷ Sobre este aspecto, Le Gentil explica que «on a vu que les poètes péninsulaires ne se contentent pas de reprendre dans la *vuelta* du couplet une ou deux rimes du refrain, mas qu'ils reprennent volontier un *mot-rime* et même, en entier, le dernier ou les deux derniers vers du refrain» (1953: 250). Esta característica suele ocurrir también en las glosas de línea de los trovadores de huapango arribeño. Por ejemplo, en el Decimal de la pieza *Muertos muertos* de don Guillermo Velázquez, la planta dice:

*La historia patria oficial
se nos volvió de cartón
y el mito de lo ancestral
pugna contra la razón*

La segunda décima que se glosa es la siguiente:

Toca el mariachi con brío
y al continuar festejando,
la historia sigue bailando
el jarabe tapatío.
Discursos hasta el hastío
el *Son de la negra*, el son,
niños, la recitación,
y una polka enseguidita,
y México y su Adelita
se nos vuelven de cartón.
(véase Velázquez Benavides, 2006).

Debido a la lógica interna de la décima, el poeta necesita conjugar en plural el verso glosado, pues, el sujeto ya no es «la historia patria oficial», como sucedía en la planta, sino «Méjico y su Adelita», que es el tema expuesto en la décima glosada. Esto muestra que, al desarrollar la glosa, en ocasiones, se puede cambiar algún aspecto del verso glosado, pues, aunque se sigue respetando la consonancia de la rima, se valora el orden del discurso y la sintaxis.

de me hauer tan mal tractado.
Aunque a mí de tal cuidado
sus dolores
me son tan altos fauores,
que por más que me han venido,
a todos los he sabido
rescebir con mil amores.
(véase Rodríguez Marín, 1993: 559)¹⁶⁸.

Al igual que en el ejemplo anterior, el pie quebrado aparece en el sexto verso, en el puente de la estrofa. Se dijo que esta sección es el enlace entre la proposición inicial y el cierre de la disertación, por lo tanto, su función es preponderante. Cuando se altera la métrica del sexto verso, también se fuerza la sintaxis al interior del puente como se vio en el ejemplo anterior. En el caso de la estrofa de Tomás Naharro, el puente se distribuye a lo largo de tres versos y el sexto queda como el fiel de la balanza, que provoca un encabalgamiento violento, pues la idea se extiende, de manera sintáctica y prosódica, hasta el séptimo. Además, aunque eufónicamente da la sensación de ser una oración parentética, el pie quebrado se utiliza para destacar al sujeto de la oración. Por último, este verso subraya el aspecto dolorido del poema.

Con la intención de mostrar una glosa donde el verso del estribillo se repita *ad verbatim* en la estrofa glosada, se presenta un poema de Juan Fernández de Heredia:

El mi corazón, madre,
que robado me lo hane [NC 246 A].

No digo que me ha dolido,
antes si me le quería
volver, no le tomaría:
tan bien empleado ha sido.
Quisiera Dios, ya que es perdido
5 el mío, que el suyo gane;
que robado me lo hane.
(véase Frenk, 2006b: 64-65).

Uno de los aspectos importantes de la glosa es la integración del verso de la planta en una nueva estrofa. El primer reto es lograr la consonancia para lo cual es fundamental recordar cuál es la palabra con la que termina el verso glosado y, de este modo, construir los versos con la eufonía respectiva. El segundo es más complejo, pues se requiere que el verso glosado se relacione de manera sintáctica y semántica con lo expuesto en la estrofa. Si esto no se logra, pueden suceder dos situaciones, ambas conflictivas: primera, el verso glosado tiene relación con lo expuesto en la glosa, pero a nivel sintáctico es una oración independiente con respecto a su antecedente; segunda, la

¹⁶⁸ Sobre esta décima, Rodríguez Marín señala que «el primero que acertó a combinar tales como ahora corren todas las consonancias de la décima no fue Espinel, sino Bartolomé de Torres Naharro, a cuya memoria ofrezco esta justa reivindicación. Él, en su *Propalladia*, impresa en Nápoles el año de 1517, nos dejó muestras abundantes de lo que se llamó después *espinela*, sin otra diferencia que la insignificante de hacer octosílabo el verso sexto, que es quebrado en el libro del famoso extremeño» (1993: 559).

estrofa glosada cierra en sí misma el sentido de la explicación del tema tratado y el verso que se glosa, no solo es una oración independiente en cuanto a la sintaxis, sino también en cuanto al sentido, pues se relaciona solo con la planta.

Un número importante de críticos se han dedicado al estudio del origen de la décima¹⁶⁹. En sus trabajos han subrayado la distribución de las rimas, sobre todo, de la redondilla tanto inicial, como final; sin embargo, no se han detenido a comentar la importancia de la sintaxis en la creación de la décima. Uno de los primeros estudiosos de la décima en el siglo XX, Francisco Rodríguez Marín, propone que

hay en el Parnaso español una combinación métrica tan suelta y gallarda, que lo mismo sirve para las veras que para las burlas y así se presta tanto a lo narrativo como a lo reflexivo y lo sentencioso. Esta composición, de artificio medianamente complicado, no es tan breve que en ella no quepa la enunciación y el desarrollo de un pensamiento, ni tan larga que haya necesidad de desleír el concepto para llenar su medida (1993: 555).

El aspecto reflexivo de la décima es primordial, pues facilita que se pueda construir relaciones de similitud y acoplamiento con la glosa. Como explica Hans Janner, «en más de una [glosa] palpita un brioso lirismo que se mezcla felizmente con lo sentencioso y lo reflexivo. Cuando se unían en un poeta la agudeza española, la alegría de vivir y las dotes poéticas, el jardín de la poesía hispana veía florecer nuevas y preciadas flores» (1943: 188). Es evidente que una de las razones que explica el maridaje entre glosa y décima es el carácter sentencioso y reflexivo de ambas estructuras. Es decir, las dos coinciden en la importancia del sentido del discurso, y la sintaxis; de este modo, se hace plausible, la reflexión, la explicación, la crítica y los demás matices de la glosa en décimas, por su espíritu crítico que puede representarse de manera sobria o satírica¹⁷⁰.

En la glosa de línea, el primer verso de la planta remata cada una de las décimas glosadas; esto permite que el número de décimas donde se despliega el tema sea variable y pueda extenderse tanto como lo necesite el cultor, aunque, raras veces, sobrepasan las seis décimas; después de repetir el primer verso, se repiten los demás versos de la copla. En la glosa de cuarteta, cada verso de la planta remata una décima, de este modo, la glosa tiene una restricción mayor, pues solo se puede desarrollar el

¹⁶⁹ Remito a los ya mencionados en la nota 137 de este libro. Aunque Francisco Sánchez Escribano también publicó un artículo sobre este tema [(1940): «Un ejemplo de la espinela anterior a 1571», *Hispanic Review*, 4, pp. 349-351], su estudio resulta más bien panorámico y cuando muestra el hallazgo de *Mística pasionaria*, texto que presenta un viacrucis en décimas que supone anterior a la aparición de *Diversas rimas* [de Vicente Espinel]; Sánchez Escribano prefiere no entrar en la discusión de la ausencia del original y no aporta pruebas para la atribución de dicho texto a Juan de Mal Lara. Este trabajo es el que más influencia tiene en Fredo Arias de la Canal quien propone en su libro *Génesis de la décima malara* el cambio de adjetivo de *espinela* por *malara*. En la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, es necesario reconocer el trabajo, con respecto a este tema, junto a Fredo Arias de la Canal, de Virgilio López Lemus y de Maximiano Trapero.

¹⁷⁰ En un inicio, esta unión no se dio en el modelo de la espinela, pero sí en otros modelos de décimas como aquel de dos quintillas en una sola estrofa, Hans Janner explica que «es condición de la glosa propiamente dicha el que cada uno de los versos temáticos se glosa en una décima cuyas dos quintillas tengan un sistema de rimas determinado por la primera estrofa de la glosa y que ha de conservarse en toda la glosa, sistema que suele ser: ababacdcdC [las mayúsculas indican los versos temáticos en la estrofa correspondiente y se repiten en cierto lugar de la estrofa de la glosa, generalmente al final]» (1943: 183).

número de versos que tenga la copla, con mucha frecuencia: cuatro¹⁷¹. El verso glosado determina la rima de los versos seis y siete de la décima glosada, en este sentido, tiene similitud con el pie forzado¹⁷².

La relación con sus cultores

Otro aspecto importante en la estrofa del epígrafe inicial de este capítulo es el modo en el que se personifica a la décima. El recurso de la prosopopeya, en este caso, le da un tono muy familiar, al convertir a la propia estrofa en el personaje principal del viaje por el Atlántico y el Caribe. Son numerosas las décimas en las que se habla del periplo de la estrofa hacia América y cómo se adapta a las nuevas tierras, pero también es necesario subrayar la familiaridad con la que sus cultores se refieren a ella.

Sería bueno reflexionar si la décima tiene «otra blusa» y «otros preceptos la rigen» cuando llega al Nuevo Mundo como dice el epígrafe que abre este capítulo. Para ello, es necesario recordar la famosa composición *Canto a la décima criolla* del trovador cubano, Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí:

Viajera peninsular:
¡cómo te has aplatanado!
¿Qué sinsonte enamorado
te dio cita en el palmar?
5 Dejaste viña y pomar,
soñando caña y café;
y tu alma española fue
canción de arado y guataca,
cuando al vaivén de una hamaca
10 te diste al Cucalambé.
(véase Trapero, 2014: 279-280).

Uno de los primeros lugares a los que llegan los españoles, y con ellos la décima, es a la isla de Cuba¹⁷³. Allí, la décima se «aplatana», es decir, se convierte en una estrofa local.

¹⁷¹ Hans Janner clasifica este tipo de glosa como *normal*, y sugiere que «con objeto de aclarar mejor lo que antecede, volvamos primero nuestra mirada a aquella forma que fue considerada como la forma de la glosa y que, por su estructura regular, vamos a llamar “tipo normal”. A la cabeza de estas glosas *normales* hay una copla de cuatro octosílabos que hace las veces de tema. Estos son comentados en cuatro décimas de octosílabos, constituyendo en cada caso los distintos versos temáticos, sucesivamente, el décimo verso de cada décima» (1943: 183). Jiménez de Báez nombra a este tipo de glosa de la misma manera, «[la] glosa normal [...] se compone a partir de una cuarteta, y se glosa en cuatro décimas, cada una de las cuales concluye con cada uno de los versos respectivos de la cuarteta inicial o *planta*» (2003: 314).

¹⁷² El pie forzado es un verso con el que debe terminar la décima de forma obligatoria, con frecuencia, los trovadores solicitan al público, en el contexto de la fiesta, que les proporcionen este verso para concluir su composición. De este modo, cumplen una función muy importante al darle voz a algún tema o preocupación del auditorio, pues es de ellos mismos de donde nace este verso obligado para el trovador.

¹⁷³ El viaje de la décima se puede apreciar en la perspectiva de Maximiano Trapero, quien explica que «en consonancia con el itinerario habitual que barcos y tripulaciones hicieron durante siglos (desde el mismo momento del descubrimiento de América hasta el siglo XIX) entre España y América, lógico es pensar que el itinerario de la “viajera peninsular” —como ha llamado Naborí a la décima— fuera también paralelo a ellos: salió de Andalucía, pasó y se estableció en Canarias, llegó a los puertos intercomunicados del Caribe: La Habana, Santo Domingo, Veracruz y Cartagena de Indias, y desde allí viajó y se estableció en todos los países iberoamericanos. Justo es que en cada una de estas escalas recibiera improntas que la constituyeran de manera peculiar, hasta llegar a adoptar las formas definitivas

Esto que pudiera ser un mero accidente geográfico, toma un significado especial cuando la espinela no se ve como extranjera, sino como el medio por excelencia para expresar los más sinceros sentimientos, así como los anhelos de tener mejores condiciones de vida¹⁷⁴. La décima deja de ser una estrofa exclusivamente culta y en los campos se convierte en «canción de arado y guataca»; es decir, en estrofa para la poesía popular¹⁷⁵.

Así como Lope de Vega le dio difusión a la estrofa de Espinel, los cultores que le han dado continuidad han hecho una labor igual de loable¹⁷⁶. Los cantores populares han visto la importancia de la décima y la han hecho relevante también para su comunidad¹⁷⁷. De esta forma, el mérito de Lope de Vega se traslada a ellos, y así como

de cada lugar» (2002: 354). A esta explicación se puede sumar la de Virgilio López Lemus pues refiere que «las investigaciones sobre la décima en el Caribe defienden la tesis de un antiguo triángulo comercial, que podría explicar las afinidades de nuestras décimas con las de México, Cuba y Puerto Rico, y la pertenencia a la tradición decimera es, todavía hoy, una de las vinculaciones de la costa colombiana con todo el territorio del Caribe continental. Cuba fue el centro donde se cargaban las embarcaciones que viajaban hacia el resto de América, y esta ruta marítima, que enlazaba a Puerto Rico, Colombia y Venezuela y Argentina, explicaría también la ruta de difusión de la décima» (véase Posada, 2003: 150). Fernando Nava agrega que, «a su vez, móviles semejantes [mercantiles] condujeron a canarios al sur de Luisiana, E.U.A., en donde hoy en día, en desuso ya la espinela y el repentismo, continúa empleándose el término *décima*, más no para referirse a nuestra estrofa, sino para designar genéricamente a romances y a otros géneros» (2014: 137).

¹⁷⁴ Así lo señala Jiménez de Báez con respecto a la relación de la hoja suelta y la décima: «la “hoja suelta” no se hizo esperar. A partir de entonces y hasta nuestros días abunda la «Décima por la actualidad» que describe la penuria y la miseria del pueblo. Los “pies forzados” son suficientemente elocuentes para darnos una idea de la situación imperante: “Por qué no hay pan en la mesa”, “Como Dios puso a Perico”, “Qué triste es la situación”, “Mano, qué malo está el tiempo”, “No hay justicia para el pobre”, “Nos tendremos que matar”. Esta última glosa llega incluso a lo macabro pues el trovador cierra con una referencia el hambre de sus hijos» (1964: 338).

¹⁷⁵ Sobre la confluencia de circunstancias y el encuentro «fortuito» entre la estrofa y sus cultores, se puede ver la opinión de don Guillermo Velázquez en la siguiente décima autobiográfica:

*Conjugó las circunstancias,
no don Vicente Espinel
fue la vida en su tropel,
su sabiduría y mis ansias;
hoy que dejo estas constancias
casi me atrevo a pensar
que si eso de «reencarnar»
tiene también consonantes,
tal vez ya existimos antes
en otro tiempo y lugar*
(2009: 310).

¹⁷⁶ Con respecto a la labor e importancia de Lope de Vega, José María Cossío considera que «no es exagerado decir que el hallazgo de la décima por Lope de Vega en la poética de Espinel puede considerarse como su verdadera invención, y así en buena distributiva el nombre de Lope debiera ir unido en alguna manera al del poeta rondeño en la designación de la estrofa. Él es quien la difunde y da auténtica personalidad; por él la llamamos *espinela* y conocemos su primer cultor, y por su práctica y ejemplo ha quedado definitivamente incorporada a las formas métricas del parnaso castellano» (1944: 454).

¹⁷⁷ Sobre los cultores, Fernando Nava menciona que «la décima tiene, en general, tres tipos de cultores: quienes la escriben, quienes en público expresan décimas memorizadas o leídas, y quienes la improvisan» (2014: 122). Es importante reconocer que estas categorías no son excluyentes y que, en

se reconoce la importancia del «Fénix de los ingenios» para su difusión en los Siglos de Oro, lo mismo puede decirse de los cultores populares que han adoptado la décima como la estrofa principal en cada una de sus tradiciones, ya que la reconocen a la vez como propia y comunitaria, como se puede ver en los siguientes versos del poeta canario Pedro Lezcano:

Aunque el poeta inventor
fuerá Vicente Espinel,
la décima ya no es de él,
sino del pueblo cantor.
5 Si la inventó un ruiseñor
o si la plantó un isleño
o si fue un margariteño
quien le dio la picardía,
como no es tuya ni mía
10 nos tiene a todos por dueño.
(véase Trapero, 2000: 119).

La musicalidad de la décima

Ahora bien, una característica tradicional sobre la décima es su metro octosilábico; sin embargo, como mostré al inicio de este capítulo, esta medida se puede trastocar. Por ejemplo, en el documental *Punto cubano*, donde aparece la décima del epígrafe, se puede apreciar que, al momento de recitar la estrofa, la niña hace apenas una mínima pausa al final del primer verso para dar preferencia al encabalgamiento con la intención de tener una idea completa. Esto demuestra que la unidad sintáctica intenta acomodarse en el molde que le da el octosílabo, pero que en algunos casos cambia la medida del verso con la intención de privilegiar el sentido de la frase que se expone.

Después de este recorrido histórico, reflexiono, a continuación, sobre la musicalidad en la décima; en particular, sobre la importancia de la pausa en el cuarto verso, uno de los hallazgos que se atribuyen a Vicente Espinel. Se ha intentado ver esta pausa como una ayuda para que la estrofa se pueda musicalizar¹⁷⁸. Para poner en duda este punto, presento la *Copla del campo americano* de Alfonso Reyes:

algunos casos, como sucede en el huapango arribeño, un trovador realiza estas tres funciones en la literatura de tradición oral.

¹⁷⁸ Según Jesús Orta Ruiz, la dificultad para musicalizar una estrofa diferente es que «en ambas estrofas [la copla real y la quintilla], la pausa está al final del quinto verso, lo cual no la hace cantable por las tonadas de romance y otras tantas de medida octosilábica que forman parte del rico acervo cultural del pueblo español y de los pueblos hispanoamericanos» (2004: 8). Más adelante, agrega que «la impopularidad de la copla real, como de la quintilla más tarde, se debió a que no exigía pausa después del cuarto octosílabo, y hacía imposible su casamiento con las tonadas populares. La acogida popular que tuvo la décima, su adopción por las masas humildes y su vigencia durante siglos en los campos de Hispanoamérica se debe, en parte, a la aplicación de esa regla, sin la cual la estrofa no es cantable» (2004: 15). Sobre este tema, Fernando Nava apunta que «en conclusión, las estructuras estrófica y sintáctica de la espinela prototípica han experimentado cambios a partir de la música con que se cantan y acompañan las décimas en nuestra región; *verbi gratia*, la multiseñalada pausa en el cuarto verso ya no es en varias tradiciones de acá la única en la estrofa» (2014: 134). Al no haber un solo tipo de música para acompañar las décimas, se hacen distintas adaptaciones entre la música y la forma de cantar los versos.

Toque-taque, toque-taca
por nuestras tierras de sol:
octosílabo español
en el trote de la jaca.
5 La guitarra el pecho saca,
la espuela es un cascabel,
brotá del suelo un laurel,
dibuja el machete un tajo
y América corta un gajo
10 para Vicente Espinel.
(1996: 234).

Es notoria la musicalidad del primer verso debido a la jitanjáfora que hace una onomatopeya y emula el trote de la jaca. Sin embargo, no se puede decir que esta décima se puede musicalizar porque tiene una pausa en el cuarto verso. Esta pausa finaliza una unidad sintáctica, su importancia radica en el cierre de la proposición inicial, en el orden del discurso. En este caso en particular, la musicalidad del verso se produce por la distribución de los acentos que lo convierten en un verso trocaico. Es importante aclarar que este fenómeno de la décima de Reyes no siempre aparece en otras décimas. si bien el ritmo del verso ayuda en gran medida a la musicalización de la décima, también es cierto que hay ocasiones en las que la prosodia se adapta a la música para hacer cantable un poema.

Otros elementos relevantes en la décima de Reyes son la presentación de la guitarra y el cascabel. La música, representada por la guitarra, «saca el pecho», se engalana y se enorgullece con esta estrofa. Hay una suerte de maridaje donde el sonido del verso y del instrumento musical se encuentran. El espacio propicio es el ámbito rural donde la espuela, a modo de cascabel, presagia la llegada de este encuentro al paso de los poetas populares. La expresión se arraiga y echa raíz en tierras del continente americano; su fruto es una respuesta de homenaje y gratitud hacia su creador y hacia su país de origen, pues vuelve enriquecida con nueva música y nuevos ritmos.

Lo que ayuda a la musicalidad de la estrofa, más bien, es la manera como se integran la forma y el fondo, el metro y el sentido de la décima, al combinarse con el ritmo de los instrumentos y la prosodia del cantor. Es decir, en este aspecto confluyen una serie de variables que hacen difícil reducir el asunto del canto y la musicalidad a un solo aspecto. Por ejemplo, en la tradición del punto cubano que se canta tanto en la isla del Caribe como en las Islas Canarias, después del segundo verso, hay una pausa musical, y se vuelven a cantar los dos primeros versos con la posibilidad, incluso, de cambiar alguna palabra en alguno de ellos¹⁷⁹. Por el contrario, en la tradición puertorriqueña, los versos que se repiten son los dos últimos¹⁸⁰, lo cual deja entrever la flexibilidad de la estrofa y la intención de los poetas por utilizar al máximo los recursos

¹⁷⁹ Díaz-Pimienta menciona que «con mucha frecuencia el verso 2 es cambiado en la repetición. Por ejemplo, el poeta en su premura usa como rima del segundo verso una palabra “pobre” de rimas (“nunca”, “ceiba”, u otra cualquiera) y en su repetición, después de la cesura opcional, la cambia por otra con mayor campo de rimas» (2000: 211).

¹⁸⁰ Se puede encontrar coincidencia en la tradición chilena como menciona Díaz-Pimienta, «también para ganar tiempo y pensar, el payador chileno unas veces repite el segundo verso y otras veces los dos primeros versos de la décima. Suele repetir también, pero no para pensar sino para enfatizar el mensaje, el verso nueve» (2014c: 76). De este modo, se destaca el aspecto sentencioso y de cierre del dístico final.

del lenguaje y moldear la estrofa según las necesidades y características de cada tradición¹⁸¹. A pesar de estas repeticiones, no se entiende que el decimista haya cantado una estrofa de doce versos, sino de diez en los que algunos de ellos se repitieron. La musicalidad, entonces, no es exclusiva de la pausa del cuarto verso, puesto que se pueden encontrar otras décimas que no la respetan y aun así se musicalizan.

De lo culto a lo popular, diálogos de ida y vuelta

La décima guarda una estrecha relación entre su origen y la forma como se ejecuta; de ahí que en la décima popular se pueden encontrar elementos cultos y viceversa¹⁸². La décima se utiliza no solo en la poesía, sino también en el teatro. Un ejemplo de una historia popular dentro de la literatura culta se puede observar en las siguientes décimas de *La vida es sueño*:

Cuentan de un sabio que un día
tan pobre y mísero estaba,
que solo se sustentaba
de unas hierbas que cogía.
5 ¿Habrá otro, entre sí decía,
más pobre y triste que yo?;
y cuando el rostro volvió
halló la respuesta, viendo
que otro sabio iba cogiendo
que otro sabio iba cogiendo
10 las hierbas que él arrojó.
(Calderón de la Barca, 1994: 92) ^{183.}

¹⁸¹ Sobre algunos recursos lingüísticos como los distintos tipos de rima, Waldo Leyva menciona que «con respecto a las deficiencias métricas y al uso indistinto de rimas consonantes o asonantes en una misma estrofa, en el simposio se reconocía que constituían un defecto, una falta de dominio técnico, pero se apuntaba —y en esto me pareció bien llamar la atención— que tal vez la supervivencia del romance contribuía a que los poetas de México y también del Sur de América, no fueran tan sensibles como los cubanos a la presencia de las asonancias en la estrofa improvisada o escrita» (2001: 226). También se puede tomar en consideración el comentario de Maximiano Trapero, pues explica que «son frecuentes, sobre todo en las décimas improvisadas, los casos en que la rima de algún verso se torna en asonante, debiendo ser consonante según la preceptiva de la décima espinela (para los cubanos y, en general, para los grandes improvisadores, ese “defecto” es calificado de grave, mientras que, en otros lugares, la asonancia es tolerable y hasta admitida)» (1996: 116). Más que verlos como defectos habría que valorar si son variantes regionales, además, habría que subrayar la dificultad inherente a la composición poética y que el cultor echa mano de las herramientas que tiene a la mano para lograr completar la estrofa.

¹⁸² Por los años en los que aparece *Diversas rimas* de Espinel, habían salido a la luz cancioneros en los que la vertiente culta se inclinaba por lo popular. Es decir, el diálogo entre estos dos elementos se produce desde la época de sus orígenes. Margit Frenk recuerda que «en la gran mayoría de esos cancioneros colectivos, impresos y manuscritos, las composiciones aparecen sin nombre de autor. Consta, sin embargo, la enorme valoración de Lope de Vega y de Góngora, piedras angulares de este nuevo edificio lírico» (2006b: 78-79). Después, añade que «en la poesía profana es Lope de Vega desde luego, la figura cumbre de toda esta tendencia popularizante. Lope, como ha dicho Montesinos, “contribuyó prodigiosamente a esta lírica musical, como a todas las manifestaciones artísticas de su tiempo, con más acierto que nadie, dicho sea con perdón de Góngora”» (2006b: 80).

¹⁸³ Vicente T. Mendoza recoge en Puebla de boca del prof. Vicente M. Mendoza, la siguiente décima, la cual data en 1873 y que califica como parodia a la de Calderón:

Dizque un retirado un día
al ir por su prorratoe

Desde el inicio de la décima se observa el pacto ficcional que propone al utilizar «Cuentan». La anécdota proviene de un cuento de la tradición medieval oriental que se localiza en el libro de *El conde Lucanor*¹⁸⁴. Se puede notar un recurso muy usual en la construcción de la décima que sucede tanto en la estrofa culta como en la popular: la presentación de dos elementos en un mismo verso, en este caso: pobre-mísero y pobre-triste, que concluyen en una frase sentenciosa: «que solo se sustentaba / de unas hierbas que cogía». Otro aspecto importante es el paralelismo, pobre-mísero / pobre-triste, ya que iguala los términos mísero y triste, al convertirlos en sinónimos contextuales. La anécdota presenta a una persona que se piensa la más desdichada del mundo, hasta que se da cuenta de que hay alguien más miserable; el reconocimiento de alguien más infortunado se produce cuando se voltea el rostro hacia atrás, otro elemento recurrente en algunas historias populares. En la obra de Calderón de la Barca, este apólogo está puesto en voz de Rosaura cuando conoce el infortunio de Segismundo.

En el continente americano un ejemplo paradigmático del uso de la décima se puede ver en Sor Juana Inés de la Cruz:

A un capitán discreto y valiente

Tus plumas, que índice infiero
del valor y discreción,
no determino si son
de celda o de tintero.

5 Bien muestran en el cimero,
que —tu discreción armada,
con tu osadía letrada,
para hacer de todo suma—
tu espada cortó tu pluma,
10 tu pluma mide tu espada.

(Juan Inés de la Cruz, 2004: 228)¹⁸⁵.

solo un plátano guineo
le dió la comisaría.

5 —¿Habrá otro, entre sí decía,
más desgraciado que yo?
Y cuando el rostro volvió
halló la respuesta viendo
que iba una viuda comiendo
10 la cáscara que él tiró
(1947: 97).

Esta décima es un ejemplo de cómo los cultores hacen ciertas variantes de un modelo estrófico y temático establecido.

¹⁸⁴ Según María Jesús Zamora, «de acuerdo con González Palacios, este ejemplo se basa en una máxima de Diógenes Laercio, recogida en el *Disciplina Clericalis* de Pero Alfonso y en la *Summa Theologiae de Santo Tomás*. Se clasifica según el motivo J.883.1 (Keller)» (véase Juan Manuel, 2004: 142).

¹⁸⁵ Sobre la importancia de Sor Juana en relación con la décima, Virgilio López Lemus explica que «dentro de la vasta presencia de la décima en el siglo XVII, merece mención aparte su frecuencia en la poesía completa de la mexicana sor Juana Inés de la Cruz. La afamada monja recogió la tradición

En esta décima destaco el tópico que iguala la espada con la pluma. Desde el inicio, las dos plumas —la celada y el tintero— se equiparan de tal forma que no se puede determinar su diferencia. Esto recuerda al capítulo XXXVIII de la primera parte de *El Quijote* cuando su protagonista expresa su opinión sobre las armas y las letras. Se subraya la importancia de la espada y del tintero sin dar prominencia a ninguna, pues ambas son muestra de valor y discreción. Estos adjetivos aparecen trocados con respecto a lo que se esperaría del sustantivo que modifican, se presenta así un equilibrio entre la espada y la letra que tiende a decantarse por esta última, pero que, al final, encuentran su medianía en el individuo. La espada prefigura la existencia de la letra y esta, a su vez, restringe a la primera. Esto último se observa en el retruécano que cierra la décima, recurso muy utilizado por la monja jerónima.

La décima anterior, en particular, tiene varios elementos cultos; sería bueno reflexionar si es posible que este tipo de elementos puedan trasladarse a la literatura popular. Primero, hay que señalar la posibilidad de utilizar un mismo tópico, incluso, un verso muy parecido en dos autores barrocos. Con este propósito, presento el siguiente soneto de Luis de Góngora y Argote:

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente al lilio bello;

5 mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,

10 goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

 no solo en plata o vüola troncada
 se vuelva, más tú y ello juntamente
 en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

El tópico principal de este soneto es el *tempus fugit*. La estructura principal tiene como fundamento una serie de comparaciones donde lo más elevado de la belleza no puede alcanzar la hermosura de una mujer. Sin embargo, todo esto concluirá y esa beldad que parecía imperecedera se convertirá «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». La estructura del soneto da pie a que se desarrolle el tema en dos cuartetos y se concluya en los dos tercetos. En este caso particular, Góngora muestra su gran técnica y entra al verso 14 para iniciar la conclusión del tema. Finaliza hasta la última palabra del verso donde concluye la degradación de la imagen de la mujer, que pasa de un aspecto material a uno inasible y, por último, inexistente¹⁸⁶. De este modo, fondo y forma están

decimista incluso preespineliana que se halla documentada en la Nueva España; con ella se inició en verdad la tradición decimista hispanoamericana» (2014: 55).

¹⁸⁶ Sobre estos versos Antonio Alatorre explica que «el soneto “Mientras por competir con tu cabello...” es reelaboración y superación del de Bernardo Tasso, “Mentre che l’ aureo crin v’ ondeggia

unidos, la belleza de la mujer, los elementos con los que se le comparó y el soneto mismo concluyen en el último vocablo.

En el siguiente soneto de Sor Juana se puede ver la pervivencia de la fugacidad de la belleza y la supervivencia del verso de cierre del soneto de Góngora:

Este que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

5 este en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido:

10 es un vano artificio del cuidado;
es una flor al viento delicada;
es un resguardo inútil para el hado;

 es una necia diligencia errada;
 es un afán caduco, y, bien mirado,
 es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Aquí el tema se desarrolla como un reclamo ante la falsa imagen que da el retrato de que la belleza puede ser eterna, pues la persona envejece, pero el retrato no. Así como en el poema anterior, la belleza se presenta mediante una serie de comparaciones, aquí es más bien una construcción artificial por medio de «falsos silogismos de colores». Sor Juana es más fiel a la estructura tradicional del soneto, al presentar el tema en los cuartetos y concluirlo en los tercetos. Sin embargo, la enumeración con la que adjetiva el retrato, a partir de los tercetos, empieza a crecer de tal forma que pareciera que pudiera seguir indefinidamente. Es ahí cuando utiliza el verso de Góngora, pero con una sutil e importante diferencia: cambia «tierra» y «humo» por «cadáver»; no utiliza un segundo sustantivo porque eso incrementaría la medida del verso. Es relevante el uso de «cadáver» al inicio del verso porque le da una conclusión rotunda a su argumentación. Aquella imagen, que podía vencer al tiempo, está ya caduca. La degradación funciona,

intorno...”, y también de uno de los más célebres de Garcilaso, “En tanto que de rosa y azucena...”, cuyo tema es idéntico. Ese tema, que bien puede llamarse eterno, fue particularmente productivo en el Renacimiento. Se le conoce con dos designaciones “técnicas”: *Carpe diem* y *Collige, virgo, rosas*. La segunda, aunque menos frecuente, es de hecho la más adecuada. Procede del dístico final del *Idlium de rosis* de Ausonio, poeta del siglo IV, muy leído en el XVI y en el XVII» (1990). Más adelante, añade que «el soneto de Góngora se inserta, desde luego, en esa cadena (“Goza, muchachita, tus encantos, antes que se marchiten” pero a la vez constituye el inicio de una cadena distinta [...]. El lento desfile -en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada- es, además, absolutamente fiel a la “moraleja” del *Collige virgo, rosas*: “Goza la vida, niña, antes que tú y ello (ello, toda esa belleza tuya) se convierta en nada”» (Alatorre, 1990). Sobre el inicio del último verso, refiere que «no es imposible que Góngora se haya “inspirado” en el verso: “Ceniza, tierra, polvo, viento, humo” de un soneto que por esos años corría en letra de molde. Se trata de un soneto devoto, de tono muy ascético. “Ceniza, tierra, polvo, viento, humo, [eso soy yo en la presencia de Dios]”, dice su segundo cuarteto» (Alatorre, 1990).

entonces, como la imagen misma de ese cuerpo que va desapareciendo conforme se avanza en el verso.

A continuación, presento una serie de cuatro décimas recogidas por Maximiano Trapero en las que se utiliza como pie forzado una variante del verso que se ha comentado hasta el momento: «en polvo, ceniza y nada». La enumeración se reduce por la necesidad del octosílabo; sin embargo, la degradación original continúa presente. Los tópicos que son la columna vertebral de esta serie de cuatro espinelas son *tempus fugit*, *contemptus mundi*, y el poder igualador de la muerte:

	¿Para qué quieres, mujer, esa pompa, esa grandeza si cuando menos lo piensas la vida vas a perder?		¿Para qué quieres talento y grande sabiduría, si ha de llegar ese día que pierdas el conocimiento?
5	¿Para qué quieres, mujer, esa riqueza elevada, esa casa dibujada y orgullosa en el vestir, si te vas a convertir	5	¿Para qué ese mandamiento, esas gentiles veladas, esas prendas esmaltadas que adornan a tu figura, si en la triste sepultura
10	10 <i>en polvo, ceniza y nada?</i>	10	<i>son polvo, ceniza y nada?</i>
	¿Para qué lucir en coche en tan grande galardón, si todo eso a lo mejor se desparece de noche?		Desparece el general, el rey y el emperador, el juez y el gobernador, el cura y el cardenal, hasta la princesa real,
5	5 ¿Para qué ese gran derroche de oro y plata dibujada, si en esta vida matada todos gozamos al reír y nos vamos a convertir	5	la soltera y la casada, la meretriz y la honrada: todo el mundo a sucumbir,
10	10 <i>en polvo, ceniza y nada?</i>	10	y nos vamos a convertir <i>en polvo, ceniza y nada.</i>
	(véase Trapero, 2001b: 92) ¹⁸⁷		

Al igual que en Góngora, la belleza pasará pronto, como reza el dicho popular: «goza de tu abril y mayo, que tu agosto se te llegará»¹⁸⁸. El tópico de *contemptus mundi* tiene relación con el desprecio de las cosas mundanas, al igual que para Sor Juana, los artificios de este mundo son pasajeros y aquellos que se quedan contemplándolos tan solo se engañan a sí mismos. Por último, el poder igualador de la muerte recuerda que nadie se escapará de este destino sin importar si nació en cuna humilde u ostentosa o si se es rico o indigente. Estos versos recuerdan aquellos con los que concluye la segunda jornada de *La vida es sueño*¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Desafortunadamente, Maximiano Trapero no refiere quién o quiénes fueron sus informantes.

¹⁸⁸ Sobre este pie forzado, Maximiano Trapero reflexiona que «¿quién podría decir que la literatura popular —en este caso, estas décimas populares— bebió de la fuente de Góngora y no que fue, justamente, al revés, que Góngora poetizó un tema que andaba rodando en la literatura oral? ¿O no sería que el tópico “de *contemptu mundo*”— tan viejo como el mundo, desde el momento en que el hombre tuvo conciencia de su condición mortal— se mostraba por igual a todos, puesto que a todos —poetas sobresalientes y simples copleros— afectaba fatalmente sin distinción?» (1996: 65).

¹⁸⁹ Los versos a los que se hace referencia son los siguientes:

Ahora bien, ¿qué demuestra la pervivencia de este pie forzado?, sin duda que hay una comunicación constante entre la llamada literatura culta y la popular, que los recursos estilísticos no son excluyentes, más bien se adaptan a las necesidades tanto de creación como de recepción y que las preocupaciones humanas son las mismas para toda la especie sin importar su origen o educación. Es importante señalar, también, que presenta una reinterpretación del poder igualador de la muerte con el remate de una estrofa culta. De este modo se puede apreciar que la comunicación de lo culto y lo popular no se presenta en una sola dirección, sino en un constante ir y venir.

América, tierra fértil para la décima y la glosa en décimas

La llegada de los españoles al Nuevo Mundo trajo consigo varios cambios en la vida de los antiguos habitantes de estas tierras. Sin embargo, es importante valorar las costumbres que existían desde antes de la llegada de los españoles para entender mejor el mestizaje de la cultura local con la extranjera. Por ejemplo, los antiguos mexicanos tenían gusto por el canto, ya fuera memorizado o creado en el momento, y por la música¹⁹⁰. Esta afición bosqueja un camino propicio para la comunicación entre los españoles y la cultura prehispánica, pues ante la falta de un idioma común, se buscaron otras formas de entablar relaciones entre ambos pueblos.

Esta predisposición para la música fue de gran ayuda para los frailes y misioneros que llegaban a evangelizar en la Nueva España, ya que les permitió utilizar las distintas estrofas españolas para la explicación de algún tema¹⁹¹. Además, se dieron

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando
disponiendo y gobernando;
y este aplauso que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte (¡desdicha fuerte!);
¡que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte!
(Calderón de la Barca, 1994: 156-157).

¹⁹⁰ En el México primitivo, «el cantor alza la voz y canta claro, levanta y baja la voz y compone cualquier canto de su ingenio. El buen cantor es de buena, clara y sana voz, de claro ingenio y de buena memoria, y canta en tenor, y cantando baja y sube, y ablanda o templa la voz, entona a los otros, ocúpase en componer y en enseñar la música, y antes que cante en público se ensaya» (Sahagún, 1830: 21). Sobre este asunto, Jesús Orta Ruiz señala que «el hecho de que el cantor componga *cualquier canto de su ingenio* nos está diciendo que este es capaz de improvisar sobre cualquier circunstancia, despertando la consiguiente admiración» (2004: 185). Juan José Escorza refiere que, «según se desprende de las descripciones de Motolinía, el nivel musical de los naturales era elevado. Sorprende conocer, por otra parte, la rapidez con la que las tradiciones musicales europeas eran asimiladas, siempre en detrimento de las antiguas tradiciones musicales indígenas que, si bien no desaparecieron del todo, fueron relegadas a papeles secundarios o marginales mezclados con las españolas, a veces de modo imperceptible para el oído europeo» (1987: 57).

¹⁹¹ Sobre la importancia de los misioneros, Vicente T. Mendoza encuentra que «no fueron los encomenderos y soldados con sus métodos rudos quienes infiltraron entre los indígenas primero y entre los mestizos después las letras españolas, pues si ellos fueron quienes sembraron la semilla del idioma en las ciudades sometidas, no fueron quienes la cultivaron y la hicieron fructificar; fueron los religiosos misioneros quienes desde el momento de su arribo, al tiempo de evangelizar a los naturales y tras ganarse

cuenta de la importancia de que los indígenas compusieran también en su propia lengua con las estructuras hispánicas; de este modo, seguían hablando en su idioma, pero, poco a poco, empezaban a asimilar la cultura extranjera. Para este proceso, una de las estrofas que se utilizó fue el villancico¹⁹², al igual que la glosa¹⁹³, de las cuales se pueden encontrar ejemplos en los que se presenta el mestizaje de la lengua originaria con el castellano. Este es el caso de la siguiente glosa en quechua y español, aunque la glosa proviene del siglo XIX, del libro *Antología ecuatoriana* de Juan León Mera, muestra el mestizaje y la supervivencia de esta forma en Ecuador:

Llipiascushpami tutayan
mi dulce dueño, mi amor;
Alau! imata tucuni
con tan funesto dolor?

GLOSA

Ya me deja, ya se va,
causag cristianomi ayayan;
¡adiós, lumbre de mis ojos!
Llipiascushpami tutayan.

Callepambapi saquishpa
sin escuchar mi clamor,
puyushinami chingarin
mi dulce dueño, mi amor.

Ya es cadáver, ya está yerta;
huañushcatami ricuni;
ya no piensa, ya no siente;
alau! imata tucuni?

!Vucapish pambarishalla,
pues ya no tengo valor;
inca huañuita huañusha

su confianza y cariño les enseñaron y pulieron el idioma y les transmitieron los primeros destellos de literatura castellana» (1947: 9). Más adelante, añade que «también sabemos por la respuesta que dio Pedro de Ledesma a Francisco de Terrazas, en *décimas*, sobre la pregunta de Hernán González de Eslava acerca de la Ley Mosaica, que la mencionada forma literaria ya era usada en México en pleno siglo XVI y tenía pródiga vitalidad» (1947: 12).

¹⁹² Vicente T. Mendoza menciona que «del mismo modo que Sahagún, el agustino Fray Agustín de la Coruña compuso *canciones* y *villancicos* en lengua mexicana para que los cantasen los indios en sus festivales religiosos. De este modo los frailes proporcionaron a los naturales no solo la ideología cristiana, sino el gusto por la literatura española de la época por medio de las formas poéticas en boga con su métrica y con su rima» (1947: 12).

¹⁹³ Janner refiere que «las razones de ello [del abandono de la glosa en España] radican en la decadencia general de la poesía española en el siglo XVIII y en el consiguiente abandono de las fuentes de la poesía medieval, que aun brotaron vivas y fecundantes hasta 1700. Pero colonizadores y navegantes con cultura literaria debieron llevar la glosa al Nuevo Mundo, en el que siguió siendo cultivada en los centros de civilización hispana, entrando, al propio tiempo, en contacto con la poesía de los indígenas» (1943: 220).

con tan funesto dolor.
(véase Aguilar y Tejera, 1923: 46-47).

En esta misma labor, y también relacionado con la poesía, otra de las herramientas que utilizaron los evangelizadores en su labor fue el teatro, que permitía llevar un mismo mensaje a una gran cantidad de personas¹⁹⁴. La labor de los religiosos y misioneros se extendió por todo el continente; así, el canto y la música fueron dos herramientas fundamentales para la evangelización¹⁹⁵. La lengua española tuvo en el ritmo y el verso a sus embajadores más importantes, ya que con ellos se facilitó la enseñanza del idioma y una cierta aceptación de su modo de pensar y de expresarse. En el caso concreto de la métrica española, el hexasílabo y el octosílabo fueron metros recurrentes en las composiciones de la época¹⁹⁶.

La conquista religiosa fue importante para la asimilación de la cultura, la lengua, las formas estróficas y el metro españoles por parte de los indígenas. Sin embargo, no fue el único medio de transmisión. Las hojas sueltas u hojas volante, jugaron un papel fundamental para la difusión de la poesía en estrofas españolas, este es el caso particular de la décima¹⁹⁷. Esta estrofa, desde su nacimiento, pervive con un matiz culto y un matiz popular, ya que sus cultores provienen de ambos estratos. En la Nueva España,

¹⁹⁴ Sobre este tema, Yeray Rodríguez explica que «[se] han puesto sobre la mesa, sobre todo, dos posibilidades que a mí, personalmente, me parecen muy fiables. Una de ella es su popularización [de la décima] a través del teatro. El teatro permitía el acceso a textos escritos de gente iletrada gente que no sabía leer ni escribir. Evidentemente es el único género cuando se pone en su estado natural, que es el de la representación, se puede beneficiar del texto alguien que no entendería el texto, que no descifraría el texto [...]. Particularmente, sobre todo, en el caso de América uno de los elementos que se utiliza de referencia, comúnmente, vincular la décima con la evangelización. Lo que se hizo es que el mensaje que ansiaba establecer la corona para todo el tema de la evangelización de América pues todas aquellas guerras por todo el tema de la Reforma, la Contarreforma y demás, batalla que hacía necesario, pues, expandir el cristianismo-católico» (Esta entrevista la grabé en el marco del *XXXV Festival de Huapango arribeño y de la cultura de la Sierra Gorda* en Xichú, Guanajuato el día 29 de diciembre de 2017. Col. Rodríguez Hernández).

¹⁹⁵ Como lo señala Efraín Subero, «el reverendo Padre Pedro Pablo Barnola señala con todo acierto el beneficio que la tarea misional rindió en esa etapa auroral del cancionero vernáculo. “El pueblo venezolano —señala— en todas sus regiones, lleva muy en la sangre el gusto por la poesía popular, en coplas o cantares, o recitada a la manera como aún lo hacen los llamados *salveros*. Semejante gusto y habilidad es la savia transmitida de la vieja raíz misionera, pues abundan los testimonios de cómo los Padres en las misiones entretenían y educaban a los indios con canciones y recitados, y hasta escenas, que les hacían aprender, y les enseñaban a acompañar con instrumentos musicales, en los que se mezclaban los propios de España, como la guitarra (simplificada en el cuatro) y los indígenas, como las *maracas*. Fue notable en esta enseñanza, entre otros el P. Diego de los Ríos, franciscano de la misión de la Provincia de Cumaná”» (1991: 123).

¹⁹⁶ El mestizaje, como la relación entre diferentes culturas, de los primeros años de la Colonia se puede apreciar en los cantos y composiciones literarias de la época, Vicente T. Mendoza consigna que «con motivo de la fundación del Hospital de San Hipólito fue compuesto otro Tocotín por alumnos del mismo colegio, el cual fue cantado en latín, mexicano y castellano. De esta costumbre de componer versos en los tres idiomas quedó a los indígenas el hábito de rimar versos y coplas en lengua mexicana a la manera española y en versos hexasílabos y octosílabos romanceados» (1947: 11).

¹⁹⁷ Jiménez de Báez explica que «uno de los canales de popularización de la décima fueron los pasquines, hojas sueltas impresas que sirvieron de “prensa informativa” en la primera mitad del siglo XIX divulgadas por trovadores que se acompañaban del arpa o la guitarra. Las primeras conservan el sabor de lo clásico, pero poco a poco el género se populariza en la tradición que las refunde hasta nuestros días, conformándolas al carácter mexicano con modismos y elementos nacionales» (1964: 47).

esto no fue la excepción, así como se encuentran certámenes poéticos cortesanos donde la décima aparece, también se materializa en la voz del pueblo¹⁹⁸.

Como acompañante de los frailes y de los soldados provenientes de España, la influencia de la décima se extendió a todo el territorio a donde llegaron los colonizadores y, en la actualidad, se puede encontrar su influjo tanto en México¹⁹⁹ como en otras latitudes de Hispanoamérica²⁰⁰, de las cuales se puede destacar a Cuba, que fue la puerta de entrada y, a su vez, punto de retorno para la estrofa hacia la península ibérica. Cuando se dice que el pueblo hace suya la décima es porque la toma como forma preponderante de expresión, por encima de otras estrofas, y vierte en ella su sentir más profundo. Es necesario señalar que la décima fue muy importante para alentar los procesos de independencia de varios países de Hispanoamérica. Como se puede ver en los siguientes versos cubanos: «Pues ella nació primero / y nuestro pueblo después» (véase Trapero, 2000: 119)²⁰¹.

¹⁹⁸ Sobre los certámenes literarios, Vicente T. Mendoza refiere que «“el Ilmo. Sr. don Francisco Fabián y Fero, Obispo de Puebla remitió desde San Miguel del Milagro, Tlaxcala, dos quintillas y una décima disponiendo la publicación de un certamen literario a fin de que los aficionados glosaránlas proponiendo de premio cincuenta pesos al que mejor glosase las quintillas y cien, al que mejor la décima”. El certamen tuvo lugar el 14 del mismo mes y año, día domingo» (1947: 19). Más adelante, con respecto a cómo el pueblo empezó a asimilar la décima comenta que «este género de literatura en las prisiones de México hacia la tercera década del siglo XVIII, fecha a que corresponde el proceso, nos indica que la décima andaba en labios del vulgo y era manejada con relativa facilidad y abundancia por individuos que no eran propiamente letrados, y aún aquella que está dedicada a los *decimeros* nos señala la existencia de esta clase de individuos que se dedicaban a la improvisación de este género de literatura» (1947: 29).

¹⁹⁹ Para su libro, *La décima en México. Glosas y valonas*, Vicente T. Mendoza precisa que «los ejemplos que incluyo en la presente obra tienen por objeto mostrar que el género Décimas, como forma literaria, en estrofas sueltas, aparece desde las primeras décadas de la dominación española. Podrían señalarse sus orígenes en la fundación de la Universidad Real y Pontificia de México, cuando se estableció la cátedra de artes y sobre todo la de Retórica puesta bajo el cuidado y eficacia de don Francisco Cervantes de Salazar, latinista eximio» (1947: 55). Aquí parece sugerir que la décima suelta se queda en un estrato culto, mientras que la glosa en décimas se arraiga en la literatura popular.

²⁰⁰ Respecto al viaje de la décima y su llegada a diferentes latitudes, Antonio García de León refiere que «[la décima] penetró también al noreste y al sur del Brasil, traducida ya a las formas populares en lengua portuguesa, alojándose allí en las zonas rurales; se adentró en todo el continente, de norte a sur, con la única excepción de la Centroamérica colonial, donde fue más restringida a la literatura escrita, motivo por el cual en la actualidad no hay décima improvisada desde Chiapas hasta Costa Rica, en un mundo que en la época colonial se orientaba más al Pacífico que al Caribe» (2016a: 216). Por su parte, Jiménez de Báez señala que «desde el punto de vista de la palabra, el modelo genérico fundante en la tradición de la Sierra Gorda y de otras comunidades es la glosa en décimas. La glosa fue la modalidad de la décima que posiblemente predominó en el tiempo de la Colonia. Subsiste hoy, con sus modalidades y variantes, en países como México, Panamá, Venezuela, Puerto Rico, Santo Domingo, Uruguay, Argentina, Perú, Chile y Brasil. Contrasta su casi desaparición en la tradición oral cubana, en la cual, de manera análoga a las Islas Canarias, predomina la décima libre o en serie y no la de pie forzado o la glosa de cuarteta» (2008: 352).

²⁰¹ Sobre cómo el pueblo americano utilizó esta estrofa para expresar su deseo de libertad, también se puede considerar la siguiente décima recogida por Samuel Feijóo:

¿No nace libre el mosquito,
el rodador y el jején?
¿Por qué no soy yo también
libre en mi suelo bendito?
El más libre gusanito

La estructura del huapango arribeño

La glosa en décimas es la estructura base del huapango arribeño y se presenta en dos modalidades distintas, pues, puede ser glosa de línea o glosa de cuarteta. En ambas, hay una copla o una redondilla, llamada *planta*, que se desarrolla en las décimas que le preceden y son hechas *ex professo* para tal fin²⁰². Tanto la glosa de línea como la de cuarteta aparecen en una sola pieza arribeña. Esta se construye de tres secciones: la Poesía, el Decimal y Son o Jarabe, esta última parte es también conocida como arrebol²⁰³. Todos los elementos que se han mencionado hasta este punto del trabajo confluyen en esta forma poético-musical.

En la Poesía la estructura base es la glosa de línea, de este modo el poeta puede utilizar hasta seis décimas para desarrollar el tema. Los versos que se recitan en esta sección se preparan con anticipación por parte del trovador, quien suele utilizar libretas o cuadernos para escribirlos. Como lo expliqué en mi tesis de maestría:

En esta parte de la pieza se canta la planta y se recitan las décimas. Cuando se están recitando las décimas no hay baile, las parejas escuchan atentamente al trovador y vuelven al baile cuando se regresa a la planta de la glosa. Esto muestra la importancia que el auditorio le da a las palabras del trovador, puesto que respetuosamente cede su tiempo de baile, no hay en ese momento nada más importante que la recitación del trovador, quien suele utilizar versos serios cuando habla sobre el tema de la fiesta y

nace libre en su alcancía
con más suerte que la mía
sin conocer luz moral,
y yo, siendo racional,
¿no seré libre algún día?
(1980: 89).

Esta décima recuerda al primer monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*. También es pertinente considerar que, como explican Manuel y Dora Zárate, «la gesta precursora de Túpac Amaru, llevada a cabo entre 1780 y 1783, fue un movimiento de liberación que, al par con la lucha armada, produjo un notable fenómeno que ya venía insinuándose en todo el Perú desde tiempo atrás: hacer de la poesía popular un medio de propaganda de la justa causa revolucionaria, forjando en cada poema un arma invaluable para coadyuvar a la lucha ideológica de la subyugada masa indígena, así como del disconforme sector criollo» (1999: 51).

²⁰² A este estribillo que se glosa también se le conoce como *texto*, así lo llama Hans Janner —como se aprecia en la nota 166 de este trabajo— y pudo haber tomado este concepto de Iván Díaz Rengifo quien señala que en la glosa «propónese primeramente un texto, o retruécano (que así le llaman algunos poetas) de uno, o dos, o cuatro versos más o menos, como quisiere el que le pone; el cual encierre algún concepto agudo, sentencioso, y lleve tales consonantes, que se puedan hallar otros. Porque lo demás, si no es que se hiciese de industria por picar, y dar en qué entender a los poetas, sería desatino. Aunque es lícito cuando en el texto se ponen dos consonantes difíciles, aprovecharse del uno para glosar el otro. Los versos del Texto han de estar de tal manera trabados entre sí, que cada uno pueda hacer sentido apartado del otro, o a lo menos que le pueda el poeta hacer la cama, por forzado que sea (que este es el nombre de los tales pies) y meterle sin alterar el propio que tiene en su texto» (1628: 41).

²⁰³ Es sugerente que Vicente T. Mendoza encontró que, en el estado de Jalisco, estos arreboles van después de la segunda décima: «suelen los trovadores introducir después de la segunda décima una copla que reafirme en forma condensada el pensamiento que se trata de expresar, esta toma el nombre de arrebol. Terminadas las cuatro décimas aún se agrega una nueva estrofa como *despedida* la cual determina con claridad a quién va dirigida la valona, declarándose el nombre y apellido de la persona» (1947: 644).

versos de humor e ironía cuando se encuentra en el momento de la controversia (Rodríguez Hernández, 2011: 18-19).

En el Decimal se pone a prueba el ingenio del trovador, pues es aquí donde debe improvisar, para ello, se utiliza también la glosa de cuarteta; tanto la copla como las décimas glosadas son creadas al momento²⁰⁴. Es en esta parte donde se hace el reto al otro adversario con preguntas de conocimiento general, de la actualidad política, entre otros. Al inicio de la topada, en el Decimal se improvisan saludados a los asistentes y se deja constancia de algún hecho o evento que esté sucediendo en el lugar de la fiesta²⁰⁵. Esta sección llama la atención por la picardía de las composiciones, por su relación con el auditorio que las escucha y por la capacidad de los trovadores para improvisar las décimas. Como un apoyo a la improvisación, el ritmo de la música baja para dar tiempo a que el poeta teja los versos de la copla con las glosas que está creando en ese momento.

Un Son o Jarabe remata la pieza; es una sección hecha mayormente para bailar y así disfrutar más el aspecto musical de esta tradición. Si se trata de un son, puede elegirse uno conocido por el auditorio como: *La rosita*, *El gusto*, o los llamados *pajarillos*²⁰⁶. En mi tesis de maestría había comentado ya que «si es un jarabe puede ser improvisado por el trovador o escoger alguno del repertorio del jaranero» (Rodríguez Hernández, 2011: 12). En el contexto de la fiesta, los puentes musicales en esta sección suelen ser largos para propiciar el baile. Al ser improvisado, el jarabe, se presta para saludar a los asistentes o plantear un reto al otro trovador.

Arraigo y supervivencia en la literatura popular

La estrofa que nace en el siglo XVI en España es heredera de los recursos y elementos de la época; uno de los más importantes es la tensión entre lo culto y lo popular. Cuando viaja al Nuevo Mundo lleva consigo estas características compositivas. Así, fue de gran utilidad para los misioneros que se encargaron de propagar la religión mediante el teatro, la catequesis, las ceremonias. Al mismo tiempo, fue una estrofa utilizada por los soldados en sus cantos. Es decir, su forma y flexibilidad, en cuanto a los temas que puede tratar, hacían que tanto cultores académicos como populares la

²⁰⁴ La forma de utilizar la cuarteta es muy compleja, pues si bien el reglamento marca que se crea en el instante del canto, también pertenece al acervo propio del poeta y de la tradición. Algunos poetas llegan a utilizar la misma cuarteta en diferentes composiciones; es decir, se vuelve viajera, como la copla lírica en la tradición popular.

²⁰⁵ Maximiano Trapero presenta a los improvisadores como una suerte de actores en el momento de improvisar, ya que «el acto de la improvisación en décimas (lo mismo que en cualquier otro metro) es siempre una «actuación», es decir, una manifestación de las cualidades versificadoras y poéticas de unos individuos especialmente dotados para ello frente a un público que escucha y goza de la demostración. Por tanto, una buena actuación por parte del decimista no consiste solo en que haga buenas décimas, sino, además, en que estas nazcan en el momento apropiado, creando un “discurso” perfectamente organizado y armónico, como en toda obra literaria, con su comienzo, su desarrollo y su desenlace» (1996: 119). Sobre este aspecto, Alexis Díaz-Pimienta muestra que «el repentismo es un fenómeno comunicacional que lleva en sí mismo tres virtualidades —la literaria, la musical, la teatral—, entre las que la literaria es la de mayor importancia» (2014b: 239).

²⁰⁶ Sobre el remate de la décima Mercedes Zavala menciona que «el arrebol [...] es, sin duda, una copla tradicional que presenta varios de sus rasgos característicos, como la reiteración y la antítesis; y varios ejemplos dan cuenta de su cualidad de copla “andante o viajera”» (2007: 284).

convirtieran en la estrofa de su predilección. Esto favoreció su expansión a lo largo de toda Hispanoamérica.

Con base en la dissertación de este capítulo, me parece importante señalar que el concepto de *espinela* no puede utilizarse como sinónimo de *décima*, ya que, al menos en el caso del huapango arribeño, sería una imprecisión terminológica, restrictiva más que descriptiva de la tradición. Si se igualan ambos términos se vería como un error el uso del metro de arte mayor que utilizan los trovadores cuando necesitan más extensión en la estrofa para sus explicaciones o retos hacia su contrincante.

En el caso de la tradición de la *décima* popular es significativo cómo los trovadores hacen suya la estrofa y la personifican para incluirla como un miembro más de la comunidad a la que pertenecen. De este modo, se puede entender el conocimiento que poseen sobre los datos biográficos de Vicente Espinel y el reconocimiento que le otorgan como inventor de la estrofa²⁰⁷. Sin embargo, el rondeño es para los trovadores una figura más abstracta que concreta; es decir, es un elemento más del origen «mítico» de la estrofa y, por extensión, del inicio de la tradición popular en cada una de las regiones donde se canta esta forma poética.

Los recursos compositivos de la *décima* y la *glosa* en *décimas* están de forma inherente desde el nacimiento de estas. Por ejemplo, la *sintaxis* es el eje principal que ayuda a la construcción del sentido y del discurso. Un aspecto sugerente es la distribución que esta puede tener en los versos, pues, aunque en su construcción se prefiere el *dístico*, no es una regla obligada acomodar de esta forma las pausas sintagmáticas. Esta flexibilidad se traslada también hacia la *glosa* en *décimas*; en particular, la de *línea*, en la cual es posible, aunque no siempre se haga, concluir el sentido de esta en el noveno verso, en lugar del décimo. Es necesario aclarar que este es solo un modelo que sugiero en este trabajo y que me permite hacer el análisis de la topada entre don Agapito Briones y don Cándido Martínez; sin embargo, no quiero dar a entender que los trovadores hayan cambiado en definitiva a esta estructura y que la utilicen como la norma a seguir. Al igual que otros modelos, solo es una guía para entender de mejor manera las composiciones de los trovadores y cómo buscan distintas formas para construir sus *glosas* en *décimas*.

²⁰⁷ Maximiano Trapero refiere que «no hay decimista que no sepa, ni que deje la ocasión de repetirlo en sus versos, que su creador fue Vicente Espinel; y junto a ese dato trivial, además: que Espinel era andaluz y malagueño, que nació en Ronda, precisando incluso el año de su nacimiento, el año de la creación de la *décima* el título del libro en que la dio a conocer. Pero, además, que habiendo nacido la *espinela* como estrofa culta, pasó de España a América para hacerse poesía popular» (1996: 124). Esto se puede ver en la siguiente *décima* del poeta cubano Jesús Rodríguez:

Málaga, mano de miel,
nueve lunas esperó
y en una estrella le abrió
las pupilas a Espinel.
La *décima* puso en él
su cauce de amor profundo
y hoy en la copa del mundo
para que bebiendo siga
nuestro Habana Club se liga
con su Felipe Segundo.
(véase Trapero, 2000: 131).

A continuación, presento el análisis de la topada entre don Agapito Briones y don Cándido Martínez, donde muestro con más detalle cuáles son los recursos compositivos que utiliza cada uno de ellos tanto a nivel temático como a nivel formal. Además, hago un análisis detallado de las diferencias compositivas de la glosa de línea y de la glosa de cuarteta mostrando ejemplos de ambos trovadores. También valoro el aspecto de controversia poética que es fundamental en la tradición del huapango arribeño.

LA TOPADA DE POETAS: ESTRUCTURA, CARACTERÍSTICAS Y TRADICIONALIDAD EN UNA FIESTA EJIDAL

Combate sin tregua en medio de la noche.
Fiesta: la topada es fiesta...
(Elazar Velázquez, *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*)

La controversia poética es una constante en las distintas latitudes de Hispanoamérica donde la décima y la glosa en décimas se constituyen como lengua común para la comunidad²⁰⁸. Se enmarca, en el huapango arribeño, en el contexto de una fiesta que celebra la vida del hombre y de la mujer: un cumpleaños, una boda, o un aniversario ejidal, entre otras. Estos aspectos son parte del modo de componer y trovar «a lo humano» en la literatura de tradición oral. En cada una de las fiestas, los temas que se desarrollan tienen una estrecha relación con el motivo que ha reunido a los trovadores y a la comunidad. Por ejemplo, cuando se toca en una boda, se cantan parabienes para la nueva pareja y se desarrolla la historia de Adán y Eva; en el caso de un aniversario ejidal, como es el caso de la topada que analizaré a continuación, el tema obligado es la Revolución mexicana, y en particular la alusión a sus personajes principales: Francisco I. Madero y Emiliano Zapata.

La topada ejidal que seleccioné de la Fonoteca y Archivo del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México tuvo lugar en Villa Juárez, San Luis Potosí el 16 de diciembre de 1987 por el aniversario del Ejido de Santo Domingo²⁰⁹. Esta topada enfrentó a uno de los grandes maestros de la tradición con un trovador más joven, don Agapito Briones y don Cándido Martínez, respectivamente. Los músicos que acompañan al primer trovador son don Isidro Rodríguez, primer violín; don Prisciliano Hernández, segundo violín; y don Florentino Rosales, en la vihuela. Por su parte, los músicos que tocan con el segundo trovador son don Eusebio Méndez, primer violín; don Bernardino Martínez, segundo violín; y don José Martínez, en la vihuela²¹⁰.

²⁰⁸ Al hablar de las controversias poéticas en distintos países de Hispanoamérica, Maximiano Trapero recuerda que se puede encontrar este tipo de manifestación en «las *porfiias* de los países del Caribe, en las *controversias cubanas*, en los *contrapuntos* del Perú, en las *payas* chilenas y [...] las *payadas* argentinas» (1996: 47). Para efectos de este trabajo, es necesario destacar las *topadas* del huapango arribeño.

²⁰⁹ Esta topada es parte de la colección de la Fonoteca y Archivo del Seminario de Tradiciones Populares (STP) que dirige Yvette Jiménez de Báez. El Archivo está principalmente a cargo del etnomusicólogo Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas y de todos los miembros del STP. El Archivo contiene grabaciones de campo, cuadernos de trovadores, fotografías, entre otros materiales. En particular, la topada seleccionada se grabó el 16 de diciembre de 1987 en Santo Domingo, Villa Juárez, San Luis Potosí. En un inicio, fue grabada en cinta de audio digital (DAT, por sus siglas en inglés), donde se utilizaron dos cassetes y, después, se pasó a cassetes convencionales, donde se necesitaron nueve unidades. Los originales tienen los números DAT 670-671 y las copias posteriores CA 38-46 y C 632-640, ya que se tienen dos copias de todas las topadas —una para trabajar con ella y otra para el Archivo—. La transcripción la realizó Fernando E. Nava López y la revisó Claudia Avilés Hurtado. Para la realización de este trabajo, escuché completa la grabación para corroborar la transcripción con el audio. Agradezco al gran equipo de la Fonoteca su apoyo incondicional para la realización de este trabajo, en particular a Conrado José Arranz, Iris Reyes Hernández, Nancy Méndez López y Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas.

²¹⁰ Los grupos de huapango arribeño se conforman de cuatro integrantes, quienes tocan instrumentos de cuerda: una guitarra quinta, dos violines y una vihuela, aunque, en la actualidad, algunos grupos prefieren la jarana sobre la vihuela.

Don Cándido Martínez intervino en 14 ocasiones y don Agapito en 17; el primer trovador es quien inicia la topada; sin embargo, inusitadamente, en la tercera intervención de ambos trovadores, se cambió el orden de presentación. A partir de ese momento, don Agapito Briones es quien empieza cada una de las intervenciones²¹¹. Por este orden trastocado, don Cándido Martínez tiene una intervención menos que don Agapito Briones. Además, este último al final de la fiesta tiene dos intervenciones adicionales, en las que, junto con sus músicos, toca sones para cerrar la jornada. Esto es algo común en la tradición, ya que cuando la fiesta está por terminar, como cierre de la misma, se le pide a alguno de los grupos que interprete unos sones para que la gente baile y así dar por finalizado el encuentro.

Elegí esta topada, ya que en ella se aprecian diversos elementos sugerentes para el análisis y el conocimiento de esta tradición. Primero, el origen del huapango arribeño; este aspecto lo desarrolla don Agapito Briones con una glosa de línea que es célebre en la región y en la cual diserta sobre la relevancia de don Eugenio Villanueva para esta tradición. Segundo, el homenaje a músicos renombrados, ya que don Agapito Briones rinde homenaje a Severiano Juárez, un violinista reconocido en la región. Tercero, esta confrontación se da entre un viejo maestro y un joven trovador; por lo tanto, de manera implícita, muestra una de las maneras en que los cultores van legando su conocimiento a las nuevas generaciones. Asimismo, es un ejemplo de cómo se aprovecha este legado y cómo surgen algunas variaciones en cuanto a la forma de ejecución y composición de la glosa en décimas. Cuarto, en esta topada se aprecian dos formas distintas de la glosa de línea: la de don Agapito Briones, quien la mayoría de las veces integra el verso glosado a la décima, y la de don Cándido Martínez, quien, con frecuencia, finaliza el sentido de la décima glosada en el noveno verso, con lo cual incluye, pero no integra a su disertación principal, el verso glosado; como mostraré en el análisis. Quinto, la visión de ambos trovadores sobre la Revolución mexicana es una muestra de cómo un mismo hecho histórico se interpreta de forma distinta y cómo influye en la vida de dos generaciones diferentes. Sexto, la posibilidad de establecer relaciones con otros textos al interior de la tradición y con otras formas de la décima y la glosa en décimas en Hispanoamérica, para encontrar variantes y supervivencias en el huapango arribeño. Por último, la presencia de don Agapito Briones en la topada fue un factor fundamental, ya que no es fácil tener acceso a sus composiciones, pues no hay muchas grabaciones accesibles ni publicaciones de su obra.

Es importante recordar que cada intervención de los trovadores, como lo señalé líneas arriba, está constituida por tres elementos: la Poesía, el Decimal y el Son o Jarabe para rematar la pieza; es decir, en cada una de las partes de la topada (Saludo,

²¹¹ No hay en la grabación ni en la transcripción algún elemento que explique el porqué de esta situación. En un principio se puede pensar en un «cambio de mano»; es decir, que por alguna situación hubiera empezado don Cándido Martínez, pero a quien realmente le tocaba empezar era a don Agapito Briones. No cabe pensar que el poeta más vetusto le hubiera «arrebatado» la mano al más joven, ya que este es un proceso que se da a lo largo de la topada y tiene que ver más con la habilidad de tratar los temas y el reto hacia el otro trovador, que con un cambio en el orden de las intervenciones. También se pudiera dar el caso de que no se hubiera registrado la grabación correspondiente a don Cándido Martínez por alguna cuestión contextual; por ejemplo, que se haya terminado la pila de la grabadora, que se haya olvidado presionar el botón de grabar o que quien estaba grabando hubiera tenido la necesidad de alejarse del espacio de la fiesta por algunos minutos. A pesar de estas hipótesis, no se puede tener certeza de qué sucedió en realidad.

Fundamento, Bravata y Despedida) aparecen estas tres partes constitutivas. En el Saludo, la Poesía se utiliza para la presentación del trovador y el Decimal para los saludados; en el Fundamento y la Bravata es usual que la Poesía se utilice para desarrollar el tema de la fiesta, mientras que en el Decimal se continúa con los saludados. Cuando la Bravata sube de tono, es frecuente que en la Poesía se haga un reto al contrincante o se muestren las razones por las que pierde el combate. Por último, en la Despedida, tanto la Poesía como el Decimal, se centran en agradecer al auditorio, su presencia, y a los organizadores de la fiesta, la invitación a participar; además, declaran su deseo de encontrarse en una próxima ocasión. Por su parte, en el Son se ejecutan piezas conocidas y esperadas por la comunidad como *Pajarillos* y *Rositas*; mientras que en el Jarabe se puede continuar el tema del Decimal, ya sea para improvisar un saludo o increpar al oponente.

A continuación, presento el análisis de los cuatro momentos de la topada. En cada uno destaco los elementos compositivos más importantes a nivel estructural, temático y estilístico; en los casos donde ha sido posible, he establecido relaciones al interior de la tradición, así como con otras tradiciones que comparten algún elemento compositivo de las glosas en décimas que aquí se analizan. Al final de las cuatro partes de la topada, agrego una sección con una selección de sones y jarabes que se ejecutaron a lo largo de la fiesta. Elegí esta manera de hacer el análisis, ya que la estructura de estos últimos es diferente a la glosa en décimas y consideré que sus recursos y elementos compositivos merecían un análisis por separado con la intención de respetar sus particularidades y especificidades. Además, es necesario señalar que no es obligatorio que los sones y los jarabes tengan una correspondencia temática con la sección de la topada en donde aparecen. De cada una de las secciones, elegí al menos una intervención de cada uno de los trovadores para conocer cómo interactúan entre ellos. Además, transcribo las piezas de manera contrapuesta, una enfrente de la otra, para que no se pierda el sentido de confrontación que enmarca la topada.

Saludo

El Saludo es la primera de las cuatro partes de la topada; en esta los trovadores se presentan, dicen de dónde son originarios, destacan su compromiso de agradar al auditorio y dan las gracias a las personas que los invitaron a la fiesta. A continuación, reproduzco glosas en décimas de esta sección de la topada entre don Cándido Martínez y don Agapito Briones con la intención de mostrar algunas recurrencias en cuanto a los tópicos que utilizan y los recursos que emplean. Asimismo, presentaré algunas similitudes entre ambos trovadores, lo cual contribuye a apreciar los elementos de tradicionalidad en esta topada. Por ejemplo, con la recurrencia de fórmulas y tópicos, tendré elementos suficientes para probar que hay una serie de elementos referenciales comunes al trovador y al auditorio; es decir, un lenguaje común al interior de la tradición.

Esto me permitirá encontrar elementos de tradicionalidad en el huapango arribeño y develar una suerte de gramática, una macroestructura sobre la cual se pueden ir haciendo ciertas variaciones. Esta posibilidad de cambio dentro de ciertos límites favorece, a un tiempo, tener regularidad y continuidad en cuanto a la forma, así como variaciones derivadas de la temática de la fiesta, del lugar donde se canta y del estilo propio de cada trovador. Como lo menciona Marco Antonio Molina: «El elemento de

tradicionalidad de estas composiciones [Poesía y Decimal] se encuentra, por lo tanto, en los recursos de los que [el trovador] se vale para hacerlo y, también, en los temas mismos que trata» (Molina, 2002: 309).

A continuación, presento la Poesía y el Decimal de la pieza arribeña, ya que en el Saludo ambas partes mantienen la misma temática, algo que no es obligatorio en las otras secciones de la topada. Con el análisis de estas dos partes de la pieza arribeña, pretendo mostrar cómo se desarrolla un mismo asunto tanto en la parte escrita, memorizada, como en la glosa en décimas improvisada.

El saludo en la Poesía

Como se dijo líneas arriba, al inicio de la controversia fue don Cándido Martínez el primero en intervenir; por eso, su glosa en décimas está acomodadas a la izquierda en contraposición con las de don Agapito Briones quien intervino después²¹². Estas dos primeras glosas en décimas son parte de la primera intervención de cada uno de los trovadores:

CÁNDIDO MARTÍNEZ

*A cantarles he venido nuevamente
en unión de mis maestros tocadores
yo les pido que disculpen mis errores
en el mismo momento aquí presente.*

Pueblo oyente de toda esta jornada
me preocupa una atención por la que acudo
para darles primero aquí un saludo
aunque saben y lo sé que no soy nada.
No soy digno de una gran llegada
porque saben que no soy un presidente,
pero al ver sus atenciones ahí al frente
me complacen y a la vez les agradezco,
a pesar que yo no soy quien lo merezco
*a cantarles he venido nuevamente
en unión de mis maestros tocadores
yo les pido que disculpen mis errores
en el mismo momento aquí presente.*

Me presento con carácter, sencillez,
al igual en condición de un mexicano
mis colegas hoy aquí me dan su mano
resonando sus violines a la vez.
Yo me pongo aquí en una compliquez*

AGAPITO BRIONES

*Aquí me tienen a su presencia
haciendo entrega de este homenaje,
voy a brindárselo al personaje
como un recuerdo de mi opulencia.*

Señores tengo el presentimiento
de no servirles ya en esta vez
porque en el reino de mi vejez
se acaba el gusto ya no hay aliento.
En este amargo y cruel sufrimiento
estoy en vasta condoleancia,
pero si ustedes tienen paciencia,
aunque no tengo gusto de sobra,
voy a ponerle mano a la obra
*aquí me tienen a su presencia
haciendo entrega de este homenaje
voy a brindárselo al personaje
como un recuerdo de mi opulencia.*

Hoy como viejo, cansado y triste
comento glorias de mi pasado
son los recuerdos que me han quedado
de aquel entonces que ya no existe.
Tiempo risueño, si tú te fuiste,

²¹² Sobre las características de la Poesía, Jiménez de Báez ha señalado que «consiste en una glosa en décimas, casi siempre memorizada por el trovador, porque en la poesía se presenta, sobre todo, el argumento relativo al tema de la fiesta. Es la parte que va explicando el motivo de la reunión. Corresponde, pues, al elemento canónico que vertebría la topada. Por eso se canta solo la *planta* y se recitan las décimas de la glosa. La idea se amplía y desarrolla en el enunciado del trovador, lo cual le da seriedad y cierta solemnidad. Sin embargo, ya se marca el contrapunto propio de la fiesta, en el baile que se intercala entre las estrofas en décima de la cantada» (1992: 484).

y para mí es una pena, francamente,
porque saben que no soy un competente,
pero soy para servirles donde pueda,
aunque sé que ni decirlo a mí me queda
a cantarles he venido nuevamente
en unión de mis maestros tocadores
yo les pido que disculpen mis errores
en el mismo momento aquí presente.

Recordando por lo tanto aquella vez
por lo mismo que se encuentren observando
otros dicen: «Estamos esperando
ese poeta que vino aquella vez».
Yo me pongo en esta activez*
con la pena y un delirio tiernamente,
pero al tiempo que he venido aquí presente
un saludo les darán sus servidores
buenas noches, señoras y señores
a cantarles he venido nuevamente
en unión de mis maestros tocadores
yo les pido que disculpen mis errores
*en el mismo momento aquí presente*²¹³.

¿para qué quiero ya la experiencia?
Si al fin yo miro que en mi existencia
no hay esperanzas de un porvenir
a ver en qué les puedo servir
aquí me tienen a su presencia
haciendo entrega de este homenaje
voy a brindárselo al personaje
como un recuerdo de mi opulencia.

La vida tiene su primavera
por eso el hombre cuando envejece:
se desconsuela, se desvanece,
llora y suspira, se desespera.
En este mundo, nadie quisiera
hacerse cargo de su sentencia,
porque la ley de la providencia
no se soborna con el dinero
así lo estimo y lo considero
aquí me tienen a su presencia
haciendo entrega de este homenaje
voy a brindárselo al personaje
como un recuerdo de mi opulencia.

Tópicos

El análisis de los tópicos da pie a reflexionar sobre la manera como se entiende este concepto. Para Aurelio González,

un tópico [es] un lugar común y, por tanto, una de las condiciones para su definición debe ser su recurrencia, pero hay que distinguir cuando se trate tan solo de una referencia recurrente generada por el contexto con valor significativo casi nulo (ciertas faenas del campo, animales domésticos, etc.) y cuando se trate de una referencia cargada con una mayor significación (2015: 100).

Según González, esta última sería la diferencia entre tópico y motivo, el segundo afectaría la tensión narrativa del texto y, por lo tanto, tendría una mayor significación. Además, señala que «los *tópica* (conjunto de tópicos), según Aristóteles, eran un método, un conjunto de recursos para encontrar de manera fácil y rápida los argumentos hallados en la *inventio* y aprendidos en la *memoria*. Más adelante, los *tópica* serán

²¹³ Sobre las transcripciones es necesario señalar algunos aspectos importantes. Una de las características de la glosa de línea, a diferencia de la letrilla y el villancico, es la repetición de toda la planta; por eso, se reproduce al final de cada una de las décimas la copla en su totalidad. Así lo señala Vicente T. Mendoza cuando precisa que «la glosa difiere de la letrilla en que mientras esta se obliga a repetir al final de cada estrofa un solo verso del villancico o refrán que sirve de planta, la glosa repite sucesivamente, después de cada estrofa, uno por uno de los versos del estribillo o refrán que le sirve de planta» (1947: 647). Cuando exista alguna palabra con una morfología distinta a la norma, por ejemplo: «compliquez» o «activez», se le marcará con un asterisco (*) al lado de la palabra para hacer notar que se respeta la forma como la cantó el trovador en la topada. En aquellos casos donde no ha sido posible transcribir alguna parte de la décima o incluso una décima completa, se utilizan tres puntos suspensivos al interior de un corchete, [...], para señalar lo omitido, ya sea por complicaciones en el audio u omisiones en la grabación.

considerados como un almacén de temas estereotípicos, denominados lugares comunes, susceptibles de ser tratados de nuevo» (González, 2015: 98). De esta reflexión, destaco que los tópicos son elementos de estructuración con una carga semántica importante para el trovador y para el público. Son un canal de comunicación que permite condensar una situación, una idea o una caracterización y presentarla en pocas palabras.

Walter Ong subraya el aspecto discursivo de los tópicos, ya que «se suponía que estos argumentos se encontraban (según Quintiliano) en los “tópicos” (*topoi* en griego, *loci* en latín), y a menudo se designaban como los *loci communes* o lugares comunes, pues se creía que proporcionaban argumentos comunes para todo tipo de asuntos» (2002: 110). Este aspecto tiene relación con lo que expuse en el segundo capítulo de este trabajo cuando destaque la importancia de la paremia como elemento estructurador del discurso, cuyo sentido no requiere mayor explicación. Por lo tanto, el tópico sirve como punto modular en la construcción de las poesías de los trovadores, ya que da la oportunidad de encontrar, con cierta facilidad, un elemento compositivo que les permita desarrollar una idea en su glosa en décimas. Además, el auditorio tiene cierta familiaridad con estos tópicos, así como la expectativa de que se desarrolle en algún momento de la topada. Su uso, por lo tanto, permite al trovador hablar sobre un aspecto que es importante en la fiesta y complacer al público asistente.

Esta definición se complejiza si se toma en cuenta la definición de Miles Foley, ya que para él:

Immanent Art [...] concentrates on the recurrent phrases and [typical] scenes and story-patterns not as ends in themselves but as indexes of more-than-literal meaning, as special signs that point toward encoded traditional meanings. It aims beyond a nuts-and-bolts grammar and toward a working fluency in the language of oral poetry. [...] Moreover, each epic tradition depended on a repertoire of typical scenes that varied within limits, portraying the same actions from instance to instance but shape-shifting to suit the particular environment of the individual situation (2002: 109 y 111)²¹⁴.

Para Foley, lo que se considera un tópico es parte del lenguaje común de la tradición oral. Este elemento de construcción permite la variación al interior de la tradición, ya que, si bien se utiliza por su carga significativa, al ajustarse a un contexto en particular puede encontrar la manera de variar y acoplarse a una nueva situación discursiva.

A continuación, hago el análisis de seis tópicos: Primero, la presencia del trovador en la glosa en décimas, donde el poeta dice de dónde es originario y cuál es su oficio. Segundo, la conciencia de estar frente al auditorio; aquí el trovador se muestra como servidor de los asistentes y asume el compromiso de complacerlos con sus composiciones, a la par que pide disculpas si llegara a equivocarse. Tercero, el destino, donde se habla del don que recibió el cultor para poder componer versos y cantar. Cuarto, la comunidad; el trovador se identifica primero con los músicos que lo acompañan a quienes reconoce como compañeros del destino y, en seguida, con el auditorio a quien desea complacer con sus composiciones. Quinto, el tiempo y el

²¹⁴ Un poco más adelante, Miles Foley da una referencia de estos elementos compositivos: «Scholars discovered formulas (recurrent phrases), themes (recurrent scenes), and story-patterns both in living oral traditions and in ancient and medieval poems that we know only from manuscripts» (2002: 112). De este modo, se puede entender *recurrent phrases* como fórmulas, *typical scenes* como tópicos y *story-patterns* como motivos.

espacio son otro hilo conductor importante que remite al pasado; por ejemplo, hablar sobre el origen del ejido y cómo aquello se reactualiza en el momento de la fiesta. Sexto, el recuerdo donde el trovador rememora otras fiestas a las que lo han invitado a participar.

La presencia del trovador en la glosa en décimas

La presencia del trovador en el poema es un tópico recurrente en la poesía popular y tradicional. Jiménez de Báez afirma que «adquiere tal fuerza que llega incluso a la categoría de tema» (1964: 139)²¹⁵. Esta reflexión, sobre la poesía popular de Puerto Rico, se puede extender a las demás tradiciones donde se canta y se baila la décima y la glosa en décimas. Incluso, se puede ver aquí cierta relación con la presencia del cantador en los corridos, como aparece en los siguientes ejemplos:

Voy a cantar estos versos
con cariño verdadero;
para recordar a un hombre
que fue Macario Romero
(Mendoza, 1939: 441).

Señores voy a contarles
lo que pasó en Veracruz
el veinticinco de junio
del año setenta y nueve
(Mendoza, 1954: 18).

Sobre el segundo ejemplo, Aurelio González afirma que «otra forma de principio tópico de la narración es por medio de la ubicación temporal o espacio-temporal, elemento que refuerza la veracidad de lo narrado» (2015: 82). Esto da la oportunidad de apreciar cómo un mismo tópico puede subrayar dos aspectos distintos. En el caso del corrido, hay una necesidad de mostrar los hechos que se relatan como reales. Por eso, la fecha y el lugar señalan referentes conocidos y datos precisos sobre un acontecimiento; hay, por lo tanto, un pacto de verdad. Por su parte, en los versos de don Cándido Martínez la ubicación espacio-temporal se utiliza para destacar el momento presente de la enunciación, de la puesta en acto de la *performance* del trovador frente al auditorio («A cantarles he venido nuevamente / [...] en el mismo momento aquí presente»). Además, en estos versos no habrá como tal una narración, sino una descripción de quién y cómo es la persona que está cantando y en dónde más se ha presentado; es decir, cuáles son sus credenciales para participar en la topada²¹⁶. En ambos casos, la declaración inicial

²¹⁵ Esto sucede también en otras latitudes. Sobre el caso de Argentina, Raúl Dorra explica que «desde las composiciones de Hidalgo (sus celebrados *cielitos* o el “Diálogo patriótico” que sostienen Jacinto Chano con Ramón Contreras) hasta las relativamente recientes “Coplas del payador perseguido” de Atahualpa Yupanqui, pasando por el *Martín Fierro*, la obra maestra del género, siempre encontraremos el predominio de la primera persona, esto es, la voz de un gaucho que narra para un público o se confronta con el ingenio de su contrincante» (2007: 5).

²¹⁶ Para Laurette Godinas, este recurso se relaciona con los tópicos del *exordio* y encuentra que en el *Cancionero Folklórico de México* «[en] muchos casos [...] el empleo de un concepto referente al quehacer poético está relacionado con la necesidad de presentar el contexto de enunciación del mismo. A veces, esta presentación está emparentada con los saludos» (2007: 219). Como ejemplo de esto, se pueden ver las siguientes coplas extraídas del *CFM*:

Ahorita voy a cantar, señores,
¡vivan las muchachas más lindas de Pisaflores!
que para todas ellas
yo les ofrezco mis amores.
(I-2644, estrofa suelta, Hidalgo).

Voy a cantar a esta indita,
a ver si puedo o no puedo,
a ver si puedo llegar
o en el camino me quedo.
(I- 2273, *La indita*, Guanajuato).

presenta las cartas credenciales de quien hace uso de la voz, así como la buena fe con la que actúa.

La piedra angular de la presentación del trovador en la topada es establecerse como el referente principal, el emisor del acto comunicativo²¹⁷. Destaca en sus versos la función emotiva que le permite empezar a ganar el favor de los asistentes y que su actuación se ciña a lo establecido en el reglamento²¹⁸. Si se tiene en cuenta que son los versos iniciales de la topada, se aprecia otro aspecto importante: el poeta se presenta frente a los asistentes como quien llega a un nuevo sitio y, como gesto de cortesía, dice quién es, a qué se dedica y a qué ha venido²¹⁹. Aunado a esto, el desarrollo del tema, la veracidad de lo que se dice, está en relación del pacto que se establece entre el trovador y el auditorio.

La poesía de presentación es muy común en los trovadores. A continuación, se transcriben dos ejemplos de otros dos cultores para relacionar algunas características similares a las de la topada de don Cándido Martínez y de don Agapito Briones:

ANTONIO GARCÍA

*Yo soy Antonio García
que existo en el universo
me arrullo con la poesía
y despierto con el verso*

Solo en el arte pensaba
y quería ser trovador
luego tuve un profesor

GUILLERMO VELÁZQUEZ

*Guitarrero de mano encendida
y conciencia que no se doblegue
eso soy y seré hasta que llegue
el momento de mi despedida*

Yo era hojita tirada en el suelo
a mercé* de cualquier vendaval
mi conciencia no haya brocal

²¹⁷ Como lo establece Paul Zumthor, «toda comunicación oral, por ser obra de la voz, palabra de este modo proferida por quien posee o se atribuye el derecho a hacerlo, establece un acto de autoridad; acto único, imposible de repetir de forma idéntica. Confiere un Nombre, en la medida en que lo dicho denomina el acto hecho diciéndolo. La emergencia de un sentido se acompaña de un juego de fuerzas que actúan sobre las disposiciones del interlocutor» (1991: 33).

²¹⁸ Sobre la importancia del reglamento, he señalado ya que «este es el que permite la pervivencia de la tradición, ayuda a los viejos trovadores a conservar los aspectos básicos sobre los que se basa su labor, y a los jóvenes que quieren acceder a ella les abre las puertas y les muestra el camino por donde deben transitar, si quieren llegar a ser poetas reconocidos» (Rodríguez Hernández, 2014: 145). En relación con el saludo y el reglamento, Neftalí Díaz apunta que «de igual forma El Reglamento, según la mayoría de los informantes entrevistados, indica que el trovador que empieza la contienda se tiene que presentar con unos saludados o decimales que expongan quién es el guitarrero así como sus músicos, inclusive si lo desea el poeta, saludar en verso a alguna persona del público para ir ganando adeptos (ganarse a la gente, a la audiencia), cosa que le favorecerá durante la contienda antes de abordar los temas que se discutirán durante la topada» (2014: 58). El saludo es una estructura que se repite en distintas latitudes, según Maximiano Trapero, «los decimistas inician sus intervenciones con las fórmulas de rigor: saludo a la concurrencia, agradecimiento a los organizadores, satisfacción de participar en el evento, elogio al lugar al que han venido, etc.» (1996: 95).

²¹⁹ No se puede perder de vista, sin embargo, lo que comenta Carlos Bousoño sobre la equiparación del poeta que crea los versos y el que aparece en el poema, pues «aun en estos casos habría que matizar, pues el hecho de que los poetas usen generalmente el verso para manifestarse, está diciendo ya que las vivencias que se comunican han sufrido una honda elaboración, cuya índole no puede ser más que imaginaria [...]. La persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor (no entremos en el asunto) coincide de algún modo con el yo empírico del poeta, es, pues, substantivamente, un “personaje”, una *composición* que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia» (1962: 24).

un hombre que improvisaba.
Mientras tanto me enseñaba
medidas de la poesía
yo con fe le agradecía
a aquellas orientaciones
porque fue de los campeones
yo soy *Antonio García*
que existo en el universo
me arrullo con la poesía
*y despierto con el verso*²²⁰.

ni mis alas razón a su vuelo.
Largos años viví sin consuelo
con el alma y la fe dividida,
pero nunca sentí derruida
la esperanza de hallar mi destino
y hoy se me abre anchuroso el camino:
guitarrero de mano encendida
y conciencia que no se doblegue
eso soy y seré hasta que llegue
el momento de mi despedida
(Velázquez, 2005).

En estos dos ejemplos se puede ver que el yo lírico destaca como el elemento clave de la presentación, ya sea mencionando el nombre del trovador o su profesión. Esto último está en estrecha relación con las plantas de la topada que aquí se analizan. Una particularidad que comparten estas dos glosas de presentación es el desarrollo del trovador, quien primero siente el anhelo de cantar, de componer versos; luego encuentra el camino que lo guía hacia un maestro, hasta que por fin se convierte en trovador y se presenta frente al auditorio.

Por otro lado, en la presentación de don Agapito Briones se ve a un poeta ya muy cerca del retiro. Esto muestra su intención de desarrollar el tema de la vejez y caracterizarse como un hombre de avanzada edad con las complicaciones físicas que esto acarrea, al mismo tiempo que reconoce las «glorias de su pasado».

Hoy como viejo, cansado y triste
comento glorias de mi pasado
son los recuerdos que me han quedado
de aquel entonces que ya no existe.
Tiempo risueño si tú te fuiste
¿para qué quiero ya la experiencia?
Si al fin yo miro que en mi existencia
no hay esperanzas de un porvenir
a ver en qué les puedo servir
aquí me tienen a su presencia
haciendo entrega de este homenaje
voy a brindárselo al personaje
como un recuerdo de mi opulencia

El primer verso parece ser la explicación de por qué se encuentra en «este amargo y cruel sufrimiento» en «vasta condolescencia», como lo dijo en el puente de la primera décima glosada²²¹. Se construye con tres adjetivos: viejo, cansado y triste, que se muestran en una suerte de gradación descendente en que un adjetivo es consecuencia

²²⁰ Esta planta y su glosa son parte de la Col. Rodríguez Hernández; me fueron proporcionadas por la Mtra. María del Carmen Guevara Torres en Rioverde, San Luis Potosí, 15 de junio de 2016.

²²¹ Trapero describe así la estructura de la décima: «la *primera redondilla* expone el tema, con pausa obligada tras el cuarto verso; le sigue el *puente* (versos 5 y 6), que abre o establece una alternativa (generalmente adversativa), y termina con una *segunda redondilla* que concluye de una manera original el argumento, conforme al razonamiento iniciado en el puente» (2015: 22).

del anterior. Esta presentación, aunque se produce frente al auditorio, supone un momento en que el poeta toma conciencia de su propia condición. Esto hace que la memoria sea dirigida hacia las glorias pasadas del poeta y sus mejores momentos como trovador, pero con la conciencia clara de que aquel tiempo ya se fue. Este aspecto íntimo sería una muestra del momento de escritura de la Poesía. Además, se observa el cariz reflexivo de la glosa, al recordar con nostalgia el pasado; y el matiz sentencioso, al mostrarse presto para servir al auditorio.

La situación planteada en la redondilla da pie a una gradación en el puente de la décima cuando el poeta dice: «tiempo risueño si tú te fuiste: / ¿para qué quiero ya la experiencia?» Se presenta aquí el tópico *ubi sunt*, cuyo principio se puede resumir como «todo tiempo pasado fue mejor»²²². Sobre el tema de la vejez, Jiménez de Báez señala que «la añoranza del “viejo cantaor” que ha perdido la voz se refugia en la fama y la popularidad adquiridas» (1964: 147). El tiempo feliz se relaciona con las ocasiones en que lo invitaban con frecuencia a las topadas y su canto le otorgó fama entre quienes asistían a la fiesta. Sin embargo, todo esto parece fútil, pues ese conocimiento acumulado a lo largo de la vida ya no lo puede poner en práctica. La riqueza que tuvo en otro tiempo le causa nostalgia y le hace ver que no tiene la vitalidad de antes para tener presentaciones. Es decir, por la falta de invitaciones a las topadas va cayendo en el olvido de la gente. Sin embargo, aún puede tener algunas presentaciones, como en el caso de esta topada, donde el público reconoce su talento. No obstante, la añoranza no puede evadirse del todo²²³.

²²² Se pueden encontrar ejemplos de la temática de la vejez en otras latitudes, por ejemplo, en la tradición cubana. La siguiente redondilla es de Rafael el «Ñato» Rubiera en respuesta a Rafael García:

Rafael, aquí me ves
retando los almanaques
y espantando los achaques:
las moscas de la vejez.
(véase Díaz-Pimienta, 2014: 279).

El tono de esta redondilla es el polo opuesto de la de don Agapito Briones, y por eso da la posibilidad de apreciar el desarrollo del mismo tema desde un punto de vista positivo, donde la energía del poeta se concentra en ignorar las dificultades de la edad para cumplir con su compromiso.

²²³ Esta es una preocupación actual y muy cercana a los viejos trovadores. En entrevista con don Ismael Orduña comentaba sobre un homenaje que le hicieron en San Ciro de Acosta: «No, pos le digo, en veces me siento con ganas de llorar porque eso para mí, lo tomo como un favoritismo [sic], el aprecio que ustedes vienen a ofrecerme o a darme a levantarme de caído» (Entrevista con don Ismael Orduña el 1 de agosto de 2015 en San Ciro de Acosta, en el contexto del Homenaje a don Pedro Sauceda, don Lupe Reyes, don Ismael Orduña, don Miguel González y don Pedro Ruiz. Col. Rodríguez Hernández). Por su parte, don Pedro Sauceda en el contexto del mismo homenaje, comenta que «por los años que fui y trabajé, yo mi tiempo ya pasó, pero todavía gracias a Dios, ando acompletando ochenta años, me faltan tres meses. Y yo no me siento muy buenisano, pero me siento todavía, pues digo, andar andando. [Posteriormente, comenta que ya no lo contratan para cantar en las topadas] Yo ya no me ocupan». (Entrevista realizada a don Pedro Sauceda el 31 de julio de 2015 en San Ciro de Acosta, en el contexto del homenaje a don Pedro Sauceda, don Lupe Reyes, don Ismael Orduña, don Miguel González y don Pedro Ruiz. Col. Rodríguez Hernández). En *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*, se transcribe la anécdota cuando don Antonio García les comunica a los demás trovadores que va a dejar el destino, en el diálogo intervienen él y don Agapito Briones: «—Antonio, mejor cállate —replica don Agapito—, mejor cállate porque eso que has dicho es una ocurrencia que se te vino de momento. Tú seguirás —siendo lo que eres, el verso no se te va a retirar nomás porque lo deseas. Está en ti, te entregaste a él... —Sí, pero

Este es un tópico recurrente en los viejos maestros a quienes ya no invitan a tocar en las fiestas, como se aprecia en la siguiente glosa de línea de don Francisco Berrones:

*Esos tiempos cuando yo valía
se acabaron, ya no valgo nada;
tuve tiempos que se me estimaba
mucho más de lo que merecía.*

En los tiempos aquellos pasados
que había bodas y buenos huapangos,
yo tocaba en aquellos fandangos
y subí a los mejores tablados.
Fui también de los aficionados,
me gustaba también la poesía,
es muy cierto que nada sabía,
ilusiones tal vez solo fueron;
cómo pronto desaparecieron
esos tiempos cuando yo valía
se acabaron, ya no valgo nada;
tuve tiempos que se me estimaba
mucho más de lo que merecía

(véase Perea, 2005: 66).

Si bien es cierto que las razones por las que don Francisco Berrones deja los tablados es por un problema físico²²⁴, en esta Poesía se observa que también influye la vejez como tópico para los cultores de esta tradición. De aquí se puede suponer que, así como hay temas recurrentes para las distintas celebraciones, también hay temas que se desarrollan según la edad del trovador. En el caso de la vejez, hay una fuerte añoranza por el pasado, sobre todo, por la lejanía de los tablados y la diminución del aprecio de la comunidad. Es necesario subrayar, que el trovador no solo añora los tiempos pasados, sino que los describe como los mejores, tanto por las celebraciones, como por los lugares en los que se presentaba. De este modo, se presenta un doble juego, una tensión entre la planta y la décima glosada, pues mientras en la copla intenta generar empatía por su situación, en la glosa se muestra como un trovador de gran nivel, porque era invitado a las mejores fiestas y subía a los mejores tablados.

El poeta frente al auditorio

En la primera décima de saludo de Cándido Martínez hay una apelación al «pueblo oyente», que se relaciona con la cuarteta inicial y, en particular, con los últimos versos: «yo les pido que disculpen mis errores / en el mismo momento aquí

con tus sanas opiniones y con tus vivas y aplausos no me vas a rejuvenecer. Ya no puedo salvar el charco, lo sé mejor que tú y que todos. —No me voy a someter a tus opiniones, eres un poeta y lo serás hasta que mueras. —Lo fui, Agapito, pero no hay que comparar el pasado con el presente. —No, Antonio, ya no puedes olvidarte. Es como cuando haces un pacto con el diablo. No vas a poder dormir si no estás con el verso encima. Si quieres deshacerte del verso necesitas morir. Y si dejas el verso llorarás, eso sí, llorarás...» (véase Velázquez Benavides, 2004: 350-351).

²²⁴ El testimonio de que se retiró pronto de los tablados se explica en la nota 126 de este trabajo.

presente»²²⁵. Esto muestra una estrategia discursiva a lo largo de la décima: se personifica el trovador en los versos, después sus músicos y, por último, el auditorio. El diálogo tiene una primera vía, pues va del tablado hacia la plaza donde se congregan los asistentes. Hay dos aspectos importantes: por un lado, la conciencia de estar frente a un público; por otro, el compromiso del poeta con el auditorio.

El tópico del trovador frente al público tiene una larga tradición en el ámbito hispánico como lo explica Jiménez de Báez: «La conciencia del público, ya en la tradición juglaresca se manifestaba en los apóstrofes continuos que se hacían al auditorio: “señores”, “varones”, “yo vos diré”. No solo ocurría en la poesía narrativa sino también en la lírica. El público se convierte entonces en su confidente: “cavallier, datz mi consselh...”» (1964: 107-108)²²⁶. Esta conciencia compromete al trovador con su oficio y la fiesta que apenas inicia, a la par que le da la oportunidad de caracterizar al público como una comunidad «oyente»; de este modo, destaca la oralidad en sus versos. En el huapango arribeño, el auditorio toma preferencia por uno o por otro cultor y por los músicos que lo acompañan; sin embargo, su función no termina aquí. Si bien los trovadores son transmisores privilegiados, la comunidad es la depositaria de la tradición. En el ritual de la fiesta, su escucha atenta da la posibilidad de saber si quienes están sobre los tablados se están apegando al reglamento o no. Así que el saludo al «pueblo oyente» es el momento en que el trovador pide la venia del auditorio para tomar los elementos de la tradición, apropiarse de ellos y regresarlos como una señal de reafirmación comunitaria²²⁷.

En lo que se refiere a la cortesía, se ve que, ante la posibilidad de tener algunos errores, el trovador se caracteriza como un servidor que tiene la intención de agradar al público. Dice de sí mismo que no es nada, que no merece un gran recibimiento, que no es un presidente; es decir, no es una personalidad con gran prestigio para merecer

²²⁵ Se puede ver la actitud del poeta como servidor del auditorio, así como el ruego de paciencia ante sus posibles fallas en otras tradiciones, por ejemplo, en Perú:

La señora y el señor,
los dueños de esta morada
me perdonen la llegada
si he cometido un error;
pues les pido, por favor,
disculpar mi atribución.
Yo vengo con la misión
de cantar una cuarteta
como cantor y poeta,
saludo con atención.
(véase Santa Cruz, 1982: 199).

²²⁶ Menéndez Pidal, había ya marcado este aspecto cuando en su definición de juglares señala que «eran todos los que se ganaban la vida actuando ante un público, para recrearle con la música, o con la literatura, o con charlatanería, o con juegos de manos, de acrobatismo, de mímica, etc.» (1924: 3, respeto las cursivas del original). Más adelante, apunta que esta conciencia supedita la labor del juglar pues, «a fin de interesar a su público, el juglar abandona a veces la objetividad de la acción, para tomar en ella una parte afectiva» (1924: 331).

²²⁷ Como lo menciona Zumthor: «El conocimiento al que doy forma al hablar y que por la vía del oído hacéis vuestro se inscribe en un modelo al que se remite: ese conocimiento es reconocimiento. Tiende a proporcionarse unas justificaciones habituales, se desarrolla sobre una trama de creencias y costumbres mentales interiorizadas que constituyen la mitología del grupo, cualquiera que sea» (1991: 35).

honores elevados. Se pueden ver aquí dos tradiciones: la primera, la de la falsa modestia²²⁸; la segunda, la supervivencia de un tópico de la poesía cortesana: el servicio a la amada²²⁹. A pesar de personificarse como alguien que no sería digno de cantar, es el trovador quien está frente al auditorio y es a él a quien han invitado para presentarse en la topada; además, en términos espaciales, destaca porque se encuentra ubicado encima del tarango, es decir, en un sitio privilegiado. Hay pues un doble juego, una doble intención, la de saludar al auditorio de manera respetuosa, de presentarse como un humilde servidor y, a la vez, subrayar su oficio de trovador y, con esto, empezar a mostrar su técnica y habilidad para ejercerlo.

Después de este análisis de la Poesía de don Cándido Martínez, comentaré la Poesía de don Agapito Briones. El verso con que empieza la cuarteta inicial de don Agapito Briones es formulario. Esto se puede comprobar porque don Cándido Martínez, en su Decimal, utilizó como pie forzado para una de sus décimas el verso: «ya estamos a su presencia»²³⁰. Este es un ejemplo de la comunicación interna que tienen los versos

²²⁸ Para Godinas, cuando en el inicio del discurso el tema se relaciona con el emisor «podemos hablar del tópico de la *humilitas* autorial [...]. Siguiendo lo que recomienda Cicerón en su *De inventione* “para el cual el poeta debe presentarse en una actitud humilde y suplicante —*prece et obsecratione humili ac supplici utemur* (I, xvi, 22)—”, no es raro encontrar en las coplas del Cancionero alusiones del poeta a su falta de adiestramiento en los menesteres poéticos. Como bien lo señala Curtius, era frecuente en la literatura latina y romance de la Edad Media que el autor se excusara de su *rusticitas*, su estilo inculto y grosero» (2007: 218). Como apoyo a su argumento, presenta la siguiente copla del *Cancionero Folklórico de México*:

La historia de mis amores
en mis versos vas a oír:
no tienen poesía primores,
porque no sé describir
como los grandes señores
(I-716, estrofa suelta, San Luis Potosí).

Resulta sugerente apreciar que esta característica que Laurette Godinas encuentra en las coplas líricas del *CFM* se puede asociar con la tradición de los huapangueros de la Sierra Gorda.

²²⁹ Esta supervivencia de la poesía cortesana ha sido señalada ya por Jiménez de Baéz, quien refiere que «tampoco hay duda de que prevalece una temática tradicional en décimas *a lo divino* y *a lo humano* que se reproduce, prácticamente, en todos los países donde se cultiva el género. Y hay un lenguaje codificado, formulaico, asociado a campos semánticos como el del amor cortés, el hortelano de amor, o formas antiguas que prevalecen y se reactualizan» (Jiménez de Báez, 1994: 101).

²³⁰ La planta y la décima en cuestión son las siguientes:

*Les canta su servidor
estando aquí a su presencia,
buenas noches, concurrencia
buenas noches, cantador.*

Es necesario anotar
aunque sea de vez en cuando
lo que hemos ido pasando
y lo que pueda pasar.
Quien llegó a solicitar
una tierra en advertencia
si la tiene a pertenencia
gracias por solicitud

en una misma tradición, la recreación por parte de los transmisores, como lo veía Menéndez Pidal²³¹. La conciencia de estar frente al auditorio es muy importante en toda la cuarteta. El compromiso se plantea desde la llegada del trovador al espacio físico de la fiesta («aquí»), y su postura con respecto a los asistentes. Estar frente al otro plantea la obligación del trovador de cumplir con el compromiso y estar al servicio de quienes han ido a escucharlo. La presencia del trovador se justifica por el talento demostrado en las presentaciones que hizo en el pasado. Se intenta hacer ver que esa riqueza ya no existe, pero el recuerdo parece traer ese pasado al presente para que así pueda cumplir con su cometido. Es importante destacar una particularidad del léxico de los trovadores: el empleo del vocablo *personal* para referirse al auditorio, a los asistentes a la fiesta. Como una variante aparece en la planta la palabra *personaje* con la misma intención.

En la primera glosa de don Agapito Briones, se plantea que, para cumplir con el oficio de trovador, el auditorio es muy importante. Sin embargo, incluso antes de saludar a los asistentes a la fiesta, pone de manifiesto su preocupación por no poder cumplir con su propósito («Señores tengo el presentimiento / de no servirles ya en esta

y por esa plenitud
ya estamos a su presencia.

Esta glosa corresponde al primer Decimal de don Cándido Martínez; la décima es la segunda glosa que desarrolla en su discurso. Una variante de esta fórmula se puede observar en Perú en la siguiente planta de glosa en décimas:

*¡Muy buenas noches, señores!
en su honorable presencia,
hoy probaremos la ciencia
de dos famosos cantores*
(véase Santa Cruz, 1982: 202).

En el homenaje a don Pedro Sauceda, don Lupe Reyes, don Ismael Orduña, don Miguel González y don Pedro Ruiz el 31 de julio de 2015 en San Ciro de Acosta, San Luis Potosí, don Guillermo Velázquez cantó la siguiente glosa, donde se puede ver otra variante de esta fórmula:

Aquí estoy en su presencia
saludándolos gustoso
más curtido, más corrioso*
más viejo y con más conciencia
de que el huapango es herencia
y yo soy un eslabón
esta es nuestra tradición
referencia, siglos, huella
y estoy orgulloso de ella
traigo alegre el corazón
y poesía recién trovada,
soy guitarrero de son
huapanguero de topada,
no cambio mi tradición
por baratijas ni nada.

(Col. Rodríguez Hernández).

²³¹ Menéndez Pidal explica varios elementos de la literatura tradicional y dice que su esencia está «en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes» (1948: 77).

vez»). Enmarca su justificación en el tema de la vejez («porque en el reino de mi vejez / se acaba el gusto, ya no hay aliento»). Esto hace que se presente como alguien que ya no puede servir por su avanzada edad y por su falta de gusto y aliento, metonimia de su capacidad de hacer versos y de su canto, respectivamente. En el puente de la décima se busca la empatía del auditorio para que puedan sentir la tristeza y el dolor del trovador, pues cae en una suerte de abismo anímico, en una derrota aun antes de empezar la contienda («En este amargo y cruel sufrimiento / estoy en vasta condolesencia*»). Es la sima del sentimiento de imposibilidad planteado en la primera parte de la décima. El problema se resuelve en la estrofa cuando el poeta solicita la ayuda de los asistentes para llevar a buen puerto el compromiso. Si los asistentes tienen la suficiente paciencia, el trovador será capaz de hacer sus composiciones a pesar de sus limitaciones («aunque no tengo gusto de sobra / voy a ponerle mano a la obra / *aquí me tienen a su presencia*»).

En la décima de don Agapito Briones, el tema de la vejez recuerda la máxima de Lope de Vega sobre que la décima «es buena para las quejas» (2006: 148) y, a la vez, que el poeta cante sus décimas frente al auditorio remite a la sentencia de *El Quijote*: «Quien canta sus males espanta» (Cervantes, 2005: 201). Este tópico se encuentra también en otras tradiciones en Hispanoamérica, como lo constata Yvette Jiménez de Báez en Puerto Rico:

*No canto porque me oigan
ni porque yo sé cantar,
Yo canto por estar alegre
y darle alivio a mi mal
(1964: 143).*

Además, añade que «este mal innominado que provoca el canto se concreta a veces en un dolor específico [por ejemplo], la ingratitud de la mujer amada» (Jiménez de Báez, 1964: 143)²³². En el caso de don Agapito este mal sería la vejez que lo ha alejado de las topadas y esto ha provocado que la gente lo vaya olvidando. En la vejez destaca, en vez de la sabiduría, el sentimiento de soledad y abandono. Este tema le sirve de eje rector de toda su primera intervención, tanto es así que, en el son, al final de la pieza, presenta los siguientes versos:

Canta y canta, corazón
y no dejes de cantar,
canta y canta, corazón
y no dejes de cantar,
canta si tienes pasión,
canta si tienes pesar
y si es mucha tu aflicción,

²³² También se puede ver en Venezuela donde se canta la siguiente planta:

*Ya no soy el que solía
ni aquel que solía ser,
todo se acabó, clavel
en una noche y un día.*
(véase Subero, 1991: 252).

canta más para olvidar.

Hay un aspecto que no desarrolla don Agapito Briones referente a la vejez: el tema de la experiencia. Para no dejar de lado este aspecto y para observar cómo aparece en la tradición del huapango arribeño, se presenta una décima de don Tranquilino Méndez:

*Vete aplacando Agapito Briones
es un consejo que te da un viejo
porque en mi mente te lo aconsejo
que nunca es bueno narrar cuestiones*

Tú ya te sueñas un personaje
aquí me sales hasta con lentes
porque te crees de los competentes,
pero aunque humilde con mi carroaje
y así corriente sea mi lenguaje
y en ti se enciernen todos los dones,
aquí te juego pares y nones
aunque mis tiempos ya terminaron,
no te emociones porque gritaron
*vete aplacando Agapito Briones
es un consejo que te da un viejo
porque en mi mente te lo aconsejo
que nunca es bueno narrar cuestiones*

(véase Velázquez Benavides, 2004b: 107).

Dice el refrán que «quien no escucha consejo, no llega a viejo», es decir, la experiencia de los otros se debe aplicar en la vida propia. Aunque es un tema que no desarrolla don Agapito, ese silencio es significativo, porque en el momento del Fundamento y la Bravata, así como en sus improvisaciones, mostrará lo que ha aprendido a lo largo de sus años como trovador. Se podría decir, a la luz de la glosa de don Tranquilino Méndez, que supo escuchar a sus maestros y a los trovadores contra los que se enfrentó. Si se sigue la línea argumentativa de don Agapito, su experiencia, que ya no se toma tanto en cuenta, recrudece su postura sobre las dificultades que se viven en la vejez. Sin embargo, no se puede dejar de lado que este tema lo está utilizando como un recurso retórico para ganarse el favor del auditorio e incluso, para que su contrincante se confíe y baje la guardia.

Sobre la tradicionalización de los versos de presentación en las glosas en décimas a lo largo de Hispanoamérica, se puede ver el siguiente ejemplo de don Agapito Briones y otra del trovador puertorriqueño Omar Santiago:

AGAPITO BRIONES

Referencias cual la fiel celebración
el motivo que al momento aquí se presta
presurosos celebremos esta fiesta
del ejido, aniversario aquí en acción.
La memoria desde aquella institución

OMAR SANTIAGO

(¡Ay!) Gracias, Vincent, por brindar
tú hermosa presentación,
se nos pone el corazón
caliente para empezar.
Salimos a improvisar (2)

de esa tierra el campesino antiguamente,
a virtud que solicita ahoy* presente²³³,
pero que el fruto desde aquel tiempo pasado
y hasta ahora siempre, siempre ha recordado
a cantarles he venido nuevamente

para unirnos a esta gesta
y como este día se presta,
según la noche pronuncia
hoy nuestra música anuncia
(*¡ay!*) que va a comenzar la fiesta²³⁴.

Es muy sugerente la coincidencia del verso y la rima en «presta» de los dos trovadores. Esto muestra la supervivencia y la forma de tradicionalización de la glosa en décimas en dos expresiones distintas: el huapango arribeño y el seis puertorriqueño. Hay una suerte de acervo común en los cantadores de décimas que permite este tipo de coincidencias. Se puede notar que la métrica de ambas estrofas es distinta, la primera está construida en endecasílabos, la segunda en octosílabos, aunado a que tienen alrededor de treinta años de diferencia una de la otra. Sin embargo, ninguno de estos elementos dificulta que construyan la consonancia de la rima con el mismo vocablo y, sobre todo, que tengan la intención de presentar la situación que hace propicio el encuentro entre los trovadores y el auditorio.

El destino

Uno de los aspectos más importantes en el huapango arribeño es la cuestión del destino. Para los trovadores de esta tradición, el destino es un don que reciben, es la habilidad para cantar y trovar; sin embargo, no basta con recibir el don, es necesario ponerlo en práctica para que se desarrolle. En muchas ocasiones, en la tradición occidental, el destino se ha visto como algo terrible y fatal para el hombre. Por el contrario, en los trovadores de huapango arribeño ellos mismos son los que quieren incursionar en él²³⁵. Alex E. Chávez explica que «huapangueros speak of el destino with

²³³ El vocablo *ahoy* es común entre los viejos trovadores, en particular en don Adrián Turrubiartes se puede encontrar su uso de manera sistemática. A continuación, como ejemplo de esto, se reproduce una décima con la que concluye una glosa de línea sobre la carrera espacial entre los Estados Unidos y Rusia:

Se acabó la exploración
de toda la jornada
solo quedó señalada
con todo (*sic*) su aprobación.
Cumplieron con su misión,
fue grandiosa y formal,
dieron grande rendimiento
ahoy* tomaron asiento
allá en el centro espacial
(Col. Rodríguez Hernández).

²³⁴ La décima de Omar Santiago la grabé en el *XXXV Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, el día 29 de diciembre de 2017 en Xichú, Guanajuato es parte de la Col. Rodríguez Hernández.

²³⁵ Don Ascención Aguilar explica que «el destino es una palabra que da a entender varias. Muchas veces dicen que el destino es cosa de la suerte. Entre nosotros los trovadores pensamos que el destino es también un oficio. Todos traemos un don allá de lo alto, nomás que unos lo traemos de un modo, otros de otro; pero toda la criatura que nace trai* un don especial. En mi conocimiento pienso que a veces el destino coincide con el arte, pero de ese destino no siento nada de parte mía, siento que mi persona nomás viene a ser instrumento, que hay un espíritu que nos ilumina. Todos tenemos una gracia muy distinta. Me pongo a veces a hacer un verso y no sé ni cómo le voy a hacer con la guitarra afinada y las necesidades

great ceremony, a reverence for the intensity and responsibility wrapped up in the act of aesthetic engagement alongside fellow huapangueros» (2017: 63).

El primer verso de la cuarteta de don Cándido Martínez anuncia el oficio del poeta, su destino en el huapango arribeño: cantar («A cantarles he venido nuevamente»). Sobre el tema, Jiménez de Báez constata que «al orgullo de su propio arte, añade el trovador la idea de que este es un don con el cual se nace» (1964: 142). El tópico se relaciona con cuestiones relevantes, como la predestinación del poeta y su ejercicio profesional. La primera es la respuesta a la pregunta sobre si el poeta nace o se hace²³⁶. Sobre esta cuestión don Guillermo Velázquez, uno de los trovadores más reconocidos de esta tradición, ha respondido que el poeta: «nace, haciéndose»²³⁷; de ahí se han derivado términos como «nacerse improvisador»²³⁸. La segunda es aceptar ese destino, ese talento. Los trovadores de esta tradición reconocen la habilidad, el gusto, que tienen por la poesía y la asumen como un compromiso. Esta exigencia es una respuesta hacia sus maestros, la comunidad y hacia el llamado que ellos mismos han sentido de estar en las topadas y cantar para la gente. El destino en los trovadores de huapango arribeño es un deseo: es el gran caudal de la tradición en el cual quieren incursionar. Casi al final de la tercera glosa dice Cándido Martínez: «pero soy para servirles donde pueda», y es allí donde se observa la conciencia del trovador sobre su oficio, es decir, el compromiso que este acarrea. Se aprecia que el destino ya está asumido y asimilado por el poeta. Lo que le resta, ahora, es ponerlo en práctica y la topada es el sitio ideal para ello. Por tanto, el destino es canto y música en pos de la comunidad.

En la tercera glosa de don Agapito aparece también el tema del destino. El puente de esta décima se puede interpretar desde dos perspectivas («En este mundo, nadie quisiera / hacerse cargo de su sentencia»). La primera, permite ver el destino

que hay entre un público al presentarse, no sé cómo, pero de todos modos hago un verso a la hora que se necesita, a eso yo le nombro inspiración y destino» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 243).

²³⁶ Sobre si el poeta nace o se hace, para el caso de los improvisadores en décimas, Alexis Díaz-Pimienta señala que «para responder a esta pregunta clave debemos partir de una premisa bastante inobservada: a pesar de lo que mucha gente piensa y de los postulados que defienden incluso algunos improvisadores, el aprendizaje del repentismo siempre ha supuesto la existencia de un método de enseñanza, muchas veces insospechado, y sobre todo “des-pedagogizado”: el método que llamamos “tradicional”, “natural”, “empírico” o “mimético-tradicional”» (2014a: 30).

²³⁷ Véase A. Díaz-Pimienta, 2014a: 9. Sobre este mismo asunto, Maximiano Trapero apunta que «el trovar, es decir, el improvisar en décimas, ¿es un don o un oficio? Es “un arte”, dicen los propios decimistas. Un arte al que se llega después de un aprendizaje: es un don porque se nace con él (el amor a la tradición, la sensibilidad artística, la inspiración, la facilidad para la expresión, la visión excepcional de la realidad...), pero es también un oficio que se aprende con los años («el poeta nace, el trovador se hace» –dicen ellos), “arrimándose” desde niño a los más viejos, bebiendo la sabiduría y las mañas de los que más saben, aprendiendo el “lenguaje” de las décimas como quien aprende a hablar una lengua natural, a fuerza de oír y de tratar de imitar, hasta que se adquiere esa especial “gramática del decimista”, un esquema poético» (1996: 91).

²³⁸ Este término ha servido como título de alguno de los cursos sobre improvisación que ha impartido Alexis Díaz-Pimienta, uno de los grandes exponentes y teóricos de la improvisación en Hispanoamérica. Por ejemplo, se puede ver información sobre estos talleres en la siguiente liga: <http://proyecto-oralitura.blogspot.mx/2015/07/nacerse-improvisador-nuevo-curso-online.html>. Esto es relevante, ya que explicita la posibilidad de aprender las técnicas de composición de las décimas y de la improvisación; si bien esto desacraliza al poeta, también dimensiona el oficio del trovador como un aprendizaje constante que requiere conocimiento, esfuerzo y práctica.

como algo fatal, como una condena de la que no hay salida, pero que se intenta evitar. La segunda, es interpretar el puente como el final del camino del trovador, que este también quisiera eludir, pues esto significa estar lejos de la fiesta, la topada y los tablados; sin embargo, la vejez merma sus fuerzas, y su vitalidad va en decaimiento. Las dos formas de entender el destino tienen un mismo desenlace regido por una ley superior, inevitable; es decir, los bienes terrenales carecen de valor frente al poder divino.

Como se dijo líneas arriba, para los trovadores de huapango arribeño, el ejercicio de su oficio es posible debido a que han recibido a un don. Así se puede ver en los siguientes versos de don Francisco Berrones:

El poeta, cuando nace,
ya nace con esa ciencia;
Dios le da esa inteligencia,
no crea que el estudio lo hace
(1988: 43).

Don Guillermo Velázquez canta una planta de Poesía que inicia de este modo «*Soy poeta por destino / trovador por tradición*», donde este tema también se destaca²³⁹. Esa facultad, ese talento que se recibe de lo alto, se pone en práctica, se ejerce como trovador²⁴⁰. Hay una primera relación entre lo alto y lo bajo: el don divino se pone en práctica en el plano terrenal. Todo esto se realiza en el marco de la fiesta, en el tiempo del ritual de la topada. Sobre el tiempo del ritual, Mircea Eliade precisa que «el calendario sagrado recoge anualmente las mismas fiestas, las conmemoraciones de los mismos acontecimientos míticos. Propiamente hablando, el calendario sagrado se presenta como el “eterno retorno” de un número limitado de gestos divinos» (2015: 80). En el ritual profano de la topada hay varios aspectos que confirman este regreso al tiempo originario, que hace posible el fortalecimiento de la comunidad, al ir hacia las raíces más profundas de su vida comunitaria. Ahora bien, en los versos del puente de la décima de don Agapito, después de nombrar a la primavera, el primero de los ciclos de las estaciones donde resurge la vida y comienza el ciclo agrícola más fértil, habla de la fatalidad de enfrentar la sentencia final: la muerte. El poder divino, que favoreció al

²³⁹ En *Tradición y destino*, casete grabado en vivo en el XXVI Festival Internacional Cervantino en Guanajuato, 1998.

²⁴⁰ El talento como don divino y la aceptación del cantor de ser poeta, se puede apreciar en otras tradiciones, como en la siguiente décima del peruano Antonio Peña:

Mucho tiempo he estado yo
para probar su talento,
me han dicho que es buen maestro,
no me diga usted que no;
Dios al mundo me botó
para que fuera poeta:
el cantar nada me cuesta,
en mi ciencia no hay igual;
como banda musical
con mi voz daré retreta.
(véase Santa Cruz, 1982: 201).

poeta a lo largo del ejercicio de su oficio, se muestra ahora desde un punto de vista funesto. Al sopesar estos versos se observa que hay un contraste entre lo alto y lo bajo, lo divino y lo terrenal.

Los dos últimos versos de la estrofa tienen una estructura que es recurrente en varias décimas de esta tradición: la construcción mediante dos elementos que derivan en una frase sentenciosa. Este cierre destaca la autoconciencia del yo poético, se presenta en estrecha relación con la importancia de la palabra y la responsabilidad de hablar frente a un auditorio dando una opinión («así lo estimo y lo considero / *aquí me tienen a su presencia*»). Además, muestra cómo se integra semánticamente el verso glosado en la décima. Al hacer esto, reactualiza su significado y subraya su importancia.

Compañeros del destino

En la cuarteta de saludo de don Cándido Martínez se puede observar que, a la par que él se presenta, da reconocimiento a los músicos que lo acompañan esa noche («*A cantarles he venido / en unión de mis maestros tocadores*»). El tema de la comunidad de músicos es muy importante y, en principio, tiene relación con el trato que se dispensan entre los trovadores y músicos, ya que son *compañeros de destino*²⁴¹. El poeta no está solo ni en el tablado ni frente al compromiso que ha aceptado como modo de vida²⁴². Esto se puede asociar, incluso, con el concepto de *valona*, pues el trovador les estaría pidiendo «que le hicieran una valona» para poder cumplir con el desafío²⁴³.

Sobre estos versos, donde se menciona a los músicos, es necesario señalar que en el huapango arribeño no existían las agrupaciones fijas; las agrupaciones variaban con frecuencia a sus integrantes, lo cual subraya la concepción de comunidad en estos individuos que se han juntado para tocar en la fiesta. La identificación de los músicos con grupos específicos se fue haciendo regular hasta la llegada de don Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú, pero incluso en esta agrupación, que se reconoce bajo un mismo nombre, hay cambios en la conformación del grupo, ya sea porque algunos de sus músicos han fallecido o por otros compromisos que no les

²⁴¹ Sobre este aspecto, Chávez puntualiza que «this overflowing of performance and sociality explains the common address musicians use with one another: *compañeros del destino* —companions of life, companions of the calling— something reminiscent of Mark Slobin's affinity groups, or “charmed circles of like-minded music-makers who are drawn magnetically to a certain genre that creates strong expressive bonding” [Mark Slobin, *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, University of New England Press, Hanover, 1993, p. 98]» (2012: 63).

²⁴² Chávez transcribe un Decimal de saludo para el trovador Gabino, por parte del trovador Amador, aunque no menciona el apellido de ninguno de los dos, destaca esa forma peculiar de hablarse entre los músicos de la tradición:

*Apreciable don Gabino
porque así yo lo requiero
como digno compañero
compañero del destino.*
(2012: 77).

²⁴³ Raúl Eduardo González recuerda que «se han establecido dos posibles orígenes para la palabra “valona”; uno fundado en el lenguaje, otro en la historia. Manuel M. Ponce [apud] Vicente T. Mendoza, “La valona en México”, p. 10] señala el rumbo de valona por “vale”, “valedor”, y da la expresión “Hazme una valona”; es decir, un panegírico, un saludo o cualquier composición lirica improvisada en apego a los parámetros de la glosa en décimas» (1999: 50).

permiten tocar siempre juntos. Don Guillermo Velázquez, en entrevista con Yvette Jiménez de Báez, recuerda que fue a raíz de una sus primeras topadas con don Cándido Martínez que

se empezó a romper el mito de que no era posible que los músicos de la Sierra, de acá, de este rumbo, pudieran hacerle frente a los de Rioverde, y entonces, es a partir de allí que la gente, de alguna manera, empezó a sentirse representada por esos músicos, en ese momento. Y empezamos entonces —y de una manera un poquito atípica—, a ser reconocidos como Los Leones de la Sierra de Xichú, porque los huapangueros y, y los músicos que se juntan no tienen nombre, pero a nosotros nos empezaron a identificar como Los Leones de la Sierra de Xichú (2002: 520).

El tiempo y el espacio

En el ritual de la fiesta, el tiempo y el espacio se transforman. Así se puede ver en el principio de la cuarteta de don Cándido Martínez: «A cantarles he venido nuevamente». El adverbio «nuevamente» subraya la idea de tradición, de una acción que se repite de manera constante dentro de un contexto específico. Por su parte, la frase adverbial «en el mismo momento aquí presente» destaca que esta actualización se da dentro de la *performance*. El lugar donde se reúnen los trovadores y la comunidad para la fiesta es un espacio comunitario, ya sea la plaza del pueblo o el patio de una casa, dependiendo de la festividad que se celebre. Estos espacios tienen la capacidad de congregar a distintas personas y, en el ritual de la topada, se transforman en el espacio de la fiesta. Como menciona Mircea Eliade «es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el “punto fijo”, el eje central de toda orientación futura» (2015: 21). Aunque Eliade explica esta ruptura como propia del hombre religioso, es muy parecida a la que acontece en el ritual de la topada, en el cual la comunidad recuerda sus orígenes, refuerza sus lazos comunitarios y crea nuevos vínculos, que le permitirán sobrellevar la cotidianidad hasta la próxima fiesta.

En la primera glosa de Saludo de don Cándido Martínez, se pone de relieve el tiempo de la fiesta («Pueblo oyente de *toda esta jornada*»). En la topada, el ritual crea su propio tiempo, al transgredir la forma como cotidianamente se mide: mientras el día termina, empieza la fiesta, para mostrar que lo que está a punto de iniciar, tiene independencia y sale de la rutina. Mircea Eliade plantea que para el hombre religioso «existen los intervalos de tiempo sagrado, el tiempo de las fiestas (en su mayoría fiestas periódicas) [...]. En cada fiesta periódica se reencuentra el mismo tiempo sagrado, el mismo que se había manifestado en la fiesta del año precedente o en la fiesta de hace un siglo» (2015: 53-54). Es esa posibilidad de volver al tiempo originario de la comunidad uno de los elementos más importantes de la topada; en caso de que se hubiera alterado el orden, la fiesta es el lugar para reordenar el caos. Además, para el trovador representa el momento donde recuerda a sus maestros, como una evocación de su propia trayectoria y las raíces de la misma.

Para Mijail Bajtin:

Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado

ligadas a periodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta (1990: 6).

Esta concepción del tiempo ayuda a explicar la relación entre la noche y el día, el inicio de la topada y su final. Hay, pues, una interrupción del tiempo cotidiano para introducir el tiempo de la fiesta; en este último, se recuerdan las luchas originarias, se transurre de la obscuridad de la noche a la luz del día para celebrar el triunfo de la vida sobre la muerte. Como explica Mircea Eliade, «la festividad no es la “conmemoración” de un acontecimiento mítico (y, por tanto, religioso), sino su *reactualización*» (2015: 62).

El recuerdo

En la tercera glosa de don Cándido Martínez se observa un elemento importante y estructural de distintas tradiciones populares: el recuerdo. Este se puede encontrar de distintas maneras; en el caso de esta glosa, y en estrecha relación con el concepto de tradición, hace referencia a la presencia del propio trovador en la topada. La invitación que se le hace se debe a que se conoce su trayectoria y se sabe de sus capacidades para cumplir a cabalidad con el compromiso. Este recuerdo está intrínsecamente vinculado con la conciencia de estar frente a un público, ya que el juicio del auditorio es el que forja la fama del trovador: si lo consideran bueno, lo seguirán buscando para más presentaciones; por el contrario, si consideran que no cumple con lo esperado, no volverán a solicitar sus servicios, penalizando, de este modo, al poeta. Por lo tanto, la expectativa de los asistentes es alta puesto que esperan que el trovador tenga una gran actuación como ya la ha tenido en otras ocasiones, de ahí que se espere, como lo dijo en la tercera glosa, al «poeta que vino aquella vez».

En el caso de don Agapito Briones la memoria tiene una carga significativa diferente, ya que en su Poesía insiste en el tema de la vejez y en el impedimento de cumplir con el compromiso por su avanzada edad («Señores tengo el presentimiento / de no servirles ya en esta vez»). Sin embargo, en su primera glosa se observa que hay una posibilidad de que pueda no solo recordar sus glorias pasadas, sino recobrar sus fuerzas para cantar frente al auditorio. Esto se logra gracias al «recuerdo de su opulencia», de aquí surge su «renacimiento», lo cual se llega a entender cuando se toma en cuenta que, en este tipo de glosa, la planta está ligada a la estrofa glosada. Es decir, en este caso en particular, don Agapito Briones está construyendo el sentido de su estrofa en trece versos, lo cual muestra una perfecta conjunción entre la décima glosada y la planta; este es un derroche técnico de alta dificultad. El «recuerdo de su opulencia» tiene un efecto tanto en él, pues intenta ser tan bueno como lo fue antes, como en el auditorio, pues al hacerle la invitación a la fiesta a este trovador, esperan que tenga una actuación a la altura de su reconocimiento.

Aspectos estilísticos

En esta sección se analizarán los recursos estilísticos que utilizan los trovadores al crear sus décimas en la topada que se estudia, así como las particularidades que se presentan en la tradición del huapango arribeño. Se desarrollarán tres aspectos particulares: el léxico; la unidad sintáctica y semántica de la décima; y cómo se conjuga

la aliteración y el sentido del discurso. En el primero, se verán características del lenguaje, a saber, cómo se fuerza la sintaxis para obtener una rima consonante. En el segundo, la discusión se centra en la relación entre el sentido del discurso que desarrolla el trovador en la décima y cómo lo distribuye a lo largo de los versos de la estrofa. Por último, se añade un breve apunte sobre la aliteración en el verso y su repercusión en el sentido de la estrofa.

El léxico

En la primera décima glosada de don Agapito se aprecian algunos rasgos del lenguaje que destaca a continuación. Por ejemplo, el uso de la palabra «condolescencia» por «condolencia». Muestra una singularidad del habla regional, pues ambas tienen la misma terminación eufónica para la rima con «paciencia». Esta selección de una palabra responde, entonces, no solo a una necesidad de consonancia, sino también a un uso cotidiano.

En el quinto verso de la segunda glosa de don Cándido Martínez se presenta una situación similar, pues se altera la morfología de una palabra para lograr tener una rima consonante. Esto es algo que sucede muy comúnmente en la improvisación de los trovadores; sin embargo, en este caso, aparece en la sección de la Poesía²⁴⁴. La complicación («compliquez») a la que se hace referencia es la de poder cumplir con el compromiso. Esto se puede ver desde diferentes matices: el primero, se relaciona con la dificultad de cantar frente a un auditorio y complacerlo, incluso cuando se han presentado las limitaciones del trovador; el segundo, cumplir con la jornada, con el tiempo que dura la fiesta, el periplo que va de la oscuridad de la noche hasta la llegada de un nuevo día; el tercero, tendría relación con la dificultad de ejercer cabalmente con su oficio de trovador, con el destino; el cuarto, se asociaría con la dificultad técnica y

²⁴⁴ La cuestión de la consonancia con respecto a la musicalidad de la rima ha sido un aspecto importante y de gran complejidad para los trovadores e improvisadores. Como ejemplo, se presentan a continuación un par de anécdotas, la primera de Yeray Rodríguez Quintana, trovador de las Islas Canarias, y la segunda del Indio Naborí, improvisador cubano: «En la tradición moderna hay también innumerables ejemplos de décimas improvisadas sobre pies forzados de difícil o imposible rima. Recuerdo uno que presencié en vivo, por haber sido yo el organizador del acto: un Congreso de estudiosos del Romancero en la isla de La Gomera en 2001, desconocedores de muchos y escépticos casi todos del fenómeno de la improvisación poética. A un entonces joven de 23 años, Yeray Rodríguez, de Gran Canaria (hoy convertido en uno de los mejores poetas improvisadores del mundo hispano), le pidieron que improvisara una décima que terminara con la palabra *cadáver*, con el comentario inmediato de que esa palabra no tiene rima en español; pero el joven repentista canario no se arredró y cantó de inmediato: “Hubo un hombre singular / que en esta tierra moraba / y por costumbre cambiaba / los acentos de lugar. / Acostumbraba a gritar, / por no decir *cabér*, *cáber*, / también solía decir *háber*, / y se tuvo que morir; / se tuvo que despedir / y acabó siendo *cadáver*”. Otro ejemplo famoso es el que relata Díaz-Pimienta en su *Teoría de la improvisación poética* (1998: 280). En un concurso de repentistas en Cuba, por los años '40 o '50 del siglo XX, propusieron dos versos que debían ser completados en una redondilla; los versos eran: “Envíemos un saludo / a los oyentes de Washington...”; la intencionalidad era clara. nadie podría encontrar en español una palabra que rimara con el nombre de la capital norteamericana; pero de pronto, un joven Indio Naborí se levantó, arrebató el micrófono al presentador y, sacando un pañuelo del bolsillo trasero del pantalón, dijo: “En este momento...¡¡adshington!! / Perdonen el estornudo”, mientras se secaba la nariz con el pañuelo. Queda claro: si lo que se pide en los pies forzados es simplemente rima, de seguro que el buen repentista encontrará los recursos adecuados para satisfacer al peticionario, aunque sea retorciendo el lenguaje en la forma que estos dos ejemplos aleccionan; al fin, el lenguaje es también, y principalmente, creación» (Trapero, 2015: 151-152).

formal de construir las décimas. Para lograr este objetivo no está solo, tiene a la comunidad de músicos que lo acompañan en el tablado y, como lo dijo en la segunda décima, le «dan la mano».

Las dificultades técnicas de la construcción de la estrofa como la rima, la medida de los versos y las unidades semánticas y sintácticas son muy importantes. Sobre este aspecto, la reflexión de Carlos Bousoño, aunque aplicada a un soneto de Góngora, es pertinente, ya que como señala

[el poeta] se convierte en prisionero del juego de rimas [...], ello significa que todo lo que el autor vaya a decir a continuación está condicionado por la necesidad de colocar una palabra con una de esas dos terminaciones al final de los seis versos siguientes, en un orden implacable fijado por las preceptivas [...]. Y sobre esta cadena [la de las rimas], hay aún otras: la precisión, extensible al resto de la pieza [...] y de que el significado completo pueda encerrarse en el término de 14 unidades métricas (1962: 28).

Ahora bien, la décima tiene también un sistema de rimas específico y su significado se ciñe no a 14 sino a 10 versos, es decir, es aún más restringido el espacio del discurso que en el soneto²⁴⁵.

La música, en particular el rasgueo de la mano sobre las cuerdas de la guitarra quinta, está al servicio del trovador para lograr la medida del verso octosílabo²⁴⁶. El ritmo de la guitarra quinta, guiado por el rasgueo del trovador, acompaña los acentos de intensidad y la extensión del metro²⁴⁷. Aunado a esto, la unidad sintáctica y semántica

²⁴⁵ Sobre la dificultad de la composición y de la consonancia de las rimas, comenta don Amador Ramos: «Bueno, mire, el color de la planta es ‘onde dice cinco, con cinco palabras es cinco sílabas, ¿verdad? Cinco palabras de la poesía, como usted ya lo sabe. Entonces ahí se coloca [...] una palabra que va a dar el color de la planta. Le llamamos nosotros, ¿verdad? Que es el al[ma]. Si la planta comienza con *amor*, pues se tiene que acomodar una palabra que sea *flor* o *señor*, o *un público de honor*, ¿verdad? Ahi* se colocan dos y entonces ya las otras, las dos finales, se tienen que colocar conforme también que cierren lo mismo. Pero siempre que agarren la planta, que no dejen la planta fuera. Porque la poesía [...] que la hacemos, ¿verdad?, la terminamos bien, pero al agarrar la planta —aunque lleve el mismo color— [...] no la agarra, y queda suelta [...]. Ésa es una cosa que muchos no hemos entendido» (véase Jiménez de Báez, 1998: 28). Con «color», don Amador se refiere a la rima y externa su preocupación por la concordancia de la rima y el sentido de la décima con la planta, que no se puede dejar de lado al momento de componer.

²⁴⁶ Cuando se le pregunta a don Pioquinto Balderas «¿cómo se da cuenta [ya que no sabe qué es la métrica] que sus versos tienen el número exacto de sílabas, que no les sobran ni les faltan? La respuesta es inmediata: «por revelación». Por las noches sueñas, se te revela. Sueñas que estás en una bravata donde triunfas o pierdes. Al otro día recuerdas cómo atacas o cómo te defiendes, recuerdas las palabras que dices y las que dice tu contrincante, las que no conoces las consultas en el diccionario, de lo contrario se te olvidan. Para hacer los versos te auxiliaas con la música y el canto y tienen que coincidir, no debe sobresalir uno más que otro» (Balderas Tavera, 2014: 26).

²⁴⁷ Jesús Luque Moreno expone que «la cadena hablada es un proceso sonoro discontinuo en el que se producen, debidamente articulados, los elementos y unidades del sistema. Hay unas unidades de producción que ya en sí son unidades rítmicas, no solo en un sentido primario del término «rítmico», es decir, en cuanto que sucesos discontinuos entre los cuales hay un intervalo (este sería el caso, sobre todo, de las sílabas), sino también por tener una organización y estructura rítmica interna, como ocurre con las palabras (unidades rítmicas constituidas por un tiempo marcado que es la sílaba tónica, la cual actúa como factor culminativo y demarcativo) o como ocurre con las frases. Así, pues, las sílabas, las palabras, las frases, en cuanto que unidades de producción y distribución, respectivamente, de fonemas, de morfema y de sintagmas, son las unidades rítmicas naturales en la cadena hablada» (2014: 28). Los trovadores,

es piedra angular en la construcción de la estrofa. Como ejemplo de esta relación, Alexis Díaz-Pimienta precisa que «la primera redondilla improvisada tiene necesariamente que ser una unidad semántica y sintáctica, cerrada en sí misma: o sea, introducida en los dos primeros versos y concluida en los dos siguientes. No puede, como sí hace la décima escrita, extenderse a otros versos» (2014b: 274). Aunque esta reflexión la hace para la poesía improvisada en Cuba, tiene relación con la tradición del huapango arribeño, ya que la oralidad es el motor principal de ambas. Los trovadores son cultores que se guían por lo que escuchan en las topadas, por la intuición y por la concordancia del ritmo musical con el de la palabra²⁴⁸. De este modo, son capaces de entrelazar las grandes tiradas de versos que requieren la glosa de línea y la de cuarteta.

Sintaxis y significado

Las cuestiones formales de construcción de la décima se asocian con el tema que el poeta desarrolla. Por ejemplo, la brevedad del verso hace que la narración sea sucinta. Así se aprecia en la tercera glosa de la Poesía de don Agapito Briones. Esto se observa en los dos primeros versos de esta décima cuando pasa de la primavera al inicio del primer verso, al invierno al final del segundo («La vida tiene su primavera / por eso el hombre cuando envejece»). Más que un acercamiento de estos dos polos, como sería el tiempo cíclico de las estaciones, ve con lejanía los primeros años de su vida, como algo ajeno. Hay, por tanto, una ruptura en la cosmovisión del tiempo, ya que pasa de ser cíclico, al nombrar las estaciones del año, a ser lineal y, por ende, finito, al referir la edad del hombre. El cierre de la redondilla inicial se construye por elementos bimembres que parecen tener la intención de terminar con una gradación. Sin embargo, esta es más fuerte en el tercer verso cuando dice: «se desconsuela, se desvanece». El estado anímico es de quien envejece y ve perdida su primavera y, por esto, se deja llevar por el desconsuelo hasta dejar de ser él mismo. Esto recuerda el sentimiento que se presentó en el puente de la primera décima. Así se explicaría la idea de dejar el destino como se planteó en la segunda glosa («Tiempo risueño, si tú te fuiste, / ¿para qué quiero ya la experiencia?»). El cuarto verso («llora y suspira, se desespera») presenta otra cara de esta situación: ante la vejez hay un sentimiento activo y uno pasivo, mientras que la convivencia de estos dos sentimientos genera desesperación.

En ocasiones, las glosas que escriben los trovadores no tienen unidad semántica, aunque sí sintáctica. Como ejemplo de esta dificultad, se presenta la siguiente décima de don Cándido Martínez:

hablantes del lenguaje poético de la décima y la glosa en décimas, dominan la cadena hablada, por tanto, su conocimiento rítmico tiene relación con las unidades internas de esta. Ritmo de la palabra y ritmo de la oración se conjugan con la estructura externa e interna de la décima; de este modo se explica la conjunción entre metro, rima y sentido del discurso en las composiciones de los cultores de huapango arribeño.

²⁴⁸ Sobre la relación entre el ritmo y el habla, el sentido del discurso y su acomodo en un número de versos determinados, Luque Moreno refiere que «la base rítmica del verso y de la prosa es así la misma: ambos no son otra cosa que el resultado de explorar y organizar ciertos aspectos sonoros del habla o, mejor dicho, los movimientos que sustentan dichos fenómenos sonoros. Toda organización rítmica del habla artística, incluso la del más sofisticado de los versos, descansa y se sustenta en los patrones o factores articulatorios y rítmicos intrínsecos al habla normal. El ritmo del habla cotidiana es el fundamento del ritmo del verso en la mayoría de las lenguas» (2014: 322-323).

Pueblo oyente de toda esta jornada
me preocupa una atención por la que acudo
para darles primero aquí un saludo
aunque saben y lo sé que no soy nada.
No soy digno de una gran llegada
porque saben que no soy un presidente,
pero al ver sus atenciones ahí* al frente
me complacen y a la vez les agradezco,
a pesar que yo no soy quien lo merezco
a cantarles he venido nuevamente
en unión de mis maestros tocadores
yo les pido que disculpen mis errores
en el mismo momento aquí presente.

El sentido de la estrofa se cierra con la palabra «merezco» aunque, en cuanto a las rimas, la consonancia se cumple hasta el verso glosado. En este caso en particular, el verso nueve hace una función parecida a la del verso de vuelta que enlaza el final de la estrofa con el estribillo; a la vez que cierra el sentido de la décima, da pie para que pueda enlazarse con la copla. De este modo, se puede apreciar que el sentido de la planta no continúa el de la décima glosada.

Por el contrario, don Agapito construye en sus décimas unidades estróficas y semánticas distintas a las de su oponente, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

La vida tiene su primavera
por eso el hombre cuando envejece:
se desconsuela, se desvanece
llora y suspira, se desespera,
En este mundo, nadie quisiera
hacerse cargo de su sentencia,
porque la ley de la providencia
no se soborna con el dinero
así lo estimo y lo considero
aquí me tienen a su presencia
haciendo entrega de este homenaje
voy a brindárselo al personaje
como un recuerdo de mi opulencia.

En la estructura de la décima de don Agapito Briones observo, de forma transparente, la composición clásica de la décima, que favorece una disertación clara. Es decir, la primera redondilla sirve para presentar la tesis, el puente para contraponer la proposición inicial y la última redondilla para dar solución al problema planteado en un inicio. Esto deja en claro que entiende la décima como la unión de tres secciones diferentes: una redondilla inicial, puente y redondilla final. La estructura da la posibilidad de tener un mejor orden en el discurso. Plantear de esta manera la construcción de la estrofa favorece la disertación de una manera más clara; así, el orden sintáctico y semántico conviven en perfecta armonía a lo largo de los diez versos de la estrofa.

Don Agapito Briones, además, integra el décimo verso con el sentido de la décima en su totalidad. Como ya he mencionado, el último verso de la glosa es el

primero de la copla que se glosa; cuando se logra integrar este al sentido general de la décima, se observa que el décimo verso cierra el sentido de la glosa, a la vez que abre el de la planta. El décimo verso está enmarcado, además, en una forma de recitación distinta: ya no es salmodiado, sino cantado y se acompaña con la música de la Poesía. Así se aprecia la diferencia entre las dos partes, en el momento de la fiesta; sin embargo, en la lectura en solitario, como en el caso de las transcripciones, destaca la integración de esas dos secciones, décima y cuarteta, en un sentido más amplio, como si se estuviera frente a una composición de trece versos.

Aliteración y sentido

A continuación, analizo la cuarta glosa de la Poesía que cantó don Agapito Briones en su segunda intervención:

El sabio sabe cuál es lo bello
el ignorante nunca lo entiende
y por lo mismo siempre desciende
al triste sitio de lo plebeyo.
No hay en su mente ningún destello
de cosas buenas, menos realismos,
solo acechanzas y fatalismos
lleva en su mente calenturienta,
y así acabamos sin darnos cuenta
todos aquellos que no leímos
un libro bueno que nos oriente
siempre llevamos vacía la mente
sin darnos cuenta por qué venimos.

La primera redondilla de esta décima tiene varios elementos en los que se muestra la maestría del poeta para armonizar la forma y el fondo con el sentido de la estrofa. Inicia con una aliteración suave con la letra «s» la cual destaca la sabiduría como un sendero donde la persona encuentra lo bello. Por el contrario, la ignorancia dificulta discurrir por el camino; por eso, el sonido tiene pausas muy marcadas en los dígrafos: «nt», «nc» y «nd». Cuando vuelve a utilizar la aliteración con la letra «s», ya no es para marcar un buen fluir en la vida, sino el rápido descenso de quien no tiene voluntad ni decisión propia. La ignorancia se presenta como una suerte de esclavitud, de cárcel, para el alma.

La aliteración en «s» se utiliza en dos niveles: el primero, con respecto a la calma y la confianza que produce el conocimiento; el segundo, se relaciona con una gradación que produce la ignorancia. Se puede entender esta forma de construcción como una contraposición entre luz y oscuridad relacionada con la sabiduría y la incultura. Más aún, lo que provoca este cambio, es decir, la forma como se utiliza este recurso es la ruptura del ritmo, que se produce con los dígrafos. La contraposición se relaciona con las tres secciones estructurales de la décima y con las tres partes de un silogismo lógico: tesis, antítesis y síntesis. Si bien la resolución de esta décima es negativa, es necesario destacar el complejo proceso de disertación que emplea y la forma como se apoya en el sonido para lograrlo. Además, es necesario subrayar que elementos como la gradación han sido constantes en las décimas de don Agapito Briones; esto demuestra que, a la par de un léxico propio y compartido, los trovadores

intentan tener y dominar una serie de recursos retóricos que los auxilien en la composición de sus versos.

La construcción del discurso mediante contraposiciones

El elemento de controversia aparece de distintas maneras a lo largo de la topada ejidal que se analiza. Si bien los poetas están físicamente uno en frente del otro, el reto personal se muestra en distintos niveles. En el caso del Saludo, su principal objetivo es agradar al público y ganar adeptos, pero para ello tendrán que demostrar que sus composiciones tienen mejor aceptación y son de mejor factura, tanto por su contenido como porque han sabido valorar lo aprendido de los grandes maestros para ponerlo en práctica. A continuación, presento dos formas en las que el discurso en la topada subraya estas contraposiciones: El talento, como muestra de habilidad y destreza en el canto y en el verso; y la oralidad y la escritura, dos elementos que, con el buen manejo del trovador, llegan a mostrarse como instrumentos complementarios en el ejercicio de la poesía oral.

El talento

La siguiente glosa es parte de la Poesía de la tercera intervención de don Cándido Martínez:

*Sobre de nuestro talento
me pongo a considerar
para llegar a triunfar
nos falta un experimento.*

Todo aquel que ya nació
nos habla de una fortuna
desde que empezó en su cuna
quién sería quien lo arrulló.
Más tarde, quién nos vistió,
preguntaría con el tiempo,
quién nos daría el alimento
cuando estábamos pequeños,
preguntaría como un sueño

*Sobre de nuestro talento
me pongo a considerar
para llegar a triunfar
nos falta un experimento.*

En esta glosa, la palabra «experimento» resulta extraña en la lógica de la cuarteta: pareciera que se utiliza en lugar de «experiencia», que completaría mejor el sentido que se desarrolla en estos versos; sin embargo, no habría consonancia con «talento». Sería importante reflexionar si la experiencia es el elemento necesario para alcanzar el triunfo, sobre todo, cuando se analiza este punto a la luz de la intervención previa de don Agapito Briones, quien presentó el desencanto de que, por más años y experiencia que tiene, su fama ha pasado al olvido y ahora sufre por no tener tantas presentaciones como antes. Incluso mostró las «heridas» de sus batallas pasadas, pues sus fuerzas se han mermado y su capacidad para hacer versos está disminuida.

La glosa presenta el nacimiento como una fortuna. Hay un elemento de vitalidad y alegría en este aspecto, que se liga al del destino otorgado por la divinidad, la misma que ofrece la vida. La décima pone de manifiesto dos elementos importantes para que una persona talentosa logre desarrollar su don. Por principio de cuentas, la fortuna del nacimiento, el azar que beneficia a uno por encima de otro, se propone como condición *sine qua non*. Sin embargo, no basta nacer, el contexto en el que crece la persona influye mucho: quien lo «arrulla», lo «viste» y lo «alimenta» termina condicionando su desarrollo. Esta construcción con tres elementos tiene la intención de hacer una narración sucinta. Con pocas palabras se habla de cómo una persona pasa de recién nacida a crecer y ejercer su don, con la ayuda de conectores, como «más tarde», para subrayar el paso del tiempo y el desarrollo de los tres estadios propuestos.

El tópico del talento se puede desarrollar de otras maneras en la tradición del huapango arribeño; por ejemplo, acusar al poeta de falta de pericia para el verso y para el canto, y recomendarle que no se presente en la topada. Además, se puede tomar como pretexto para darle consejos al adversario desde una posición de superioridad. También, para mostrar cómo los trovadores actuales no tienen el nivel de los viejos maestros. Sobre el primer aspecto, se presenta la siguiente décima de don Ascención Aguilar:

Es tan dura tu tosca crueldad
muchas gente bastante lo ha dicho,
que tú trovas nomás a capricho
sin tener la menor facultad;
lo acredita la gran sociedad
observando tu ciencia y la mía,
que a tu estilo cualquiera podría
hacer versos nomás al trancazo
y marchando siemprito* al fracaso
ya te sueñas con mucha teoría
(Aguilar Galván: 98).

Con respecto al segundo matiz, donde se le dan consejos al otro trovador para que tenga talento, se presenta la siguiente glosa de Poesía de don Francisco Berrones:

El remedio es muy sencillo:
para curar su rudeza
lávese usted la cabeza
con sangre de pinollo;
el tuétano del polvillo
lo pone en un cocedor
y dando el primer hirvor*
unta tres flores de higuera,
y envuelve ahí su mollera,
para que sea trovador
y usted se crea la Divina
le falta una medicina
que me recetó el doctor

(1988: 43-44)²⁴⁹.

Esta receta se escribe como una burla al contrincante; como muestra de superioridad sobre el oponente, quien no encuentra el camino para hacer versos y está perdido en el destino. Además, los «remedios» son un retrato satírico del adversario que lo ridiculizan. El trovador que ofrece los consejos se deslinda de ellos, pues no es que él los haya inventado, sino que fueron recomendaciones del doctor para que él las transmitiera. Este aspecto hace ver a su oponente como alguien enfermo, en este caso, de mala poesía. Reitera el hecho de ponerse curaciones en la cabeza, lo cual haría que se despejara la mente del contrario y se le quitara la idea de seguir haciendo versos, ya que se ha visto que no tiene talento para ello.

Finalmente, el talento propio se sopesa a la luz de los viejos maestros en la siguiente glosa de don Adrián Turrubiartes:

Yo he visto poetas muy afamados
que han controlado bien su memoria,
cuando se trata de alguna historia
los encontramos bien preparados;
por eso mismo son afamados
en argumento y sabiduría;
muchos quisiéramos que algún día
se terminara nuestra torpeza,
pero nos falta mucha cabeza
lejos estamos de la poesía
por eso muchos andamos mal;
y así quisiéramos ser igual
a los que pueden ser nuestra guía

(véase Jiménez de Báez, 1998: 39).

Esta Poesía la presenta en una controversia en el Teatro de la Paz en San Luis Potosí, con la intención de mostrarle a su adversario que el talento y la fama se logran cuando se respeta el reglamento, que es, también, una tradición heredada de los viejos huapangueros. Incluso llega a reconocer a los trovadores que son capaces de respetar las reglas de composición y a la comunidad en sus controversias poéticas. Los viejos maestros se ven como modelos a seguir, y se destaca que, cuando se sigue el reglamento, también se respeta la tradición que ellos representan.

²⁴⁹ Estos versos se pueden clasificar como de disparate, como explica Jiménez de Báez, «predomina en los disparates el elemento de la exageración y las situaciones imposibles. Unas veces desarrollan la idea de un testamento en el que se legan cosas absurdas; otras crecen desmesuradamente plantas o frutas; se multiplica el alimento de modo desorbitado; se realizan viajes absurdos que supondrían el don de la ubicuidad en el que los realiza... en fin, nos presentan un mundo visto con algo de la mirada pesimista y deformadora de la realidad de la picaresca, para llevarnos a la risa o a la amargura. Porque muchos son críticas mordaces, sátira de las instituciones y de la realidad presente. Cuando solo persigue el buen humor, abundan las fábulas de animales: bodas de insectos, enfermedades...» (1964: 30). Más adelante, agrega que «tanto el disparate como el perqué pueden narrar hechos absurdos, desconcertantes. Sin embargo, se diferencian entre sí porque el disparate guarda una unidad de pensamiento. Toda la glosa o la serie expresa un disparate» (1964: 132).

Oralidad y escritura

Para tener la capacidad de cantar en el tablado es necesario saber, y ese conocimiento se encuentra en los libros, en la escritura, al menos en un primer momento, ya que cuando esa palabra se hace pública, frente al auditorio, cambia de soporte de la letra escrita a la lengua oral. A continuación, se verá cómo se desarrolla este tema en la Poesía de don Agapito Briones:

*Todos aquellos que no leímos
un libro bueno que nos oriente
siempre llevamos vacía la mente
sin darnos cuenta por qué venimos.*

Siempre es un libro el mejor amigo
que el hombre tiene, y lee con calma,
nutre la mente, también el alma
si lo llevamos siempre consigo;
si no lo hacemos vendrá el castigo
por todo aquello que mal hicimos.
Si sus consejos jamás seguimos
es imposible que mejoremos,
luz en la vida nunca tendremos
*todos aquellos que no leímos
un libro bueno que nos oriente
siempre llevamos vacía la mente
sin darnos cuenta por qué venimos.*

La vida tiene cosas amenas,
pero nosotros las ignoramos
dado a que nunca nos preocupamos
llenar el alma de cosas buenas.
Vamos errando y sufriendo penas
y en ellas mismas nos consumimos;
porque jamás nos apercibimos
vemos el mundo que nos esquiva
siempre marchamos a la deriva
*todos aquellos que no leímos
un libro bueno que nos oriente
siempre llevamos vacía la mente
sin darnos cuenta por qué venimos.*

Jamás tenemos fija una meta
de ver más claro ni por asomos
en esta vida tan solo somos
igual que rocas en el planeta.
«Un gran acierto», dice el poeta,
que ni nosotros nos comprendimos;
porque en la tierra donde existimos
no progresamos ningún segundo,
nada aportamos de bueno al mundo
*todos aquellos que no leímos
un libro bueno que nos oriente
siempre llevamos vacía la mente
sin darnos cuenta por qué venimos.*

En esta Poesía, que forma parte de la segunda intervención de don Agapito Briones, se aprecia la relación tan importante que existe en el huapango arribeño entre la oralidad y la escritura. Una de las características —aunque no esencial, sí recurrente—, es que los trovadores son ágrafos; sin embargo, han tenido acceso a la lectura y al conocimiento²⁵⁰.

²⁵⁰ Sobre este aspecto, Chávez comparte su testimonio al transcribir unas poesías de una libreta de don Mauro Villeda: «Lines 2-7 of this décima are difficult to discern from the original hand written poesía materials in my possession. The rendering above is a reconstruction based on conversations with Villeda's children; they transcribed the poesías, as Villeda would dictate his compositions to them for he himself was unlettered» (2012: 221).

En muchas ocasiones se apoyan en la lectura en voz alta de alguien cercano a ellos y dictan sus versos para que alguien más los escriba en libretas. La escritura es, pues, fuente de conocimiento, ya sea mediante un libro sobre el tema que se va a desarrollar en la topada o por ser el repositorio de la obra de cada uno de estos poetas²⁵¹.

Los cuadernos del trovador representan un aspecto esencial en el proceso de aprendizaje y formación como poeta, así como resguardo de las poesías propias. Yvette Jiménez de Báez destaca que

los cuadernos —en otros países como Puerto Rico— se conservan aun cuando el trovador sea analfabeto. Hay diversas modalidades: los que se recolectan y sirven a manera de acervo que el trovador puede consultar, sobre todo para el dominio de algunos modos de trovar conforme a los múltiples temas tradicionales; los que se heredan de familia o directamente de otros trovadores; y los que funcionan como cuaderno de bitácora donde el trovador apunta o versa según sus diversos compromisos e intereses (2003b: 307-308).

Destaco en este testimonio la importancia del cuaderno como medio de aprendizaje de los trovadores más jóvenes. Además, subrayo el hecho de que en una libreta pueden tener tanto obra propia como obra ajena, que, con toda seguridad, obtuvieron cuando el trovador iniciaba su propio proceso de aprendizaje de la tradición²⁵². Esto era posible

²⁵¹ Se reconoce que los poetas de mayor fama son aquellos que se preparaban para la topada, que estudiaban el tema de la fiesta y eso hacía de fuertes cimientos sus composiciones. Así se aprecia en la siguiente glosa de don Adrián Turrubiartes:

Los poetas de gran talento
por sus estudios cómo brillaron,
y sus recuerdos nomás dejaron
cuando se fueron al firmamento;
nosotros vamos nomás al tiento,
sin encontrar la sabiduría,
nos falta mucha filosofía
y así queremos ser afamados,
yo creo que andamos equivocados
lejos estamos de la poesía
por eso muchos andamos mal;
y así quisiéramos ser igual
a los que pueden ser nuestra guía
(véase Jiménez de Báez, 1998: 39).

²⁵² Por ejemplo, don Pantaleón Rodríguez cuenta que «entonces había un Salvador Gómez en Plazuela, que no era cantador, pero hacía versos; muy comprensible el hombre. Le encargué unas obras y me dio unas muy bien preparadas de las medidas de la tierra y de los mares, bien fundadas; me las vendió en un cuadernito, ¡y que lo aprendo!

De las medidas de la tierra trataremos
pues se sabe está medido su interior
de su núcleo que se encuentra en Ecuador
su tamaño y dimensiones no sabemos»
(véase Velázquez Benavides, 2004b: 127).

porque los trovadores permitían que se copiara una o dos de sus composiciones para explicar la estructura de la glosa en décimas: sus rimas, su extensión, la forma de construir el discurso²⁵³. Los cuadernos son, además, muestra de los distintos temas que se desarrollan en la topada tanto de forma sincrónica como diacrónica. Es decir, se puede suponer que hay glosas hechas para una ocasión en particular y muestran, también, cuáles eran los temas más socorridos en una época específica²⁵⁴.

A pesar de que está escrita en forma negativa, la planta de la glosa de don Agapito Briones deja en claro que, para llegar a la topada, es necesario haber leído antes sobre el tema y haberse preparado. De este modo, el objetivo del trovador queda claro y puede llegar a cumplir su compromiso. Aunado a ello, el verbo con el que termina, «venimos», implica ir recorriendo el mundo de la topada, ir por las veredas de la tradición para cumplir con su propósito como trovadores. Quienes no se preparan antes de la fiesta, andan sin rumbo y sin una meta fija; no son dignos representantes del huapango.

En la primera décima de la glosa hay una disertación sobre la importancia de los libros en la vida cotidiana, se presenta una relación personal con ellos y los beneficios que estos traen. El ritmo de lectura se iguala al de la vida y la calma de la que se habla refleja también el carácter de alguien que puede ser mesurado debido al conocimiento que posee. Esto plantea que la lectura no solo da conocimiento, sino también sabiduría, al dar herramientas para afrontar las complicaciones de la existencia con serenidad²⁵⁵.

Esta planta da pie para comentar la importante labor de los trovadores como maestros de la comunidad a la que le transmitían distintos temas académicos que de otro modo no hubieran tenido oportunidad de conocer.

²⁵³ Don Tranquilino Méndez cuenta que «deseando que mi hijo agarra el destino del verso, le dije a Agapito Briones: —Quiero que le enseñes a mi muchacho el decimal, y a tocar la guitarra. Si sale tarugo, que salta en tus manos. Yo te pago. Le dio tres poesías, pero a Chebo no le gustó la guitarra, y se las regresé. Yo también enseñaba lo poquito que sabía. Pedro Sauceda no salía de aquí; le di la vereda del destino, y hasta me traía cargas de pitahaya» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 108).

²⁵⁴ Como lo señala Jiménez de Báez, «los cuadernos o libretas de los trovadores de la Sierra de Xichú confirman la importancia que estos grupos dan a la memoria escrita de la tradición oral, y garantizan su permanencia y continuidad» (2002b: 413).

²⁵⁵ Sobre los libros a los que tenían alcance los viejos trovadores, don Francisco Berrones cuenta que: «Tenía algunos 17 años. Trabajaba de noche. Tenía que cuidar una herramienta que estaba guardada en un cuarto. Entonces me hice muy amigo de un fogonero. Salíamos juntos, a la luz de los focos, a leer libros. Mi compañero también se llamaba Francisco. Estaba más grande, y le gustaba mucho la poesía: —Voy a comprar el libro de Antonio Plaza y usted como el de Juan de Dios Peza —me decía. Nos pasábamos las noches leyendo. Leí a esos autores, y tiempo después conseguí prestado un libro en el que dos señores se escribían: Marcelino Sánchez y Jesús Sabaz Herán. Eran de colegio y muy occurrentes. Respondiendo a la pregunta de si los pájaros carpinteros harían ventanas o puertas, uno de ellos decía:

Dices que deseas saber
si el pájaro carpintero
es pues portaventanero
como lo has llegado a creer.
Digo que sí, a mi entender
porque la razón es cierta
que puede llamarse puerta
por donde al nido entra y sale
y al asomarse equivale
a ventana pero abierta»
(véase Velázquez Benavides, 2004b: 50).

La relación que estructura la primera décima es una contraposición entre luz y obscuridad, que tiene una analogía con los beneficios de la lectura y, por extensión, del conocimiento, contrastados con la ignorancia que acarrea no leer. La lectura nutre el alma y la mente; según esta glosa, alguien que lee mucho, no solo tiene conocimiento, sino que lo puede aplicar en el día a día; además, considera que una persona sabia es, también, una persona buena.

La construcción de dos elementos, que confluyen en una frase sentenciosa, se había presentado ya en otras décimas. En la primera glosa, cada una de las partes abarca un dístico a partir del puente, donde se muestran las consecuencias de no tener una buena relación con los libros; cada dístico se enlaza con frases condicionales. Ambas están inscritas en el contexto de la obscuridad, de la falta de conocimiento que contrasta con la luz que ofrecen los libros. Esta contraposición representa el conocimiento frente a la ignorancia, que hace que la persona se pierda y ande sin un rumbo claro.

Una estrecha relación entre la palabra y el saber da respaldo al trovador en la topada. La base de la palabra oral del poeta es el conocimiento que este adquiere en los libros, que constituyen una tradición escrita. Es decir, la relación entre la oralidad y la escritura es complementaria y no contrapuesta. Un trovador, que espera mejorar como poeta en las topadas, necesita adentrarse en el conocimiento de los temas de fundamento y de la tradición misma, de aquello que está en la escritura y de lo que otros trovadores han dicho en los tablados²⁵⁶.

La dicotomía entre luz y obscuridad se puede entender también como una contraposición entre lo positivo y lo negativo. Así se puede apreciar la continuidad que tiene la segunda glosa con respecto a la anterior, no solo en lo temático, sino también en lo estructural. El dialogismo en la topada, el ir y venir de la palabra en controversia, se puede presentar al interior de la décima. Así, en la primera redondilla, se pasa de un aspecto positivo a uno negativo, consecuencia del descuido de la persona, y finaliza con la esperanza de tener cosas buenas. Estas se alojan en el alma, el trovador reitera que el conocimiento provee sabiduría.

En el puente de la décima, aparecen dos elementos en un mismo verso y la frase sentenciosa abarca todo el siguiente verso («vamos errando y sufriendo penas / y en ellas mismas nos consumimos»). Errar y sufrir penas son dos características que dan como resultado consumirse en ellas. Este aspecto negativo está en sintonía con la oscuridad de la estrofa anterior. La falta de camino es también una falta de metas, de destino, lo cual impide tener claridad respecto al oficio de trovador. Se crea así un círculo vicioso, más bien una suerte de laberinto, al cual no se le ve salida por la falta de conocimiento, resultado de la falta de voluntad de aprender, tanto de los libros, como de la experiencia de los demás trovadores.

La obscuridad del puente tiene repercusiones en la segunda redondilla. Los sentidos se ciegan ante el entorno y la realidad que conoce el trovador; este llega a creer que solo lo que él observa es lo que existe y, por eso, se reitera en esta parte la idea de ir sin rumbo. El sentido de la décima se extiende también a diez versos y es correlativo a la estrofa anterior; de este modo, se ve la unidad de la glosa a lo largo de las diferentes

²⁵⁶ Como recuerda don Francisco Berrones, «el reglamento de la décima lo conocí nomás oyendo a los que cantaban cuando, siendo niño, mi mamá me llevaba a las bodas. No hubo quién me orientara» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 49).

décimas que la integran. Los versos de don Agapito relacionan el tema que desarrolla con la vida cotidiana y presentan tanto la relación de una persona con el conocimiento, como la cercanía de la topada con la vida. En este orden de ideas se resignifican los primeros versos de la décima: quienes no tienen rumbo es porque no se comprometen como trovadores. La despreocupación por la vida implica que se descuide el propio destino.

En la tercera glosa, la relación entre luz y obscuridad, positivo y negativo, tiene ahora una nueva faceta: el contraste entre un elemento vivo frente a otro inerte²⁵⁷. Quien no logra abrirse al conocimiento, ya sea del libro o de la experiencia de los demás, va por la vida como un muerto viviente en la obscuridad de la incultura. La roca tiene una doble significación: por un lado, simboliza la testarudez, la cabeza dura de quien no tiene disponibilidad hacia el conocimiento; por otro, es un elemento inerte que no tiene capacidad para dar fruto, prueba de lo infértil de la ignorancia.

El Saludo en la Poesía se compone de varios elementos que nutren la fiesta, el ritual y la palabra de los poetas. Hay tópicos como el servicio al auditorio y la vejez que tienen un carácter de cortesanía; sin embargo, también hay otros, como las contraposiciones que conllevan un cariz de controversia. Esta última no es agresiva, sino que refuerza el espíritu de presentación de toda esta sección; de este modo, el trovador justifica por qué está en la topada.

El saludo en el Decimal

A continuación, analizaré las glosas del Decimal correspondientes a la segunda intervención de cada uno de los trovadores. No hay que olvidar que, en esta sección, tanto la copla como las décimas, según el reglamento, se improvisan. La primera diferencia formal se aprecia al notar que la estructura de las décimas de esta sección corresponde al modelo de la espinela²⁵⁸.

²⁵⁷ Este aspecto tiene una estrecha relación con el tópico del talento y se puede ver su desarrollo en otros poetas, por ejemplo, en estos versos de don Guadalupe Reyes:

En mí no influyen tus necesidades
tu mente a ti nada te revela
en lo primero te faltó escuela
y en lo segundo ideas mentales;
y en lo tercero las facultades
y en lo cuarto venir dotado
y en lo quinto ser inspirado
y en lo sexto pensar muy hondo
yo veo que todo ignores a fondo
no seas tan loco, no seas porfiado
hombre comprende lo que provocas
*ya no me cantes tantas resocas**
de versos viejos que te han prestado.

²⁵⁸ En la Poesía puede haber versos de ocho o más sílabas, pero la métrica en el Decimal es el octosílabo y corresponde en la distribución de las rimas a la décima espinela. Como lo señala Maximiano Trapero: «dos marcas se han constituido como arquetípicas del modelo «espinela»: el sistema de rimas

CÁNDIDO MARTÍNEZ

*Señor Marquitos González,
apreciable comisario,
a usted y a su secretario
les doy estos palabriales.*

No sé por dónde empezar para hacer la reverencia algo con la pertenencia de un canto solemnizar. Hoy, viniendo a celebrar recuerdos muy especiales de tiempos muy esenciales, memorias de una parcela, por eso un verso se anhela, *señor Marquitos González.*

Hablar de historia es bonito por los libros que leímos y aquí ante los campesinos bien quedaría aquí un ratito. ¿Qué dirá don Agapito en un punto voluntario? Estando en este escenario un rato que platicuemos ante todos los que estemos *honorable comisario.*

Yo, la historia me interesa siempre lo debo decir pero sí, sin presumir ni sentirnos mucha pieza. Esta historia es la grandeza de todito el vecindario. A todo el ejidatario que se les ha atribuido dentro de este mismo ejido *a usted y a su secretario.*

No es una convocatoria cual destino se encamina. Oiga, Agapito, ¿qué opina si hablamos algo de historia?

AGAPITO BRIONES

*Señor don Fernando Nava,
distinguido profesor,
yo no soy un trovador
así como lo pensaba.*

Ya mis tiempos ya pasaron, le hablo en versos enlazados, todos mis sueños dorados en tinieblas se quedaron. Se fueron y se alejaron, solo un dolor se me clava y este martirio me acaba, yo le hablo con gran certeza todo con pena y tristeza *señor don Fernando Nava*

[...]

Señor porque mi nobleza solo me atrae el dolor, y de aquel tiempo anterior le digo con la verdad con toda puntualidad *yo no he sido un trovador.*

En mi humilde profesión qué mal qué mal desempeño con carácter halagüeño rindo a usted salutación. Y por la misma razón, señor don Fernando Nava, ya cuando el gusto se acaba, se acaban las ilusiones, le dice Agapito Briones *así como usted soñaba*²⁵⁹.

importante en la configuración de “la décima”, no dudaríamos en señalar que es la pausa tras el cuarto verso (y consecuentemente los períodos sintácticos a que esto obliga)» (2015: 23).

²⁵⁹ A pesar de que esta es una glosa de cuarteta, no siempre los trovadores cantan las cuatro décimas correspondientes. En varias ocasiones trastocan este orden y no glosan alguno de los versos de la planta, como en el caso de este Decimal de don Agapito Briones.

Y sería satisfactoria
la jornada en pasos reales;
y con los deseos cabales
si gusta, poco a poquito
hablaremos un ratito,
señor Marquitos González.

Temas obligados

Los primeros elementos que aparecen en el Decimal son dos temas obligados de la topada. Por un lado, el saludo a los asistentes, en donde se le dará importancia a aquellas personas que son relevantes para la comunidad y aquellos que invitaron a los poetas a participar en la fiesta²⁶⁰. De este modo, se puede ganar simpatía y mostrar, de manera fehaciente, el compromiso del trovador por complacer al auditorio. Como el motivo de la topada es un aniversario ejidal, aparece en estos versos el tema de la historia, que, si bien se desarrollará con más detalle en la parte del Fundamento, se muestra desde este momento como un tema relevante y estructurador de la fiesta.

El saludo

En la Poesía no hubo saludados, sino que se relegaron hasta el Decimal. Esto muestra la forma como el trovador distribuye su discurso entre estas dos secciones: la primera la aprovecha para presentarse ante el auditorio; la segunda, para saludar a los asistentes a la fiesta. En el Decimal de la primera intervención, don Agapito Briones había saludado al comisario ejidal, pero don Cándido Martínez no lo había hecho. Por eso, era importante que hiciera este saludo lo más pronto posible. El saludo al comisario sería un requisito obligado del trovador como parte del reglamento y signo de cortesía y agradecimiento por la invitación a cantar en la fiesta. No solo hace el saludo de manera genérica, como lo hizo don Agapito quien solo mencionó al «comisario ejidal», sino que revela cuál es su nombre. Este dato, si bien es histórico y referencial, es también un recurso frecuente en la construcción de las estrofas en esta tradición, pues nombrar personas, que tengan un referente real o no, llega incluso a ser un elemento utilizado para la consonancia²⁶¹. Otra particularidad es el uso del término «palabriales», utilizado como sinónimo de versería. Este término le ayuda a completar la consonancia con «González» y es un neologismo utilizado en esta tradición²⁶².

²⁶⁰ En el lenguaje de los trovadores, les llegan a llamar *empresarios* a las personas que los contratan. En el sustrato de esta denominación está el hecho de que no solo los invitan a una fiesta, sino que también son quienes les pagan por su trabajo. Como lo comentó en la nota 105 de este libro. No se puede perder de vista que este es un modo de subsistencia para los trovadores, ganar fama, tener más presentaciones, lo cual tiene una estrecha relación con seguir teniendo trabajo y poder obtener los recursos suficientes para su manutención.

²⁶¹ Jiménez de Báez encuentra que «las décimas de nombres son muy populares en la lírica tradicional española. Posiblemente con anterioridad al siglo XV se conocían composiciones hechas a base de las cualidades de las mujeres y sus nombres» (1964: 423). Bien cabría preguntar por qué un trovador personaliza más el saludo. La primera hipótesis sería que a ese trovador se le dio preferencia o se le dio «la mano» para la controversia y, en agradecimiento, intenta corresponder en la misma medida en su poesía. Sin embargo, en el entendido de que se está en una confrontación poética y se intenta vencer al oponente, una segunda hipótesis sería que el trovador intenta ganarse a las personas del auditorio que apoyan al otro trovador, «robarle» al público.

²⁶² Una variante de «palabriales» es «palabriaje» como lo refiere Elazar Velázquez, 2004b: 30.

En la primera décima de don Cándido Martínez se observa que el saludo no solo está destinado a una persona en particular, sino que también alude a la comunidad donde se celebra la fiesta. El sustantivo «parcela» está utilizado en vez de «ejido». Esta metonimia personaliza el espacio de tierra de todos y cada uno de los miembros de la comunidad. No solo se ve el lugar donde está todo el pueblo, sino también cada elemento que lo constituye. Con esto se logra destacar el sentimiento que une a cada persona con su hogar, y relacionarlo con el de todo el pueblo para fortalecer los lazos comunitarios. Aunado a esto, la palabra «parcela» puede hacer referencia a varios elementos de la cotidianidad como sembrar, cosechar, vivir de su trabajo y, por tanto, cuidar y valorar lo propio. Otro sustantivo que está utilizado como metonimia es «verso», pues en este caso hace referencia no solo al elemento mínimo constituyente de una estrofa, sino a toda la décima y, por extensión, a la glosa.

La historia

En la primera redondilla de la tercera glosa de don Cándido Martínez, se le da continuidad al motivo de la historia como elemento a desarrollar en la controversia.

Yo, la historia me interesa,
siempre lo debo decir,
pero sí, sin presumir
ni sentirnos mucha pieza.

El pronombre «yo», utilizado por «a mí», demuestra cómo el verso octosílabo obliga a la brevedad²⁶³. A su vez, expresa la conciencia que el trovador tiene de su presencia y de su ejercicio poético. La responsabilidad que esto acarrea se relaciona con el cuidado de lo que va a decir y la forma en que lo hará, pues, a pesar de tener conocimiento, si su actitud es arrogante estaría cometiendo un error. Utiliza una frase popular para cerrar la redondilla, que es un recurso usual en la construcción de las décimas de la tradición. Esto deja ver que la presencia del trovador en el poema, en este caso, sirve para introducir los temas obligados en la fiesta.

Tópicos

Al igual que sucedió en la Poesía, hay algunos tópicos que se repiten en el Decimal. Esto muestra la continuidad temática en las dos secciones y cómo se construyen, pues se retoman los tópicos de una sección y se desarrollan en la siguiente. A continuación, se hará el análisis de los siguientes cinco tópicos: La presencia del trovador en el poema y, en concreto, cómo esto facilita que el público reconozca las particularidades y características del trovador y pueda valorar mejor su labor; la conciencia de estar frente al auditorio, lo cual permite que el trovador sea respetuoso del reglamento, se conduzca con decencia y sepa que si está en la topada es porque el público así lo pide y, en reciprocidad, ejerce su labor para agradarlo; el sentido de comunidad y cómo este, que se desarrolló con respecto a los músicos, se extiende ahora hacia el auditorio, construyendo un diálogo que va del tablado a la plaza y viceversa; el

²⁶³ Aunque si se toma en cuenta el siguiente testimonio de don Pedro Sauceda se observará que es una cuestión léxica recurrente en la región la sustitución de «yo» por «a mí», lo cual relaciona el lenguaje de la décima con el lenguaje cotidiano. Como se puede apreciar en la nota 223 de este libro.

canto, que remite al ejercicio del trovador, a la herramienta con la que comunica sus composiciones y complace a los asistentes a la fiesta; el tiempo y la memoria, ya que ejercer el oficio de trovador es un constante regreso a las raíces de la tradición, recordar presentaciones pasadas y disponer los elementos necesarios para que la fiesta y la comunidad continúen vinculadas en el futuro.

La presencia del trovador en la glosa en décimas

La primera glosa de don Agapito Briones retoma el tema desarrollado en su intervención inicial, cuando se presentó como un poeta viejo y en el olvido. Así se puede ver al inicio de la primera redondilla donde la repetición del «ya» subraya esa lejanía de sus tiempos de fama («Ya mis tiempos ya pasaron, / le hablo en versos enlazados»). Esto permite entender la palabra «enlazados», ya que no alude a una décima enlazada, sino que, en realidad, la relación que se genera es entre la primera intervención y esta²⁶⁴. La contraposición entre luz y oscuridad en esta primera parte es más fuerte que en la Poesía, pues ya no se refiere a que la falta de voluntad hacia el conocimiento de los libros o de los demás trovadores es lo que genera el contraste, sino el tiempo mismo.

Con el paso del tiempo, los anhelos del pasado se vuelven dolorosos para el poeta, sobre todo, porque la comunidad lo ha olvidado. Si bien es cierto que sus fuerzas y su capacidad disminuyeron, lo que genera las tinieblas es que la gente ya no lo recuerda. La conciencia del «yo» que en su primera intervención destacaba la importancia de cumplir un compromiso frente a un auditorio, se presenta ahora como

²⁶⁴ La décima enlazada tiene la característica principal de que utiliza las últimas palabras o solo la última palabra de un verso como inicio del siguiente. Un ejemplo de décima enlazada es la siguiente de don Antonio Escalante:

*Úpale y apa, torito, vente
vente contigo si tienes ganas,
si tienes ganas, ¿por qué te afanas?
¿por qué te afanas si eres valiente?*

Dicen que tú eres toro ladino,
Toro ladino y muy bien jugado,
muy bien jugado y muy capoteado,
muy capoteado sobre el destino,
sobre el destino lúcido y fino,
lúcido y fino, muy competente,
muy competente, ligeramente,
ligeramente te han de torear;
te veo que quieres hasta escarbar,
Úñale y ana torito, yente

*ópale y apá torito, vené,
vené conmigo si tienes ganas,
si tienes ganas ¿por qué te afanas?
¿por qué te afanas si eres valiente?*

(véase Perea, 1989: p.326).

Es importante considerar, sin embargo, que en el caso de don Agapito Briones este es un verso formulario, pues lo utiliza en su décima tercera intervención cuando en el Decimal expresa que «en este verso enlazado / no vaya a creer que son bromas». De este modo, se puede apreciar cómo se conforma el bagaje de versos del trovador.

una introspección más personal. El yo poético ve cómo todo aquello que tenía se aleja de él y no puede hacer nada para remediar esta situación; por el contrario, el dolor que esto le causa representa un castigo constante, similar al laberinto sin posibilidad de salvación mencionado en la Poesía. Esto lo causan elementos externos; no hay voluntad que pueda vencer esta situación; por eso, la tensión entre esperanza y decepción es más fuerte que en otras ocasiones. El puente repite la construcción con dos elementos en un verso, en este caso verbos, «se fueron», «se alejaron», que confluyen en una frase sentenciosa: «solo un dolor se me clava».

El trovador, por tanto, deja de ejercer su oficio por dos razones: su imposibilidad física y el olvido del público. Esta suerte de reclamo velado hacia el auditorio se puede asociar con el reclamo amoroso del amante. Como lo recuerda Jiménez de Báez, «el trovador canta entonces décimas “de amor y sentimiento” porque el reclamo amoroso es casi siempre “doliente” como diría un “versador”» (1964: 159). Esa dicotomía entre el amor y el sentimiento, entre el cariño y el dolor a causa del olvido, está presente en los versos de don Agapito. El yo poético tiene la conciencia clara de que su camino como trovador está llegando a su fin, y que pronto deberá abandonar el destino. Sin embargo, por no tener ya un porvenir, lo único que le queda es el presente, el momento de la topada. Al reconocer sus limitaciones, el poeta parece no querer generar grandes expectativas.

Por momentos, el desarrollo del Decimal da la sensación de ser un reclamo a las personas que se olvidan de los viejos trovadores, de su talento y grandeza. Si el poeta siguió un camino de nobleza, si cumplió en cada uno de los compromisos que se le presentaron, ¿por qué se encuentra en esta situación? Si en la cuarteta, el verso «yo no he sido un trovador» podía interpretarse como la construcción del recurso de la falsa modestia, en esta décima toma un sentido distinto. Aquí, se puede entender como la duda del poeta sobre si en realidad vivió todo aquello y, ante las brumas que hacen borroso su recuerdo, él mismo duda de que todo haya sido verdad. Tiene, pues, la certeza de que ya no es aquel trovador que fue, y que cuando era más joven tampoco era un poeta digno de recuerdo, si no, no estaría viviendo la situación que ahora padece. Se puede apreciar con la continuidad de este tema cómo se construye el discurso de cada uno de los poetas y cómo le dan seguimiento a lo largo de la topada²⁶⁵.

²⁶⁵ Este recurso de «yo no soy...» se utiliza como una suerte de *contrafacta*, pues al final de la décima o en el desarrollo de glosa se confirma que la habilidad que se negó en un inicio, en realidad sí se tiene y la carencia se le atribuye, en realidad, al oponente. Así se puede ver en la siguiente décima de don Amador Ramos:

Yo no soy un literato,
tampoco soy un salvaje,
pero vuelto en tu lenguaje
de a tiro colmas el plato;
pensarás que soy ingrato
porque te quiero fajar,
pero te voy a aclarar
que, si te gusta esta ancheta,
para que le hagas al poeta
primero enséñate a hablar
después aprende a versero,
porque con un majadero

El poeta frente al auditorio

En la primera décima de Cándido Martínez, el tema de la cortesía colinda con el de la falsa modestia: por momentos, ambos elementos parecen dos matices del mismo recurso. Como se observa en la primera redondilla:

No sé por dónde empezar
para hacer la reverencia
algo con la pertenencia*
de un canto solemnizar.

En el primer acercamiento, se hace saber al público que se hará lo posible por cumplir el compromiso, a pesar de las dificultades personales o de las capacidades que se tengan. Este rejuego tiene de suyo una paradoja, pues a la vez que se dice que no se puede cantar y hacer versos, esto se comunica cantando en verso²⁶⁶. No puede dejarse de lado que la palabra llevada hacia un segundo nivel, la palabra «divinizada», sagrada, es la materia prima de la poesía²⁶⁷. Por lo tanto, es necesario destacar el canto solemne, pues se puede entender como una respuesta de un plano terrenal hacia uno divino; es decir, el trovador que recibe el destino, al ejercerlo, está llevando su palabra a un nivel superior y, así, completa el ciclo de «recibir lo entregado y entregar lo recibido»: el don, que baja de lo alto hacia la tierra, ahora está al servicio de la comunidad²⁶⁸.

jamás me voy a igualar.
(véase Jiménez de Báez, 1998: 30).

Se muestra, de este modo, la relación entre el verso «yo no soy un literato» y «yo no soy un trovador» de don Agapito Briones, por tanto, se puede concluir que esta es una fórmula recurrente entre los trovadores de huapango arribeño. Asimismo, Raúl Eduardo González encuentra que «el cantor declara ante todo que no se considera a sí mismo un poeta ni un hombre estudiado, un recurso retórico: a partir del aparente menoscabo de sí mismo, el compositor popular prepara el terreno para lanzar la ofensa a su rival» (2005: 360).

²⁶⁶ Según Hans Janner, este aspecto reflexivo e incluso antitético es característico de la glosa, ya que «la contraposición del texto y de la glosa provoca en el autor de esta una actitud indecisa, caracterizada por un íntimo dualismo: es presa de lo positivo y negativo del tema y en el curso de la glosa oscila entre dos polos mentales, entre lo que aboga en favor del juicio formulado en el tema y lo que pugna con él. Esta posición versátil del glosador meditabundo conduce precisamente al fenómeno más característico en el estilo de la glosa: a la antítesis» (1943: 190).

²⁶⁷ Para Carlos Bousoño, «la idea de que el poema (el auténtico poema, por supuesto) no es otra cosa que *un grado superior* de esa poética expresividad que se manifiesta también a veces, aunque en forma mucho más tosca y primaria, en el habla real de todos los días» (1962: 49). Se respetan aquí las cursivas del original.

²⁶⁸ Este aspecto, se puede entender también como una característica de la tradicionalidad de las manifestaciones de literatura popular, como lo señala la décima de Yeray Rodríguez Quintana:

Por perseguir los rumores
que mi memoria destaca
soy tallo verde en la rama
de los viejos verseadores.
Aprendí de sus sudores
que mi mejor libro han sido
y he cumplido el cometido
que ellos me han encomendado
de recibir lo entregado

Sentido de comunidad

La comunidad es un aspecto importante en la topada; la siguiente glosa de la primera intervención del Decimal de don Cándido Martínez así lo muestra:

En gentiles vecindarios
de esta comunidad
hoy reunimos en verdad
memorias de un buen sumario.
El ejido es comentario
simboliza el valor,
y por eso con calor
a esa salud un trino,
y con Chebo y Bernardino
les canta su servidor.

La fiesta celebra la vida comunitaria, de ahí que honrar el ejido sea un acto relevante, por ser el fundamento de la cotidianidad y requisito *sine qua non* de los ciclos vitales, pues es el espacio en el que estos son posibles. Cada persona que llega a la fiesta tiene una vivencia diferente, una forma distinta de ver la vida y la historia en el ejido. De ahí que sea importante reunir «memorias de un buen sumario». Más que hacer un resumen, o una historia breve, el significado de *sumario*, aquí, es mejor entenderlo en un sentido aditivo. Es decir, reunir todas las historias que se puedan; de ahí la importancia del plural en «memorias», pues muestra la diversidad de puntos de vista; de esta manera, se tiene una mejor perspectiva de lo que ha sido, y es, el ejido que festejan.

El sentido comunitario tiene una doble trascendencia. El auditorio forma una comunidad, la de los habitantes de ese poblado que traen sus recuerdos y que juntos construyen la memoria del ejido; por otro lado, los músicos forman otra comunidad, tal y como se comenta en el noveno verso. El canto no es solo cuestión del trovador: son indispensables también los músicos que lo acompañan en el compromiso. Como lo menciona Paul Zumthor, «la oralidad interioriza la memoria, por aquello mismo que la espacializa; la voz se despliega en un espacio cuyas dimensiones se miden por su alcance acústico» (1991: 42). El canto del trovador en la plaza reúne y armoniza distintos elementos que destacan aspectos fundamentales de la comunidad.

El canto

La tercera glosa del primer Decimal de Cándido Martínez dice:

Son para ustedes los trinos
que ahorita estoy presentando
los que me están escuchando
hay que alegrar los caminos;
porque somos peregrinos
hay que hacer la reverencia
concentrando nuestra ciencia

y entregar lo recibido.

(Esta décima la grabé en Xichú, Guanajuato el 29 de diciembre de 2017 en el marco del *XXXV Festival de Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*; me la comunicó su autor, el verseador canario Yeray Rodríguez Quintana; es parte de la Col. Rodríguez Hernández).

por divertirnos un rato,
pero con placer muy grato
buenas noches, concurrencia.

El tópico del trino como canto siempre tiene un propósito, un emisor y un destinatario, regularmente declarados²⁶⁹. El canto que vuela es representación de la palabra alada; en particular en los versos cinco y seis llama la atención el recorrido de ese canto por los

²⁶⁹ Se puede ver este mismo tópico, por ejemplo, en las coplas líricas del *Cielito lindo* recogidas en el *Cancionero Folklórico de México*:

Canta y no llores,
porque cantando se alegran (cielito lindo)
los corazones
(1-1689).

Otro ejemplo se observa en una de las décimas del Indio Naborí, trovador cubano, de la *Controversia del siglo*:

La esperanza es un pichón
—sangre de tecla y campana—
donde palpita un mañana
de plumas y de canción.
Un día, desde el jergón
del nido, algo se levanta,
y de una dulce garganta
surge un trino enamorado:
es un sueño que ha emplumado;
vuela, se detiene y canta.
(véase Trapero, 1997: 88).

Antonio García de León resalta, en este sentido, los versos del *Pájaro Cu*, provenientes de la tradición jarocho mexicana:

Hay pájaros advertidos
en el monte, es la verdad:
ellos cantan desmedidos
con mucha serenidad,
y yo, con cinco sentidos,
no tengo esa libertad.
Tírame la lima,
tírame el limón,
tírame la llave
de tu corazón
(2016b: 203).

También se aprecia esta misma característica en la siguiente planta de una glosa en décimas panameña:

Pajarillo mensajero
de aquel ángel que yo adoro,
dile a mi bien que yo lloro
porque la quise y la quiero.
(véase Zárate y Pérez de Zárate, 1999: 441).

caminos²⁷⁰. Esta función de un canto peregrino no es solo responsabilidad del trovador: también exhorta a los asistentes a que sean ellos quienes lo lleven. Finalmente, este camino en el que «somos peregrinos» puede ser una alusión a la vida misma, un camino de paso, que hay que recorrer cantando, tópico recurrente en la música de tradición oral de México. Por otro lado, una particularidad estructural de esta décima es que semánticamente la primera parte parece más una quintilla; su significado no se cierra en el cuarto verso, sino hasta el quinto, y de ahí parte para concluir la tesis planteada en los primeros versos. Se observa, además, una continuación de la cortesanía de los músicos hacia el auditorio, como sucedió en la Poesía, cuando el poeta afirma «son para ustedes los trinos».

Llaman la atención dos aspectos de la construcción sintáctica de los versos octavo y noveno; el primero, la preposición «por» en vez de «para» al mostrar el objetivo de la presentación de esa noche: «divertirnos un rato»; el segundo, el conector adversativo «pero», que aparece como un elemento extraño en la lógica de los últimos versos, ya que la frase que introduce no se contrapone a la anterior; por el contrario, la continúa. Finalmente, el verso glosado parece no tener tanta relación con la idea presentada a lo largo de la estrofa. Estos elementos muestran la dificultad de la improvisación, ya que si el trovador se concentra solo en lograr la rima de los versos puede dejar de lado el sentido completo de la estrofa. De ahí que uno de los consejos para improvisar sea empezar a construir la décima desde el último verso hacia el primero con la intención de verificar la relación entre forma y fondo que debe tener la glosa. Alexis Díaz-Pimienta comenta que

el modo más universal de construir la estrofa improvisada —sea décima, quintilla, copla, octava, etc.—, es el modo inverso, de atrás hacia adelante, pero no verso a verso, sino bloque a bloque [...], elabora los versos 9 y 10, el final de la décima (Bloque I), de acuerdo con los signos tomados. Si le da tiempo, elabora también los versos 7 y 8 (Bloque II), de modo que tenga ya la redondilla final completa. Si le sigue dando tiempo [...], entonces salta a elaborar la primera redondilla (Bloque III, o Bloque III y IV) [...]. De modo que va dejando para luego, para el final, los versos 5 y 6, el puente (Bloque IV o V) (2014b: 523-525).

La ventaja con este tipo de construcción es que se busca mantener una lógica discursiva a lo largo de la décima. Se destaca, además, la importancia de los dos últimos versos de la estrofa, los cuales tienen una alta probabilidad de quedarse grabados en el auditorio y le dan un efecto sentencioso al cierre del discurso. Sin embargo, es necesario señalar no solo la habilidad del repentista cubano para improvisar, sino su labor como teórico de este tipo de poesía. Es decir, es un cultor privilegiado por conjugar estos dos aspectos, ya que no siempre los trovadores siguen este camino para sus composiciones. Por ejemplo, en el caso del huapango arribeño, don Antonio García señala que,

de la manera de improvisar cada quien hace lo que puede, yo prefiero iniciar el verso de la parte donde me dé la gana, pero siempre buscando dónde voy a terminarlo. El sabor

²⁷⁰ Este tópico es muy antiguo y tiene un fuerte arraigo tradicional en Hispanoamérica. En cuanto a sus orígenes, Germán Santana Henríquez explica que «la locución homérica *épea pteróenta* «palabras aladas» describe sucintamente la imagen de unas voces provistas de alas que revolotean libremente aquí y allá en el discurso hablado» (2000: 109).

está en que coincida la planta con la terminación, porque si no, el verso no alcanza la dulzura, no es nada. Por eso al poner la planta hay que saber colocarla [...]. Pronto comprendí que el gran éxito estriba no solo en buscar la cuadratura del verso, sino también la terminación, que es lo que le da toda la dulzura, en la terminación de cada estrofa está el sabor (véase Velázquez Benavides, 2004b: 139-140).

A pesar de que muestra su método como caótico, al improvisar tiene un plan, una estrategia a seguir para que el efecto del dístico final se quede en la memoria de los asistentes y con ello se pueda medir su habilidad para improvisar.

El tiempo y la memoria

A continuación, se presenta el puente y segunda redondilla de la primera glosa de don Cándido Martínez. En estos versos, el puente de la décima se extiende a tres versos y se puede apreciar esta particularidad por la importancia que el trovador otorga aquí al tiempo y la memoria:

Hoy, viniendo a celebrar
recuerdos muy especiales
de tiempos muy esenciales,
memorias de una parcela
por eso un verso se anhela,
señor Marquitos González.

Destaco en esta composición tres elementos: el deíctico «hoy»; el recuerdo y el tiempo; el motivo de la fiesta y la fiesta en sí misma. Este aniversario del ejido es posible, ya que hubo quienes se preocuparon por fundarlo y darle continuidad hasta el presente. Para ello fue necesario no solo la existencia del espacio físico, sino que la comunidad se reuniera en torno a él y lo hiciera suyo. A esto se refieren esos «recuerdos muy especiales», a la apropiación del espacio, del territorio. El puente en esta décima se extiende a tres versos y se destaca en él una doble referencialidad. Así, se intenta subrayar, a nivel formal y de sentido, el motivo de la fiesta que reúne ese día a la gente y la importancia de recordar y celebrar ese momento. La repetición de la palabra «aquí» es otro aspecto importante en la primera décima de don Cándido Martínez. En la primera ocasión, el deíctico hace referencia al espacio, frente a los campesinos, utilizado como metonimia de auditorio; sin embargo, en la segunda ocasión se refiere a la extensión del tiempo («un ratito»). La actualización no es solo del tiempo y del espacio, sino también de la resignificación de una palabra. En el marco de la fiesta, se recupera el tiempo primigenio del ejido. Como lo explica Mircea Eliade, «el calendario sagrado regenera periódicamente el tiempo, porque lo hace coincidir con el tiempo del origen, el tiempo “fuerte” y “puro”» (2015: 79). Esta celebración del origen se relaciona con el nacimiento del ejido, en esta fiesta, y con el inicio de la tradición del huapango arribeño, en el canto del trovador.

Aspectos formales

La composición de la Poesía y el Decimal tiene una diferencia formal importante: en el segundo se debe improvisar la glosa en décimas. La palabra construida al momento, improvisada, reta el ingenio y la destreza del cultor que osa invocarla: no

puede tener desvíos en la forma, no puede cambiar de orden la rima ni hacerla asonante, ya que debe mantener un hilo discursivo coherente en la estrofa. A continuación, se presenta el análisis de la construcción, tanto de la planta, como de las décimas glosadas en el Decimal. Hacia el final de esta sección, hay un apartado donde se muestran elementos formularios que dan pie a que inicie la controversia entre los trovadores.

La construcción de la cuarteta

Para solventar la dificultad de la improvisación el trovador se vale de una suerte de moldes y estructuras que facilitan su trabajo. El octosílabo es, sin duda, la primera vasija sobre la que el cultor forja sus versos, pues no se utiliza otro tipo de métrica en esta sección. A este respecto, se pueden encontrar paralelismos en la construcción de las dos plantas de ambos trovadores, al utilizar un vocativo y después un predicado nominal como frase adjetival que describa brevemente a quien está dirigido el saludo²⁷¹. Esto se aprecia en la primera intervención de Cándido Martínez:

*Les canta su servidor
estando aquí a su presencia,
buenas noches, concurrencia
buenas noches, cantador.*

Se presentan así los elementos y formas de tradicionalidad que existen en el huapango arribeño en su estructura y en sus versos²⁷².

²⁷¹ Con respecto a las cuartetas iniciales, Marco Antonio Molina ve elementos de la copla tradicional y encuentra que «las cuartetas [de la glosa] son muchas veces tradicionales. Es común encontrar que distintos trovadores glosan una misma copla; que, a su vez, también se canta en otras regiones» (2002: 310).

²⁷² Aunado a esto, es necesario subrayar que las fórmulas de bienvenida y despedida, en este caso «buenas noches» aparecen en otras tradiciones, por ejemplo, en la copla lírica como se puede observar en los siguientes ejemplos del *Cancionero Folklórico de México*:

Buenas noches, señoritas,
muy buenas noches, señores;
a todas las florecitas
de rostros cultivadores
van las trovas más bonitas
de estos pobres cantadores.
(I-2638a, *El siquisirí*, Veracruz).

Buenas noches, señoritas,
muy buenas noches, señores,
señores y señoritas,
y a todas las florecitas
vengo a repartir amores,
y a todas las bonitas
este trío de cantadores.
(I-2638b, *El siquisirí*, Veracruz).

Don Cándido Martínez utiliza una fórmula parecida en una topada en el Distrito Federal frente a don Guillermo Velázquez:

*Otra vez a tu presencia
te canta tu servidor:
Buenas noches, concurrencia
Buenas noches, cantador.*
(véase Jiménez de Báez, 2003: 317).

También en Perú se puede encontrar este mismo fenómeno:

Buenas noches, señoritas,

La construcción de la décima

La dificultad del trovador de ligar, en la Poesía, el sentido de la décima glosada con la copla que glosa se manifiesta también en el Decimal. Así se observa en la segunda glosa de don Cándido Martínez, pues el verso «honorable comisario», aunque mantiene la consonancia, no tiene mucha relación con el sentido total de la estrofa que culmina. Incluso se podría llegar a pensar, tal cual está construida la décima, que está invitando al honorable comisario a unirse a la plática entre los dos poetas.

En el puente de la tercera glosa («Esta historia es la grandeza / de todito el vecindario»), don Cándido Martínez asocia el tema de la historia con el ejido, y por extensión con el auditorio que está presente, pues la palabra «vecindario» se relaciona tanto con el espacio físico como con quienes lo habitan. La resolución de la estrofa no se produce de la mejor manera, pues parece atender más a completar las consonancias, sin tener una relación semántica entre los versos. Esto puede verse como una consecuencia de la improvisación, cuando se suele dar prioridad a las rimas, los versos no tienen conexión semántica entre sí.

En la última glosa de don Cándido Martínez hay algunas técnicas de construcción de la estrofa en la improvisación que quedan al descubierto. La décima en cuestión es la siguiente:

No es una convocatoria,
cual destino se encamina.
Oiga, Agapito, ¿qué opina
si hablamos algo de historia?
Y sería satisfactoria
la jornada en pasos reales;
y con los deseos cabales
si gusta, poco a poquito
hablaremos un ratito,
señor Marquitos González.

La primera redondilla tiene como eje principal el segundo dístico, de ahí que esté construida sobre las rimas de «historia» y «opina». Esto se aprecia por la elección de las palabras «convocatoria» y «encamina» con los que construye el primer dístico, ambas cumplen la consonancia, pero semánticamente no construyen un sentido unívoco al principio de la décima. Además de estos elementos, el segundo dístico tiene la carga semántica importante del inicio de esta estrofa, al utilizar una fórmula para invitar al otro trovador al reto sobre el tema de fundamento. El desenlace de esta glosa es muy

muy buenas noches, señores,
mis atenciones mayores
las dirijo al guitarrista.
No hay quien conmigo compita,
mi saber es inmenso;
pero al mismo tiempo pienso,
recordando con gran tino,
para ahuyentar al Maligno
en nombre de Dios comienzo
(véase Santa Cruz, 1982: 197).

similar a la anterior, pues en el verso que glosa parece integrar al comisario ejidal en el diálogo con el otro trovador.

Una de las características de la improvisación es utilizar los elementos contextuales del entorno. La copla del Decimal de don Agapito Briones parece ser la respuesta del trovador a las preguntas del investigador que se acerca a la tradición intentando indagar sobre ella:

*Señor don Fernando Nava,
distinguido profesor,
yo no soy un trovador,
así como lo pensaba²⁷³.*

La copla está construida con dos vocativos mostrando el respeto y, a su vez, cierta distancia entre el cultor y el investigador. El cierre de la cuarteta se constituye de un dístico que tiene la carga semántica más fuerte («yo no soy un trovador / así como [usted] lo pensaba»).

En la primera intervención de don Agapito Briones, en la tercera glosa, se puede ver otra dificultad de la improvisación. La décima a la que se hace referencia es la siguiente:

Ya mis versos le aclararon
aunque yo soy un bi[...],
es un santo patrimonio
de los hombres que lucharon;
de aquellos que nos legaron,
por eso en mi comentario,
ante todo el vecindario
por medio de versería,
honro la fecha y el día
honrando este aniversario

En la grabación no queda claro el segundo verso, pues su final es casi inaudible, lo cual complica el análisis de esta décima. Cuando líneas arriba retomé los conceptos de Alexis Díaz-Pimienta respecto a la construcción de la décima por bloques, subrayaba la importancia de construir primero los versos que rematan el bloque y después los que lo inician. Esto puede explicar la ausencia de la palabra en el segundo verso. Es probable que haya construido primero «es un santo patrimonio / de los hombres que lucharon» y que le haya ganado el tiempo para pensar en una rima para «patrimonio» o para cambiar esta palabra que tiene una consonancia complicada en el sentido de la décima que está construyendo. Hay que decir, además, que en la grabación el trovador baja la voz en el segundo verso, es decir, es probable que, al no encontrar la mejor rima para este verso,

²⁷³ Fernando Nava es un investigador de distintas manifestaciones de la música tradicional mexicana. Estuvo colaborando en el proyecto de la Fonoteca y Archivo de El Colegio de México de 1986-2000. En ese periodo realizó varias grabaciones de topadas y entrevistas a los trovadores que en ellas participaban. Incluso, él mismo subió en algunas ocasiones al tablado. Por esto, es muy interesante que toda la disertación que don Agapito Briones ha hecho sobre la importancia de la preparación del trovador derive en un Decimal a Fernando Nava que estaba a su vez iniciándose como trovador, a la par que realizaba labores de investigación.

haya decidido de forma deliberada no pronunciarla²⁷⁴. Esto sería una muestra de las dificultades de encontrar una buena frase, una unidad semántica adecuada, pero si su consonancia se complica, se entorpece la construcción de esa sección o, incluso, de toda la décima²⁷⁵.

La cuarta glosa de la primera intervención en el Decimal de don Cándido Martínez dice:

Por darme las facultades
les cantan sus servidores
aquí a las autoridades,
sí, señoras y señores.
Con algunos profesores
disfrutando esta labor
hay que ponerle color
en estos mismos instantes:
Buenas noches, contrincantes,
buenas noches, cantador.

Esta glosa tiene varios elementos importantes con respecto a la tradición del huapango arribeño. El primer verso «por darme las facultades» se puede relacionar con el tópico del destino; el segundo es la invitación que se le hace a los cantadores por parte de los responsables de la fiesta, en este caso «las autoridades» y que ellos agradecen. El final de la décima presenta un recurso frecuente en la construcción de la glosa: la repetición de los dos últimos versos de la cuarteta inicial; en este caso en particular, tiene una ligera variación, pues en vez de decir «conciencia» dice «contrincantes» obligado por la rima con «instantes». Esto muestra una variación dentro de la construcción de la propia glosa del trovador. Como se dijo anteriormente, la topada inicia con el final del día; esta suerte de antítesis se presenta con la construcción del saludo, pues una frase típica para despedirse al terminar el día, «Buenas noches», es la que da la bienvenida a los asistentes y al otro trovador. Esto sería otra muestra de cómo se sale de la cotidianidad, cómo se rompe el tiempo lineal y se entra al tiempo del ritual de la topada.

Fórmulas para entrar en controversia

En el puente de la segunda glosa, don Cándido Martínez utiliza una frase de introducción al diálogo con el otro trovador, una pregunta que lo cuestiona sobre el tema de fundamento planteado: «¿Qué dirá don Agapito / en un punto voluntario?». Al haber empezado la topada, don Cándido Martínez es el poeta que lleva la mano; por lo tanto, es su obligación proponer el tema de fundamento que se desarrollará, en este caso, relacionado con la historia, según el reglamento. Como parte de la construcción de este discurso, utiliza la pregunta retórica para empezar a medir fuerzas con su oponente. El hecho de que la pregunta sea genérica, y que no pida de manera explícita que se desarrolle un tema en particular, podría ser un indicio de que la controversia entre

²⁷⁴ Por la métrica del verso y por la rima consonante, se pudiera deducir que una de las posibles opciones para completar el verso era la palabra «bicornio» o «biconio»; sin embargo, ninguna de estas dos tiene sentido en el desarrollo discursivo de esta estrofa, aunado a que la segunda no está registrada en el diccionario y es más una reconstrucción hecha por el contexto.

²⁷⁵ Algo muy similar se anotó líneas arriba con respecto a la décima de don Cándido Martínez.

ambos poetas tuvo un arreglo previo para llevar el compromiso sin que este dejara mal a alguno de los dos²⁷⁶. Otra posible explicación sería por el respeto que le tiene don Cándido Martínez a don Agapito Briones; sin embargo, habría que desestimarla, pues una gran motivación de los trovadores que empiezan su carrera es poder mostrar su valía frente a los maestros y hacerle ver al auditorio su capacidad para salir exitoso de los compromisos difíciles.

En la resolución de la segunda redondilla de la segunda glosa se puede encontrar la clave del «arreglo» de la controversia entre estos dos trovadores. Se hace la indicación de que van a «platicar», no discutir o medir fuerzas, sino llevar la topada como un diálogo respetuoso entre ambos. Aquí también se aprecia la conciencia de estar frente a un auditorio, ya que la palabra *escenario* puede interpretarse en dos sentidos, es decir, se está usando con una doble referencialidad. El primero sería entenderlo como un sinónimo de «situación», puesto que al estar frente a un público deben cumplir con un compromiso. El segundo sería relacionar el término con el teatro, lo cual mostraría la conciencia de ciertos aspectos de teatralidad presentes en la topada.

Origen del huapango arribeño

Entre el saludo y el fundamento, hay una sección donde don Agapito Briones recuerda a los maestros de la tradición. Si bien se pueden asociar el tema del origen del ejido con el del origen del huapango arribeño como temas paralelos, da la sensación de que estos versos gozan de cierta independencia. Se intenta, más bien, recordar a los viejos maestros, como una forma de pedir su venia para empezar la parte más fuerte de la contienda, siempre al amparo de sus enseñanzas y en apego al reglamento. Se reproduce a continuación la cuarta Poesía de don Agapito Briones:

*Don Eugenio Villanueva fue el creador
de los versos que se cantan en Rioverde, (bis)
y Cerritos también llora cuando pierde
de sus versos y poesías algún cantor. (bis)*

[La intención de averiguar] fue fascinante²⁷⁷
con la idea de que la duda se descombe
quise hallar la identidad de aquel gran hombre
el que fuera de un pensar preponderante
en los versos decimales fue un gigante
porque de ellos, se acredita, fue el autor
y en ellos se empeñó este servidor
en buscar a la verdad un certidijo*
hasta hallarme cara a cara con quien dijo:
don Eugenio Villanueva fue el creador

Cultivó primeramente la cuartilla
pero pronto la tradujo en un sexteto
y de aquel incrucijado* vericueto
resultó una hermosa maravilla
y aquella tan fructífera semilla
fue regado por un vasto derredor
y al cuidado de su insigne sembrador
fue regada por San Ciro y por Rayón
y de esos versos que provocan diversión
don Eugenio Villanueva fue el creador

²⁷⁶ Aunque esto no es algo frecuente, sí se ha llegado a dar en algunas ocasiones, por ejemplo, don Francisco Berrones recuerda que «con Antonio López tuvimos dos topadas aguerridas. Después hicimos otra, pero [para] esa me mandó decir que fuéramos de acuerdo, [y] ya no estuvo reñida. Fue en la puerta del Cerrito» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 53). Cuando hace el recuento de sus combates, hay dos que destacan por esta misma situación: «con Eleuterio López competí, pero de acuerdo. Con Macario López competí, pero de acuerdo también» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 77).

²⁷⁷ Para completar el inicio de este verso, que es inaudible en la grabación, utilicé el libro compilado por Guevara Torres, 2018: 40-42.

*de los versos que se cantan en Rioverde,
y Cerritos también llora cuando pierde
de sus versos y poesías algún cantor.*

Escalando con ahínco los peldaños
de un soñado y muy hermoso promontorio
don Eugenio deleitaba a su auditorio
que formaban conocidos y extraños
han pasado ya por cierto muchos años
sin que se hable de ese gran cultivador
que a los versos de Rioverde dio sabor
y dejó los reglamentos cimentados
pues igual que para el uso de tablados
don Eugenio Villanueva fue el creador
*de los versos que se cantan en Rioverde,
y Cerritos también llora cuando pierde
de sus versos y poesías algún cantor.*

Sus alcances de poeta son sin duda
lo más bello que produjo su cabeza
con arrobo yo celebro su grandeza
por su forma de pensar tan concienzuda
se asegura que de nadie tuvo ayuda
porque fue un inigualable pensador
nunca a nadie molestó con un favor
detestaba para sí laureles vanos
y de mil y tantos versos campiranos
don Eugenio Villanueva fue el creador
*de los versos que se cantan en Rioverde,
y Cerritos también llora cuando pierde
de sus versos y poesías algún cantor.*

*de los versos que se cantan en Rioverde,
y Cerritos también llora cuando pierde
de sus versos y poesías algún cantor.*

Como poeta se lució entre los mejores
dio a los versos un sabor nunca igualado
y en el rumbo que por él quedó trazado
ahora siguen sin parar sus seguidores
se cotizan por millares los cantores
que pretenden imitar al gran señor
pero creo que ni el mejor imitador
puede hacer una poesía como él lo hizo
y es por ello que versando textualizo
don Eugenio Villanueva fue el creador
*de los versos que se cantan en Rioverde,
y Cerritos también llora cuando pierde
de sus versos y poesías algún cantor.*

Esta glosa es un panegírico a don Eugenio Villanueva y, por extensión, a los viejos maestros de la tradición²⁷⁸. Se les considera modelos a seguir, debido a sus virtudes relacionadas con el canto y la habilidad para componer sus versos. Se subraya que, si alguien quiere seguir el camino que ellos han marcado, se debe ser auténtico; de otro modo, solo sería una mala imitación de los antiguos trovadores. Por tanto, los viejos

²⁷⁸ Es importante señalar que, si bien hay una suerte de consenso en que don Eugenio Villanueva fue el primer trovador de esta tradición, hay poca documentación al respecto. Los informes que se tienen sobre esto provienen más del testimonio indirecto de otros trovadores, como se puede apreciar aquí con don Agapito Briones. Sin embargo, este origen mítico de la tradición se puede relacionar con lo que sucede en otras latitudes, como el caso de Argentina, donde se reconoce a Santos Vega como el payador que dio origen a su tradición. A don Eugenio Villanueva, en la tradición se le atribuye además la creación de los tablados. Don Agapito Briones refiere: «en pláticas que he tenido buscando la raíz de este destino, oí en Sanciro que en aquellos tiempos, al tocar en una bodita, en un onomástico, en cualquier convivio, los músicos se sentaban en sillas o bancas, y al desatarse la borrachera y los pleitos cada quien cargaba su asiento y se desbalagaban hasta que se aplacaba el borlote. Viendo eso, a don Eugenio Villanueva se le ocurrió la idea de construir un tapanco, un templete, que después acabó con el nombre de “tablado” o “Tarango”. Se sabe que les dijo: “—Hagan esto, aquello, pongan una tabla y allá nos sentamos, así no nos molestan si se pelean”» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 171).

cultores están en una suerte de pedestal por encima de los demás cantadores; metafóricamente se podría pensar como en un tablado por encima de todos los tablados. Entre otras características de los viejos trovadores se destacan la memoria, el canto y el saber, tal y como don Agapito Briones lo plantea cuando habla de la oralidad y la escritura. Se tiene así un modelo a seguir. Esta deferencia a los maestros que forjaron la tradición es un memorial que se convierte en homenaje y continuidad en la topada.

Estas décimas suponen también la búsqueda del origen, tópico recurrente de la literatura universal e, incluso, de la filosofía. Saber de dónde se viene, ayuda a proyectar el porvenir y, sobre todo, recordar ese origen da guía al futuro y ayuda a saber si las metas que se tienen están en consonancia con lo que es la tradición o si se desvían de ella. El argumento de autoridad con el que termina la primera décima: «hasta hallarme cara a cara con quien dijo», pone al trovador a nivel de ser un testigo más, de que no hay duda sobre quién fue el pionero de la tradición, el primer trovador del huapango arribeño. Se le atribuye, además, en la segunda glosa, haber creado el reglamento, que en este sentido tiene un matiz de escritura fundacional.

En estos versos se recuerda el origen de la tradición del huapango arribeño, a la par que se intenta explicar cómo surgió la décima, pues se le ve como la suma de una cuarteta y una sexteta. No se dice que don Eugenio Villanueva haya creado la espinela, pero sí hay una suerte de camino de revelación en el que primero encuentra la redondilla y después la junta con una sexteta. Se reconoce la complejidad de la estrofa «*incrucijado vericueto*», que don Eugenio Villanueva supo armonizar²⁷⁹. El rumbo que marca, mencionado en la copla, tiene distintas significaciones: se puede pensar como el surco donde se siembra la semilla de la tradición; se puede ver como el camino que han de seguir los demás trovadores, en este caso, el destino. De ahí que su labor y su talento sean inigualables.

En el Decimal de su tercera intervención, don Agapito Briones había hecho alusión a uno de los músicos de la tradición:

*Hoy que vine a estos lugares
voy a recordar, señores,
a aquel Severiano Juárez
uno de los superiores.*

Aunque yo no soy trovista
pero aquí en este festín
Severiano en el violín
fue una persona muy lista;
Y sin perder esa pista
voy a dar mis pormenores
en este jardín de flores;

En este momento actual
aquí el que versa no yerra
Santo Domingo es la tierra
de aquel genio musical.
Que como él no hubo otro igual,
hoy les digo en mis cantares,
fue uno de los ejemplares;

²⁷⁹ Don Agapito Briones cuenta que el primero en cantar este tipo de estrofas fue don Eugenio Villanueva, pues recuerda que «don José Torres cantaba versos sueltos, quintetos o sextetos, en huapangos que les decían *El palomo*, *El pasiado*, pero, según, fue don Eugenio el que empezó a dar a conocer la poesía de nueve sílabas compuesta, y don José se arrimó a preguntarle» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 171). Don Ismael Orduña añade que «el mentado Eugenio Villanueva vivía aquí en Sanciro, según nociones murió donde vive Lencho Torres, mi cuñado. Tenía mucha fama, diré por datos oídos que en estos alrededores él fue quien dio a luz la poesía decimal, porque tiempo atrás no se conocía, eran versos así nomás» (véase Velázquez Benavidez, 2004b: 249).

en mis versos no profano
hoy le canto a Severiano
uno de los superiores.

Severiano, ¿dónde estás?,
tú que te fuiste aplaudido
llorando yo a Dios le pido
que tu alma descance en paz.
En el violín fuiste el as
tus notas eran primores,
fuiste de los fundadores,
en el son y en el huapango
subistes* en alto rango,
voy a recordar, señores.

se me vino a la cabeza
recordarles con tristeza
de aquel Severiano Juárez.

En frase que es lisonjera
estos versitos coordino,
después surgió Ceferino
levantando su bandera.
Señores, quién lo creyera
fue uno de los familiares,
por eso aquí en mis cantares,
aunque no soy un trovista,
recuerdo a aquel violinista
hoy que vine a estos lugares.

En el camino de los trovadores y en las contiendas que enfrentan, se sube de rango gracias a la preferencia de la comunidad, y así logran llegar a lo más alto. Esto se aprecia en la segunda glosa donde un término de jactancia, como ser «el as», se le asigna a alguien diferente al trovador. En este caso, tal acto está totalmente justificado por ser el reconocimiento a un maestro de la tradición. La ofrenda, «este jardín de flores», toma forma de tópico recurrente cuando se trata de hacer un homenaje. El origen de un poblado y el de un músico de la tradición están relacionados como se puede apreciar en la tercera glosa.

Cuando habla de Ceferino se observa, de nueva cuenta, el concepto de tradicionalidad y la conceptualización del tiempo como un ciclo en constante renovación. La verdadera herencia de los grandes maestros es que surjan nuevos músicos que continúen la tradición. Yeray Rodríguez señala que

hay que reconocer esa raíz [de la tradición], pero llenarla de futuro que es lo que se hace aquí [en Xichú] también y de eso se trata. Si no, no tienen ningún sentido, más allá del sentido memorial, que hay que hacerlo, pero si no se proyecta hacia la vida..., o sea, yo creo que lo que le da mayor sentido al homenaje que hacemos a los fallecidos es que [la tradición] sigue viva. Si la tradición se hubiera perdido, se pudiera honrar aun así a las figuras que la mantuvieron viva, pero parecería que su mérito hubiera sido menor. Sin embargo, el mérito de ellos es que la desarrollaron y la mantuvieron hasta nosotros y ya nosotros tenemos la responsabilidad de mantenerla para que otros vengan y hagan lo mismo²⁸⁰.

El recuerdo se actualiza en el canto. Con el adverbio «hoy», aquella música que tocaba Severiano Juárez se vuelve a hacer presente por medio de la tradición. Esto se relaciona, a modo de contraposición, con el tópico de «no soy de los grandes trovadores».

Los tópicos en la Poesía tienen una forma más jactanciosa y de reto. Sin embargo, en el Decimal, incluso cuando algunos tópicos se repiten, su tono es más personal, más íntimo. Esto explica la necesidad del cultor de recordar a los viejos maestros y que el auditorio no los olvide. Los tópicos que destaca en su disertación

²⁸⁰ Entrevista al verseador canario Yeray Rodríguez Quintana en el marco del *XXXV Festival de Huapango arribeño y de la cultura de la Sierra Gorda* en Xichú, Guanajuato el día 29 de diciembre de 2017. La entrevista es parte del acervo de la Col. Rodríguez Hernández.

subrayan los mejores aspectos de la tradición del huapango arribeño, con la intención de estrechar su vínculo con la comunidad.

Fundamento

En la sección de Fundamento se espera que los trovadores desarrollem el tema de la celebración. En este caso como el motivo de la fiesta es un aniversario ejidal, los trovadores hablan sobre el inicio del ejido, que es una figura jurídica emanada de la Revolución mexicana, y como se mostró en algunas glosas líneas arriba. A continuación, presento varias glosas en décimas que hablan sobre dos figuras fundamentales en la Revolución mexicana: Francisco I. Madero y Emiliano Zapata. Es importante aclarar, que el desarrollo del tema se da más en la Poesía que en el Decimal, es decir, en la parte de la pieza que traen preparada los trovadores con anticipación. En el Decimal, es recurrente que se sigan desarrollando saludos²⁸¹.

Francisco I. Madero

A continuación, se presentan las glosas en décimas de la Poesía correspondientes a la quinta intervención de cada uno de los trovadores:

CÁNDIDO MARTÍNEZ

*El anhelo que Madero pretendía
a según se lo marcaba su destino
es poner a nuestra patria en buen camino
para darle al campesino garantías.*

Era el año, el mes, el día llegado
que Madero recordó a sus compañeros
y regresan a los pueblos extranjeros
en su estudio más o menos preparado.
Ya su padre allí estaba preocupado

AGAPITO BRIONES

*Veinte de noviembre, la fecha gloriosa
de las libertades para el pobre paria,
ya vendrá la lucha terrible, espantosa,
se meció la cuna de la ley agraria.*

[...]
los pobres parias cómo viven su gloria
lutos y quebrantos, miseria notoria,

²⁸¹ Sobre la relación entre la Poesía y el Decimal, Talí Díaz señala: «creo que todo el tiempo ha sido la poesía de bravata y luego el saludo. Últimamente yo he observado que se ha dado el enfrentamiento en la décima también. Siempre..., en las grabaciones que yo he escuchado, el ataque no era tan frontal de algunos trovadores viejos, era la bravata y luego el saludo..., como que desviaban la atención. En trovadores específicos, ahora, observo que la batalla sí es frontal todo el tiempo y a partir de cierto momento. Al principio lo que uno intenta es ganar adeptos con la gente, saludas a fulano de tal, le das el agradecimiento a quien te invitó y ya después viene [...] el ataque frontal» (Entrevista con el trovador Talí Díaz en el marco del XXXV Festival del huapango arribeño y de la cultura de la Sierra Gorda, el día 30 de diciembre de 2017. La entrevista es parte de la Col. Rodríguez Hernández). En relación con lo que Talí Díaz comenta, es importante subrayar que una de las posibilidades por las que en el Decimal se sigan haciendo saludos es para que el trovador no pierda la cercanía con el auditorio y pueda seguir ganando su favor. Otra posibilidad es el efecto anticlimático del saludado respecto, sobre todo, a la bravata. Así se puede evitar que alguna situación, ya sea entre los trovadores o en el auditorio, se salga de control. Aunque esto también es una estrategia como lo explica don Jorge Mata: «Tuve muchos enfrentamientos, algunos duros. Mis derrotas no se llegaron a notar mucho porque, Dios se lo pague, don Lencho nunca me dejó caer. Cuando veía que la topada se ponía difícil, yo no sabía ni cómo, pero él se los trabajaba. A veces iba a cantar algo: —No, mejor dale un saludado por ahí* a ver a quién, pero ahorita no cantes esa poesía. Los contrincantes seguían encaminándonos y ya mejor le preguntaba: —¿Y ora qué canto? —Dale otro saludado a alguien. Déjalos otro rato para estudiar cómo trabajan» (véase Velázquez Benavides, 2004a: 162-163).

por el tiempo que a su hijo no veía
ya Panchito veintitrés años tenía
cuando güelve* otra vez a su nación
sobre todo en regular preocupación
el anhelo que Madero pretendía
a según se lo marcaba su destino
es poner a nuestra patria en buen camino
para darle al campesino garantías.

«Ya la cosa se irá poniendo seria»
decía esto, Madero proyectando,
«no está bien que todo el rico esté gozando
y el pobre campesino en la miseria».
Todos esos millonarios tienen feria
y el pobre lleno de hambre cada día,
y por eso, la nueva ideología
fue citada por Madero en cierta fecha
y el trabajo sería prender la mecha
el anhelo que Madero pretendía
a según se lo marcaba su destino
es poner a nuestra patria en buen camino
para darle al campesino garantías.

Don Porfirio siempre era reelegido
y de acuerdo a los más capitalistas
eran guiados por las leyes porfiristas
y del pobre campesino era el castigo;
pero en mil novecientos ya cumplido
algo nuevo previamente se sabía
en San Pedro de Colonia se decía
que Madero andaba haciendo un movimiento
para darle a su país mejoramiento
el anhelo que Madero pretendía
a según se lo marcaba su destino
es poner a nuestra patria en buen camino
para darle al campesino garantías.

Todo el que era latifundio de granada*
ocupaba al jornalero en sus haciendas
y a los pobres los jalaba de las riendas
como bestias de carguita en la majada
trabajaban desde dicha madrugada
llenos de hambre hasta que al fin [...]

mientras que en la hacienda se ha alzado orgullosa
la fusta del amo que insigne afrontosa
con que manejaban al pobre peón
más llegó el momento de la resignación:
veinte de noviembre, la fecha gloriosa
de las libertades para el pobre paria
ya vendrá la lucha terrible, espantosa
se meció la cuna de la ley agraria.

La cruel dictadura hacía insopportable
la vida del pobre esclavo y nativo
de luto y quebranto era ejemplo vivo
salir del marasmo no le era probable.
Entonces un hombre con gesto laudable
ante una ignorancia tiránica, odiosa,
lanzó una ofensiva violenta, impetuosa
al grito estentorio* de «No Reelegción»
prendiendo la llama de revolución,
veinte de noviembre, la fecha gloriosa
de las libertades para el pobre paria
ya vendrá la lucha terrible, espantosa
se meció la cuna de la ley agraria.

En mil novecientos trece, nos dicen los datos
se vio surgir la aurora de la redención
llamando a los hombres la Revolución
los hombres valientes, no los timoratos.
Los latifundistas, cual tímidos gatos
de angustias temblaron, las hoy bochornosas,
con ansia terrible, soberbia y furiosa
en pos del caudillo don Pascual Orozco
e ilustres caudillos sus nombres conozco
veinte de noviembre, la fecha gloriosa
de las libertades para el pobre paria
ya vendrá la lucha terrible, espantosa
se meció la cuna de la ley agraria.

El pueblo oprimido por más de treinta años
rompió las cadenas de oprobio inaudito
en pos del caudillo siguiendo ese grito
con que se asombraron los propios y extraños.
Se alzaron soldados hostiles, hurraños,
con ímpetu en masa, potente y furiosa
por eso en Chihuahua, ciudad prodigiosa,
pidieron apoyo, fuerza y garantías
todo esto pasaba por aquellos días
veinte de noviembre, la fecha gloriosa
de la libertades para el pobre paria
ya vendrá la lucha terrible, espantosa
se meció la cuna de la ley agraria.

El viejo cacique, don Porfirio Díaz,
viendo la bravura de los paladines
de la patria mía dejó los confines
y en largo destierro fue a acabar sus días.
en el Epiranga con algarabías
se fue para España con pompa fastuosa
la Legión del Norte entró victoriosa
radiante en el gozo hasta la capital,
e implantó el gobierno civil liberal
veinte de noviembre, la fecha gloriosa
de las libertades para el pobre paria
ya vendrá la lucha terrible, espantosa
se meció la cuna de la ley agraria.

En ambas composiciones se hace un retrato de Francisco I. Madero. Don Cándido Martínez hace un panegírico donde los ideales de Madero se destacan más que los hechos históricos. Esta descripción caracteriza al coahuilense como un héroe y se le presenta, como se puede ver en la planta, como un defensor de los campesinos. La contraposición más importante se da entre los ricos que abusan de los pobres, mientras estos viven en la miseria y no tienen lo necesario. Denigrar al campesino hace que los poderosos, amparados por la ley, rebajen la dignidad del pobre hasta animalizarlo. Esto se puede ver en la cuarta glosa cuando se presenta a los pobres cual animales de carga: «y a los pobres los jalaba de las riendas / como bestias de carguita en la majada».

A continuación, analizo los recursos con los que don Cándido Martínez desarrolla este retrato de Madero. Destaco el verbo «pretender» en el primer verso de la planta, ya que hay una intención, un deseo de que las cosas sean diferentes y poder darle garantías al campesino; sin embargo, esto se queda solo en el intento. Desde el inicio de la planta, se sabe que no se lograrán los ideales que se persiguen, pero empezar a recorrer el camino, es ya un logro²⁸². Los veintitrés años de Madero, que se mencionan en la primera glosa, son muestra del tiempo que le ha tomado al héroe poder prepararse para esta gesta. De ahí, la relevancia del efecto del primer verso en esa glosa, pues va de lo general a lo específico con tres elementos: año, mes, día. Una suerte de predestinación hace que todo confluya hacia una fecha en específico donde se conjunta

²⁸² Este fracaso es algo recurrente en las novelas de la Revolución. Juan Bruce-Novoa señala que «aun más, como la crítica ha notado hace tiempo acerca de *Los de abajo*, la última escena es la repetición de una de las primeras, con la diferencia de que ahora el protagonista se encuentra más abajo y es la víctima, cuando al principio estaba arriba desde donde hacia víctimas a los federales. Lo mismo se puede decir de otras novelas. *El águila y la serpiente* comienza y acaba con el protagonista, el mismo autor Guzmán, huyendo hacia los EE.UU., escapando en cada caso de la arbitrariedad y violencia potencial de un jefe carismático. La diferencia es que al principio el jefe, un tal Dr. Dussart, era cómico y relativamente inocuo, mientras al final Villa es totalmente serio, casi trágico, y sumamente peligroso. En *La sombra del caudillo* al principio vienen unidos dos lados de la moneda protagonista, el general mundano y corrupto, Aguirre, y su consejero honrado, Axkana; hablan, discuten, y este se aleja para tratar de llevar a cabo una acción política razonable y honrada, mientras aquél va en busca de una seducción personal deshonrada. El final también se bifurca: Axkana huye de la matanza de Aguirre y los jefes del partido, y es recogido por representantes de la embajada estadounidense un tipo de escape hacia el bien mientras que el oficial que ha asesinado a Aguirre y ya en posesión de su dinero y coche va en busca de una seducción deshonrada» (1991: 42).

la preparación de Madero y la necesidad del campesino para que inicie la Revolución mexicana.

Otro aspecto notable es la teatralidad de la segunda glosa donde se incluyen ciertos diálogos que reflejan los ideales que el trovador pone en boca de Madero. En ellos, se recalcan la situación del campo y la disparidad entre ricos y pobres. Se deja de lado, pues, el ideal de «Sufragio efectivo, no reelección» que guía la campaña presidencial de Madero. La gesta heroica del coahuilense se relaciona con la lucha por la defensa del campesino frente a los latifundistas protegidos por las leyes de Porfirio Díaz. Sobre el elemento teatral de la glosa, Hans Janner encuentra que

doble es el papel desempeñado por la glosa en el drama. Es importante, en primer término, el hecho de que la glosa se inserte en una situación muy concreta en el curso de la acción. Unas veces, el sentido didáctico del drama se resume al final en una glosa; otras veces se declara al final a la amada, en una glosa, el amor largo tiempo oculto; otras veces, todavía, es ella el medio dramático de que dispone el héroe para hacer un examen de conciencia acerca de su conducta culpable o para dilucidar las fuerzas que impulsaron sus actos (1943: 216-218).

El carácter reflexivo de la glosa lleva a una situación metatextual, pues a quien le habla Madero es al mismo auditorio de la fiesta, es decir, se crea una situación de ficcionalidad donde se incluye a los oyentes. De esta suerte, el efecto de las palabras de Madero resuena con más fuerza, pues se reactualiza el momento de la enunciación en el marco de la fiesta.

Por su parte, la glosa en décimas de don Agapito Briones toma la historia oficial como punto de partida para mostrar los hechos relevantes de la participación de Francisco I. Madero en la Revolución. Esto se observa desde la copla, donde el punto de partida es la fecha de inicio de la gesta. Utiliza la misma contraposición que don Cándido Martínez entre hacendados y campesinos; sin embargo, pone el énfasis en la violencia que ejerce quien tiene el poder contra el subordinado. De este modo, la «fusta del amo» respalda a los ricos, en consonancia con el trato como animales que se le da a los pobres y que expuso don Cándido Martínez en su intervención.

Un recurso reiterado es la idea de que el pobre, el campesino, vive con «luto y quebranto». Esta frase, que se repite en dos glosas, presenta el retrato del hombre del campo desde el punto de vista del trovador, a la vez que muestra cómo utiliza el poeta un cierto acervo de frases para construir su discurso. El trovador es un transmisor privilegiado de esta tradición oral; al crear distintas glosas con una misma línea de pensamiento y con versos similares, muestra la manera como vive la tradicionalidad en el huapango arribeño.

Don Agapito Briones, a diferencia de don Cándido Martínez, sí toma en cuenta el lema de «No reelección» de Madero. Es este grito, esta voz, la que le permite al campesino salir de la condición en la que se encontraba. La palabra se pone así en un lugar privilegiado, pues es capaz de convocar a la comunidad y ayudarle a decidirse a pelear por sus derechos. La «llama de la revolución» vence a la obscuridad de la ignorancia «tiránica, odiosa». Estos elementos de contraposición describen a un Madero idealizado, muy cerca del héroe mítico, capaz de traer el fuego que se les roba a los poderosos para que los campesinos puedan «salir del marasmo».

Al encontrarse en batalla, los latifundistas y los campesinos muestran su verdadero rostro. Así se puede apreciar en la tercera glosa donde se presenta a los primeros como «tímidos gatos» y a los segundos como hombres valientes. Se hace el retrato de los latifundistas con tres adjetivos que describen su angustia: «terrible, soberbia y furiosa»; se presenta, así, su impotencia y su falta de respuesta frente a la Revolución. Mientras los campesinos tienen líderes a quiénes seguir, los latifundistas se encuentran solos y sin guía; esto subraya el aspecto de comunidad también en la lucha. Quien pudiera ser la guía de los poderosos, Porfirio Díaz, sale huyendo del país, muestra inequívoca del triunfo de los ideales que se presentan en esta glosa en décimas.

En cuanto al retrato que se hace de Francisco I. Madero en ambas glosas, don Cándido Martínez desarrolla un panegírico del héroe revolucionario y destaca que sus ideales son la lucha por el campesino. Por su parte, don Agapito Briones, más que enfocarse en el personaje coahuilense, destaca ciertos aspectos históricos que presenta con fechas específicas de momentos importantes en la lucha de Madero. Esto le sirve para desplazar del protagonismo a un personaje y poner en ese lugar al pueblo, a los campesinos que luchan por sus libertades.

Emiliano Zapata

Las siguientes composiciones son también parte del Fundamento y en ellas se habla ahora de Zapata. A pesar de sus ideales, Madero no logró cumplir los objetivos que buscaban los campesinos. De ahí, que exista la necesidad de encontrar un nuevo referente, un nuevo héroe, que, como se sabe, enarbole la bandera de «Tierra y Libertad».

CÁNDIDO MARTÍNEZ

*Este es el principio de aquel defensor
del campesinado, según se relata;
¡que viva y que viva Emiliano Zapata!,
que por darnos tierra floreó su valor. (bis)*

En Anenecuilco, Zapata nació
aunque hay varias fechas, esta se promueve
en mil setecientos* y setenta y nueve porque
según escritores, así lo decían.
Allá el seis de octubre, según se cumplía
la historia lo dice por un escritor,
aquel campesino nació de una flor
su madre abnegada vio pa' Salazar,
en todo Morelos se puede afirmar
*este es el principio de aquel defensor
del campesinado, según se relata;
¡que viva y que viva Emiliano Zapata!,
que por darnos tierra floreó su valor.*

De aquella familia nacido Emiliano
un niño de sangre mestizo y sincero
«Atila del Sur», de decían con esmero
un valor muy noble, un valor humano.

AGAPITO BRIONES

*Tengo el gusto de cantar este homenaje
a Zapata en tan lucido aniversario, (bis)
yo suplico con dolor[...]
un minuto de silencio al personaje. (bis)*

Emiliano, guardaremos la memoria
como buenos campesinos mexicanos
porque el arma fue empuñada entre sus manos
y con júbilo pasó por nuestra historia.
Ahoy* ceñimos los laureles de la gloria
a las sienes de Zapata en vasallaje
y a su tumba con amor cubre el ropaje
tricolor de la bandera mexicana
porque en México regresas a un hermano
*tengo el gusto de cantar este homenaje
a Zapata en tan lucido aniversario
yo suplico con dolor[...]
un minuto de silencio al personaje.*

Compañero de soldados decididos
fue el gran jefe del ejército sureño
fue sostén del pobre paria y fue su sueño
ver a fuertes campesinos redimidos

Eufemio Zapata, su único hermano según lo atestigua aquí un escritor don Gabriel Zapata [...] que a su hijo Emiliano montaba en ensayos comprando, vendiendo y domando caballos *este es el principio de aquel defensor del campesinado, según se relata; ¡que viva y que viva Emiliano Zapata!, que por darnos tierra floreó su valor.*

Ni estudio, ni escuela cuando adolescente, en cambio tenía inteligencia muy viva por los campesinos su tierra cultiva igual que su padre era inteligente; de sombrero charro, un niño indulgente también fue valiente, también fue un autor a los catorce años era un domador su acción, su equilibrio no era de hombres fríos decían don José y don Cristino, sus tíos *este es el principio de aquel defensor del campesinado, según se relata; ¡que viva y que viva Emiliano Zapata!, que por darnos tierra floreó su valor.*

Entre los Zapata y los avatares sangre suficiente para el campirano eran dos familias de valor hermano humildes pero eso sí, muy regulares, por eso Emiliano en aquellos lugares prontito llegó a demostrar su calor en todo Morelos y su alrededor cayó la medida como anillo al dedo y en cualquier trabajo no le echaba miedo *este es el principio de aquel defensor del campesinado, según se relata; ¡que viva y que viva Emiliano Zapata!, que por darnos tierra floreó su valor.*

de la hacienda y los maltratos ya sufridos por seis lustros, algo más de [vil] ultraje. Al peligro se lanzó con vil coraje en defensa para el débil con razón y es por esto que con firme convección* *tengo el gusto de cantar este homenaje a Zapata en tan lucido aniversario yo suplico con dolor[...] un minuto de silencio al personaje.*

Con altruistas ambiciones de progreso manifiesto trascendente redactaba en un veinte de octubre en que se hallaba en su estado de Morelos y por eso sus ideales transcribió con aderezo, una clara mañana en que el celaje ya la aurora celestial de rojo encaje rubricaba tan valioso documento hoy lo expreso en mi humilde entendimiento *tengo el gusto de cantar este homenaje a Zapata en tan lucido aniversario yo suplico con dolor[...] un minuto de silencio al personaje.*

Fue Fajardo al campamento en entrevista con Zapata y le propuso su adhesión y le dijo que a su causa y redención mucha gente en una hacienda tenía lista. Y le invita zalamero a la entrevista de su tropa que ya oculta en un bosque al llegar don Emiliano a aquel paraje las descargas de los máuseres se oyeron y Zapata y su asistente perecieron *tengo el gusto de cantar este homenaje a Zapata en tan lucido aniversario yo suplico con dolor[...] un minuto de silencio al personaje.*

El enviado este traidor por reaccionario latifundios, hacendados y burgueses y de los muchos que perdieron intereses y por causa natural sus adversarios. Eran estos de los campos los corsarios los amos del poder y del pillaje que cual buitres de color negro plumaje devoraban la reacción del proletario, hoy lo aclaro porque se hace necesario, *tengo el gusto de cantar este homenaje a Zapata en tan lucido aniversario yo suplico con dolor[...] un minuto de silencio al personaje.*

En la Poesía de don Cándido Martínez se aprecia la intención de hacer una suerte de biografía de Emiliano Zapata con el propósito de destacar los aspectos más importantes de su vida. Así se observa desde la primera glosa cuando se habla de su año de nacimiento, aunque hay una imprecisión, pues Zapata nace en 1879 el 6 de agosto, no en 1779 el 6 de octubre²⁸³.

Hay una intención de personificar a Zapata como uno más de la comunidad, como un hombre surgido entre el pueblo y como un héroe. Se aprecia en el penúltimo verso de la segunda glosa una construcción de tres verbos en los que, de manera sucinta, se subraya la habilidad de Zapata con los caballos («comprando, vendiendo y domando caballos»), que serían actividades cotidianas para un campesino con buen conocimiento sobre los equinos y los negocios. La idea continúa en la tercera glosa cuando se le muestra como una persona ágrafa. A pesar de que esto se pudiera ver como un punto negativo, el origen mítico que se quiere presentar del héroe lo hace ser inteligente. Es decir, no le hace falta saber leer y escribir para tener conocimiento. Además, este don le viene de familia, pues su padre también se caracterizaba por ello. Esto plantea la hipótesis de que es posible que surjan héroes de la comunidad cuando hace falta defender sus ideales.

En cuanto al lenguaje con el que construye su discurso destaca varios aspectos. El primero es el encabalgamiento de la planta, que subraya la importancia del campesinado en la disertación de don Cándido Martínez. El segundo es la repetición de «que viva» en la planta de la glosa; esta sería una representación de las palabras mismas de los campesinos que lanzan vítores cuando recuerdan a Emiliano Zapata. El tercero es el aspecto de la flor que aparece en la planta para mostrar el valor del Caudillo del Sur como fruto desarrollado y maduro de sus convicciones. En el caso de la primera glosa, nacer de una flor se utiliza como artificio de una suerte de origen mítico de Zapata; esto explicaría sus dotes y actitudes que están por encima de todos los demás. A diferencia del tratamiento que hizo de Francisco I. Madero, con Emiliano Zapata la intención es construir un panegírico que no ponga el énfasis en los ideales, sino en aspectos cotidianos de los campesinos: su vestimenta, su educación, su valor.

Don Agapito Briones, por su parte, con la intención de hacer un homenaje al Caudillo del Sur, crea un panegírico que exalta algunas de sus características. La narración se hace en pasado; el héroe ya no realiza sus acciones hoy en día, sino que se recuerda su labor en el campo para ayudar a la Revolución. Como se aprecia en la primera glosa, ante su tumba se deja una hoja de laurel, reservada para los ganadores, como una muestra de respeto y admiración. Sus ideales, lo hacen un hombre que destaca entre los demás. Esto se puede constatar en los versos iniciales de la segunda glosa: «Compañero de soldados decididos / fue el gran jefe del ejército sureño». El efecto que se logra con la imagen de la tumba es contundente, pues el héroe que se elevó a un nivel superior, al presentar su origen como mítico, se humaniza por medio de un aspecto inevitable: la muerte²⁸⁴.

²⁸³ Sería importante encontrar la fuente original de donde toma estos datos; esto revelaría si el equívoco es causa de un descuido del trovador o, por el contrario, del libro que fue su fuente para construir estas décimas.

²⁸⁴ Esto es un fuerte contraste en relación con la visión de la novela de la Revolución, donde Zapata es un héroe que no muere, o al menos eso se intenta sugerir. Como lo explica Juan Bruce-Novoa: «En *Tierra*

La nobleza de Zapata se subraya en los últimos versos de la segunda glosa y los primeros de la tercera. Se lanza al peligro sin ningún temor, pues su intención es proteger al débil y, si quiere el progreso, no es para beneficio propio, sino con un afán altruista. Esto muestra que es una figura con valores más altos que los hacendados y latifundistas, pues ante la tentación de poder que representa el progreso, considera ser fiel a sus ideales y a los campesinos que lo necesitan. Esta característica se pone por escrito en la tercera glosa, lo cual es un elemento importante, pues subraya esta característica del héroe, así como su trascendencia. Aunado a esto, tener a la aurora como testigo resulta muy significativo; el día comienza con los ideales de Zapata como metonimia de los nuevos tiempos que han de venir, además, un elemento de la naturaleza es testigo de esto.

A pesar de todos los aspectos positivos con los que se puede describir a Emiliano Zapata, al igual que el héroe trágico, tiene una falla trágica. Se confía de enemigos traicioneros que utilizan la nobleza de sus ideales y su compromiso hacia ellos para engañarlo y hacerle creer que su movimiento puede crecer. En esta búsqueda de encontrar más aliados para su lucha, Zapata pierde la vida, pero sus ideales continúan. Esta glosa en décimas tiende a narrar de manera sucinta y a describir, con más detenimiento, las características del héroe; es un panegírico del Caudillo del Sur que muestra cómo cae por su nobleza y los intereses egoístas de sus contrincantes.

Bravata

A continuación, se presentan los Decimales de la séptima intervención de don Cándido Martínez y la octava de don Agapito Briones que sirven como ejemplo de transición entre las partes del Fundamento y la Bravata.

CÁNDIDO MARTÍNEZ

*Frente aquí a don Agapito
quiero dar distribución
sobre la Revolución
pero hablando más clarito.*

El decirlo es necesario
frente aquí a los personales
señor Amadeo González
me faculta el comisario,
para hacerle un comentario,
aunque fuera en un versito,
lo digo fuerte y quedito
al compás de un pormenor

AGAPITO BRIONES

*Honorable cantador
yo no soy una eminencia
si usted me tiene paciencia
cuente con su servidor.*

Pues yo ya no valgo nada
no son párrafos extraños
mire, ya con tantos años,
no tiene brillo mi espada;
pero en versería enlazada
aunque soy un inferior
ya se acabó el pundonor
pues voy a ver cómo le hago

(1932) dos campesinos anónimos que charlan acerca de la muerte de Zapata creen que oyen algo en la distancia y vislumbran “tal vez perfilada en el fondo del horizonte claro, una figura ecuestre. Se frotan los ojos con las manos, como hacen quienes salen de la oscuridad a la luz. No hay nada. Solo el silencio perfecto de los campos” (NRM t.2, 304). A pesar de ciertos valores afirmativos —el salir de la oscuridad a la luz, el horizonte claro— tenemos aquí la imagen de la marginalización y desaparición final del revolucionario por excelencia, Zapata. La Revolución triunfante —o sea, el gobierno— ha pasado y sigue también por allá dejando a los campesinos a medio camino en la misma miseria y atraso que antes, pero ya sin hijos ni esperanza ni la presencia del líder regional» (1991: 40-41).

distribuyendo mejor
frente aquí a don Agapito.

Aunque yo no soy versero
yo no soy un superior
usted como un trovador
pudo ser algún primero;
por ejemplo de Madero
quiero me dé información
desde aquella iniciación
hablando en este momento
Madero y su nacimiento
quiero dar distribución.

Una respuesta no es mala
en la línea transitoria
yo siempre trato la historia
cuando puedo por la escala.
Y cuando el recuerdo exhala
tendré la satisfacción
en la misma adoración
en puntos consecutivos
pero que sean positivos
de aquella Revolución.

Si por siglos dijimos
en la meta zodiacal
una confusión final
entre los dos contribuimos.
Si en el mismo día nacimos
lo aprecio por tocamito
y por eso le acredito
que si ahoy* nos entendemos
en el tema que debemos
hay que hablarnos más clarito.

lo digo y lo satisfago.
Honorable cantador.

Esto le voy a aclarar
porque se hace necesario
si lo ordena el empresario
empiéceme a regañar.
Yo aquí me pondré a llorar
porque creo que es lo mejor
con sentimiento y dolor
me metí en esta tarea
y ahora sea como sea
Cuente con su servidor.

Lo digo de corazón
hallándome en este apuro
Cándido, yo estoy seguro
de su consideración;
por eso en mi trovación
doy a usted la preferencia.
Hoy que siento en la conciencia
me faltan los requisitos
en esto de hacer versitos
Yo no soy una eminencia.

Ya todo está contestado
de acuerdo con mi criterio
sin hablarle un improperio
en mis versos que he trovado.
Siempre tengo ese cuidado
cuando hay mucha concurrencia
recurso a la decedencia*
y aquí poniendo fin
daremos brillo al festín
si usted me tiene paciencia.

La conciencia de estar frente a un oponente

En ambas plantas se puede ver la conciencia del trovador de estar frente a un contrincante. En el caso de don Cándido Martínez se decanta por desarrollar el tema de fundamento de la fiesta y propiciar el diálogo sobre historia. Por su parte, don Agapito Briones utiliza el recurso de la cortesía en el primer dístico y después se muestra dispuesto a entrar en controversia, algo que había rehusado hasta este momento de la topada.

En la glosa en décimas de don Cándido Martínez se puede apreciar que hay una justificación para entrar en controversia. Su deseo no es ser beligerante ni insultar a su contrincante, pero debe cumplir con el compromiso que adquirió con quien lo invitó a la fiesta. Así se observa en la primera redondilla de la primera glosa cuando habla que para hacer estos versos lo «*faculta el comisario*». Con la intención de darle su lugar a

don Agapito Briones y mostrar que esta no es una controversia de mala fe; además, recurre a la cortesanía para decir que él no es un gran trovador.

Para retar a su adversario, don Cándido Martínez utiliza una frase formularia con matiz de pregunta. Así se puede ver en la segunda glosa: «Por ejemplo, de Madero / quiero me dé información», y luego precisa la información que está buscando: «desde aquella iniciación / hablando en este momento / [sobre] Madero y su nacimiento». Esta forma de construir el discurso desde el nacimiento del personaje es la misma que él utilizó cuando habló de Emiliano Zapata. Es decir, cuando se hace el reto al otro contrincante, es muy probable que se busque que siga el estilo del trovador que inquierte o que haga la disertación con información que el trovador cree que solo él conoce; no hay que olvidar que estos retos se plantean como de difícil o imposible contestación.

Sobre el vocabulario de don Cándido Martínez, se aprecia en la primera glosa un verso que será recurrente en su discurso y en sus rimas: «lo digo fuerte y quedito». No hay que olvidar que el Decimal tiene como característica principal la improvisación. Por lo tanto, el trovador requiere ir a su acervo personal de frases, versos y conocimiento para completar sus décimas. Además, la repetición de una palabra o una expresión permite dilucidar cómo cada trovador construye su discurso y dónde pone el énfasis en cada una de las secciones que desarrolla. Al mismo tiempo, estas recurrencias en su vocabulario son una guía para recordar la gran tirada de versos que canta en una noche y les dan coherencia y relación a sus distintas intervenciones en la topada. En esta décima, don Cándido Martínez logra entretejer los diez versos de la estrofa como una sola unidad de sentido, algo en lo que no había sido constante en las glosas anteriores.

En la tercera glosa de don Cándido Martínez aparece un elemento revelador sobre la estructura retórica de su disertación. En la primera redondilla dice: «yo siempre trato la historia / cuando puedo por escala». Se puede entender esta frase como la estructura diacrónica que emplea don Cándido Martínez para construir sus disertaciones desde el origen del personaje, o del hecho histórico, hasta su final, que es el mismo tipo de discurso de los libros de texto. Finalmente, en la cuarta glosa, hay una conciencia del aspecto dialógico de la topada donde ambos trovadores son fundamentales para que la controversia se pueda lograr («entre los dos contribuimos»).

En la glosa en décimas de don Agapito Briones prima la falsa cortesanía, que se puede apreciar desde la primera de ellas:

Pues yo ya no valgo nada
no son párrafos extraños
mire, ya con tantos años,
no tiene brillo mi espada²⁸⁵.

²⁸⁵ Como ejemplo del motivo de la espada en otras tradiciones, se puede traer a colación la siguiente planta recogida por los esposos Zárate en Panamá, para observar cómo este motivo se puede presentar de diversas maneras en distintas tradiciones:

*En el monte de Caucasia
donde vive fray Mateo,
saco y distiendo mi espada
contigo y con cuanto veo.
(1999: 335).*

Si hay alguna falla o si ya no tiene el brío que tuvo antaño, se debe a que, después de tantas batallas, ha perdido filo. Esto puede representar una justificación y un aviso al auditorio; si estaba esperando que fuera más incisivo con su ataque, esto no será posible. Sin embargo, en la segunda redondilla de la segunda glosa, se presenta un elemento que no había aparecido en su discurso: el deseo de entrar en controversia. Así se observa en los siguientes versos: «ya se acabó el pundonor / pues voy a ver cómo le hago / lo digo y lo satisfago». Por primera vez, en toda la noche, don Agapito se muestra con ánimo de confrontarse con su oponente.

El deseo de entrar en controversia se entiende como parte del compromiso que debe cumplir. Así lo presenta al inicio de la segunda glosa: «si lo ordena el empresario / empiéceme a regañar». Hay, todavía, una actitud en la que se intenta que el contrario caiga en un exceso de confianza; pues eso lo facultaría para «regañar» a su oponente. Esta actitud se refuerza en el puente de la glosa «Yo aquí me pondré a llorar / porque creo que es lo mejor». Pareciera que el trovador se está dando por vencido antes de iniciar la controversia; sin embargo, este es un recurso más para buscar que el adversario baje la guardia e incluso para ganar la simpatía del auditorio. Cederle al otro poeta la iniciativa se relaciona, también, con que fue don Cándido Martínez quien tiene la mano de la topada, pues fue quien la inició («por eso en mi trovación / doy a usted la preferencia»).

Hay un último intento de don Agapito por rehuir la confrontación. Al inicio de la cuarta glosa aparecen los siguientes versos: «Ya todo está contestado / de acuerdo a mi criterio». Si ya todo se ha contestado, como la pregunta que planteaba don Cándido Martínez en su intervención, ¿cuál sería la intención de confrontarse el uno contra el otro? Este es el razonamiento que presenta don Agapito Briones; sin embargo, sabe que es inminente la controversia:

cuando hay mucha concurrencia
recurso a la decencia [...]
daremos brillo al festín
*si usted me tiene paciencia*²⁸⁶.

El cuidado del lenguaje, que es muestra de respeto hacia el auditorio, es el aspecto principal: la regla de oro que sigue el trovador. Es consciente que es momento de

²⁸⁶ Este mismo aspecto de la decencia en el canto en controversia, se encuentra en otras tradiciones, por ejemplo, en Perú:

Muy alegre cantaré
décimas de pura ciencia,
pero con mucha decencia
su ciencia le probaré.
Hoy mi saber mostraré
a este cantor decidido,
le probaré su sentido
si es que sabe relatar;
mi gusto es particular
por haberlo conocido.
(véase Santa Cruz, 1982: 201).

entretenir a los asistentes con versos de bravata, pero que, con un lenguaje pulido, puede lograr su objetivo.

En esta sección destaqué la forma como los trovadores entran en controversia cuando se trata de hacer preguntas específicas sobre el tema de fundamento, en este caso, la Revolución mexicana y, en particular, la vida de Francisco I. Madero. Se observa que la justificación de la contienda se da por la obligación que tienen los trovadores de cumplir con el compromiso que adquieren con el empresario y con el auditorio. Además, en los casos donde el reto tiene el matiz de bravata, de poesía de aporreón, se deben seguir reglas más estrictas aún, pues es necesario darle su lugar al trovador y no usar un lenguaje que pueda ser ofensivo para quienes los están escuchando.

Duelo entre caballeros

A continuación, se presenta la novena Poesía de don Cándido Martínez y la décima de Agapito Briones. En estas intervenciones se aprecia la confrontación directa entre ambos poetas:

CÁNDIDO MARTÍNEZ

*Vamos entrando, don Agapito,
porque la hora ya está llegada
si su memoria está preparada
pues cantaremos aquí un ratito. (bis)*

En plena forma satisfactoria
como le dije yo hace un rato
con un estímulo siempre grato
siempre llevando forma notoria.
Yo había pensado cantarle historia
pues aunque fuera siempre un versito
pero hoy cambiamos de requisito
en estas formas más adecuadas
hay que calar hoy las dos espadas
vamos entrando, don Agapito
*porque la hora ya está llegada
si su memoria está preparada
pues cantaremos aquí un ratito.*

Como queriendo al verso entrarle
yo aquí le canto un parabién
y si sus versos arregla bien
por cierto siempre voy a ensalzarle;
más si llegara a equivocarle
ese talento dulce y bonito
usted ha dicho que no es perito
pero hoy que estamos en este pueblo
si se atraviesa yo me lo arreglo
vamos entrando, don Agapito
porque la hora ya está llegada

AGAPITO BRIONES

*Nomás no hieras el corazón
lo mismo digo la dignidad
[...]
siempre dispuesta a la discusión.*

Dando principio con mis poemas
aquí me tienes a tu presencia
si te fijaste en la contingencia
que habla muy claro sobre los temas.
[...]
pienso en la forma de tu opinión
si en tu dialéctica vocación
la que has rezado sin terminar
aquí me tienes para empezar
nomás no hieras el corazón
lo mismo digo la dignidad
[...]
siempre dispuesta a la discusión.

Haciendo acopio de mi talento
si estás dispuesto [...]
eres un poeta casi vulgar
[...]
Es algo escaso mi documento
con el sostengo mi situación
si se prolonga a continuación
bien preparada está mi destreza
pido que venga después la mesa
nomás no hieras el corazón
lo mismo digo la dignidad

*si su memoria está preparada
pues cantaremos aquí un ratito.*

Quisiera hacerle aquí un comentario
ya que dejamos la historia ahorita
en un sentido, de pasadita
en un carácter muy voluntario,
como lo dijo allí el comisario.
Yo se lo digo fuerte y quedito
en este trance no es un delito
ahoy* que estamos en el sainete
veré si puede con el paquete
vamos cantando, don Agapito
*porque la hora ya está llegada
si su memoria está preparada
pues cantaremos aquí un ratito.*

Empezaremos como jugando
y ahí nos veremos luego después
como le dije, aquella vez
ahoy* que el pueblo está escuchando,
ahoy* se vea, se verá ese cuándo.
Como lo dije un día marchito
se me hace que 'ora lo dejo frito,
si de coraje aquí se engarrúa
veré si se echa este trompo a la uña
vamos cantando, don Agapito
*porque la hora ya está llegada
si su memoria está preparada
pues cantaremos aquí un ratito.*

Hoy que ha venido de Callejones
y de Río Verde en este empate
y yo que vengo del Aguacate
hoy calaremos estas cuestiones.
Sean cuales fueran nuestras razones
como le dije hace un ratito
y por lo tanto se lo acredito
ahoy* que estamos aquí presentes
hay que alegrar aquí a los oyentes
vamos entrando, don Agapito
*porque la hora ya está llegada
si su memoria está preparada
pues cantaremos aquí un ratito.*

En la planta, don Cándido Martínez utiliza una frase formularia para iniciar la bravata:
«Vamos entrando, don Agapito»²⁸⁷. El reto es inminente. La cortesanía sigue presente

²⁸⁷ Esta es una fórmula recurrente entre los trovadores como se puede ver en la siguiente copla de don Pantaleón Rodríguez:

*[...]
siempre dispuesta a la discusión.*

Eres el hombre conservador
el que disfruta de su rebaño
sé que me cuesta mucho trabajo
versar en frente de un [...]
Después de tanto con mi labor
[...]
ya prolongada la situación
no habrá motivo que me acobarde,
si gustas entra que se hace tarde
nomás no hieras el corazón
lo mismo digo la dignidad
[...]
siempre dispuesta a la discusión.

Tienes quimeras muy poderosas
y yo retórico en la poesía
como eres joven yo no quería
oír tus frases maravillosas.
El paradigma en esas cosas
apunto a ellas [...]
si me reprochas tienes razón
porque eres falto en lo que se trate
y estoy dispuesto para el combate
nomás no hieras el corazón
lo mismo digo la dignidad
[...]
siempre dispuesta a la discusión.

en esta glosa en décimas, pues el reto se plantea como el enfrentamiento de dos caballeros: «en estas formas más adecuadas / hay que calar hoy las dos espadas», se lee al final de la primera glosa. El motivo de la espada ya había sido desarrollado por don Agapito Briones para mostrar que, debido a las batallas que había peleado, su filo se había desgastado. Esta manera de referirse al combate remite al tópico de las armas y las letras, y del poeta como soldado; presenta, además, el imaginario donde ambos trovadores se enfrentan cuerpo a cuerpo²⁸⁸. Se puede entender que, a pesar de la distancia física de los dos tablados, la fuerza de la palabra llega a calar en el contrincante²⁸⁹.

*Vámosle prendiendo cuete
a darle vuelta a la rueda
usté será buen jinete
pero arriba no se queda.*
(véase Velázquez Benavides, 2004b: 125).

Don Cándido Martínez en una topada en el Distrito Federal frente a don Guillermo Velázquez canta la siguiente planta:

*Vamos, vamos entrando al combate
con cuidado, mi fiel compañero,
que si vienes igual de grosero
voy a darte a comer aguacate.*
(véase Jiménez de Báez, 1998: 119).

Sobre esta misma fórmula y sus variantes, se puede considerar la siguiente planta de don Guadalupe Reyes:

*Vámosle entrando a guerrear
si de veras es entrón
para esto del aporreón
conmigo se va a jugar.*
(2000: 41).

²⁸⁸ El motivo de la espada es recurrente en la tradición. Como ejemplo se pueden ver los siguientes versos de don Francisco Berrones:

Murió la espada brillante
que fuer Romualdo Castillo
orgullo del Armadillo
por su fama resonante [...]
(véase Velázquez Benavides, 2004b: 54).

También don Guillermo Velázquez homenajea a don Antonio García de un modo similar:

Espada entre las espadas
talento improvisatorio,
atizador de un jolgorio,
fogonero de alboradas [...]
(2004).

²⁸⁹ Respecto al combate con otros poetas, don Ismael Orduña comenta que «como don Tranquilino, que con nadie tenía ningún quebranto, en mis combates nunca abrigué odio. Me duchaba con otros, pero

La construcción del discurso de don Cándido Martínez recuerda la estructura de la topada, pues inicia con el saludo y la cortesía hacia su contrincante, y luego el reto, dentro de la glosa, que subirá de dificultad. En cuanto a la cortesía, el inicio de la segunda glosa tiene la intención de saludado hacia su oponente: «yo aquí le canto un parabién». Además, se recuerda el saludo del contrario donde intentó justificarse sobre sus fallos: «usted ha dicho que no es perito», solo para darle a conocer que no habrá tregua alguna; del enfrentamiento saldrá vencedor quien tenga mejores composiciones y pueda responder a los retos «si se atraviesa yo me lo arreglo / *vamos entrando, don Agapito*». El tópico de declararse superior al contrario es recurrente en la poesía de controversia²⁹⁰. En este caso, la superioridad se muestra en la habilidad de enderezar los versos del contrincante²⁹¹.

En la cuarta glosa, el reto sube de tono: «se me hace que ‘ora lo dejo frito / si de coraje aquí se engarruña / veré si se echa ese trompo a la uña»²⁹². Al mostrarse superior al contrincante, se presenta al adversario derrotado y, ante su imposibilidad de contestar, lo único que le queda es aguantar y enfurecerse. Esta imagen es contraria a la que había presentado antes don Agapito Briones quien, frente a la derrota, se proponía llorar. Esta posibilidad queda vedada en estos versos por lo contundente de la victoria y por el orgullo que se reconoce en el oponente, quien se mostrará airado antes que vencido. Cierra estos versos un dicho popular, utilizado aquí como frase formulaaria, que conlleva implícito el reto hacia el oponente de saber si estará a la altura de las circunstancias, en este caso de conocimiento y composición de versos.

A pesar del tono fuerte y directo de estos versos, no se pierde de vista el carácter de entretenimiento que tiene esta sección, como lo muestra el final de la quinta glosa: «hay que alegrar aquí a los oyentes». Hay, incluso, una intención de mostrar que las cosas que se digan no son personales, sino que están en consonancia con el objetivo y el compromiso de divertir al público. Con respecto al lenguaje, hay dos particularidades que destaco. La primera es la repetición del verso «yo se lo digo fuerte y quedito» que había presentado don Cándido en otras décimas. Su reiteración muestra cómo es parte del vocabulario del autor y cómo lo usa para completar la rima con el verso glosado («*vamos entrando, don Agapito*»). La segunda es el cambio de «cantando» por «entrando» que se da en la tercera y cuarta glosa. Su medida no afecta la métrica del verso; sin embargo, con respecto a la sección de la bravata, su matiz toma importancia, pues no es lo mismo iniciar una contienda que cantar sobre algún tema propuesto.

En la planta de don Agapito Briones, la cuestión del lenguaje es primordial. Ya había desarrollado en una intervención anterior la importancia de cuidar las palabras

amanecíamos comiendo juntos. En aquel tiempo la bravata era educada: se blandían las espadas con elegancia y se hacía reír a la gente» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 249).

²⁹⁰ Manuel F. Zárate y Dora Pérez Zárate comentan que «otro recurso consiste en la pura jactancia. El que canta hace gala de poseer más méritos, más conocimientos, más habilidades que ninguno de los presentes y ausentes; o cree ser capaz de realizar hazañas peligrosísimas» (1999: 48).

²⁹¹ Sobre este aspecto, Jiménez de Báez señala que «cuando canta sobre su oficio, el trovador suele caer en la jactancia y el alarde como lo hace casi siempre que “versa” sobre sí mismo. Influye en esta actitud suya el hecho de que la décima se canta siempre para un público que exige del cantor una habilidad especial y el dominio de su tema. Tanto más necesarios son estos atributos cuando canta en “porfía”» (1964: 332).

²⁹² El aspecto metafórico de estos versos se puede explicar desde la perspectiva de Jiménez de Báez cuando refiere que «la soberbia del cantador revela a menudo una gran vitalidad e incluso una gran fuerza metafórica» (1964: 145).

como forma de respeto al oponente, pero, sobre todo, al auditorio. Esto está en consonancia con lo dicho por don Cándido Martínez en su intervención. Ambos poetas quieren dejar claro que lo que se dicen es para cumplir con el compromiso de entretenir al público, y que se queda en el terreno de la ficcionalidad, de la verosimilitud de la topada. El objetivo no es, pues, dañar al otro, aunque en varias ocasiones sucede²⁹³.

La disertación de don Agapito Briones tiene como eje principal el cuidado del lenguaje. Los ataques hacia el otro trovador están en esta sintonía, se dice que no tiene habilidad para completar sus versos («si en tu dialéctica vocación / la que has rezado sin terminar») y su vocabulario no está a la altura de las circunstancias («eres un poeta casi vulgar»). Es sobre esta misma línea de pensamiento que se hace la contraposición y usa esta como artificio para mostrarse superior a su adversario («es algo escaso mi documento / con él sostengo mi situación / [...] bien preparada está mi destreza»). El trovador se presenta listo para la controversia, y sabe que los recursos que posee son mejores que los de su oponente, con esto, puede salir victorioso. Esta contraposición se prolonga hasta la cuarta glosa, donde se aclara que los versos del otro trovador son una suerte de encantamiento, de palabras sin fundamento cuyo propósito es el engaño y no la verdad:

Tienes quimeras muy poderosas
y yo retórico en la poesía
como eres joven yo no quería
oír tus frases maravillosas.

Don Agapito Briones se declara vencedor por su palabra, su verso superior, el orden de sus décimas y la lógica de su discurso. Todos estos elementos los puede tejer en su poesía por su habilidad, su conocimiento y su respeto al auditorio. En estos versos se aprecia, nuevamente, su verso característico y al mismo tiempo tradicional: «aquí me tienes a tu presencia».

²⁹³ Como lo comenta don Tranquilo Méndez, cuando recuerda que «con el que fui contrario a rigor, ¡de echarnos la viga!, fue con Julián Castro, un cantador de Diego Ruiz, de sacar su pistola y sacarla yo, nomás que nos apartaron. Agarramos rivalidad porque al terminar una topada me iban a amolar vilmente, y luego, al estar en la mesa desayunando seguimos echándonos la viga, regañándonos boca a boca, aunque ya había terminado la boda. Al despedirnos me dijo: —Mire, ¡en Diego Ruiz tiene a su padre! — ¡En el Aguacate tiene el suyo —entonces yo vivía allá—, del modo y el pelo que usted guste!» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 112). Como constata esta anécdota, hay ocasiones en la que la rivalidad sobre el tablado se continúa debajo de él, incluso se puede extender a varias topadas, puesto que los trovadores pueden llegar a tomar de manera muy personal lo que se dijeron en la Bravata. Don Pantaleón Rodríguez cuenta que «una vez en Sanciro, Emeterio me puso una *porriza*, él tenía la mano [...]. Y luego también aprendí otra poesía que trataba de los mares. Ya estaba preparado, no se me olvidaban las jodas que me había puesto. Un día, como coincidencia, dije: “nomás que me vuelva a encontrar a este pelado y va a saber lo que es bueno, nomás que agarre yo la mano, porque teniéndola él no se puede” [...]. ¡Hombre!, que voy mirando calle abajo, y allá venía Emeterio. ¡Este Judas es el que va a tocar! Que le digo a mis músicos: —¡Ándale, Lencho, agarra la escalera y ponla aquí!, ¡ándale, Franco, súbanse al tablado, allá arriba afinamos!, ¡quero agarrar yo la mano, este me la debe y hoy me la paga, lo traigo en la olla de los guisos!» (véase Velázquez Benavides, 2004b: 128). Además de confirmar la rivalidad de Pantaleón con don Emeterio, se puede apreciar que, en aquella época, quien se sentaba primero en el tablado es quien llevaba la mano.

Fórmulas de ataque

Las siguientes Poesías son de ataque entre los dos trovadores. La de don Cándido Martínez corresponde a su onceava intervención y la de don Agapito a la décimo cuarta:

CÁNDIDO MARTÍNEZ

*Tú ni pareces ser mexicano,
eres soviético o japonés
nomás te falta que hables inglés
ya tienes fachas de americano. (bis)*

Creo que Agapito es muy renegado
yo creo no tiene ni religión
serás hereje, serás masón
de esos de hueso bien colorado.
Yo creo tú no eres ni bautizado
pareces húngaro mariguano
o solamente que seas pagano
o primo hermano hasta el adobazo
esas patotas son de un payaso,
*tú ni pareces ser mexicano,
eres soviético o japonés
nomás te falta que hables inglés
ya tienes fachas de americano.*

Yo creo que tú eres un escocés,
un descendiente de los etruscos
tus movimientos los tienes bruscos
como si fueras un japonés.
Tienes orejas de un holandés
y las miradas de un mahometano,
solo que seas un californiano
o algún científico de la NASA
Agapito barbas de calabaza,
*yo creo tú no eres ni mexicano,
eres soviético o japonés
nomás te falta que hables inglés
ya tienes fachas de americano.*

Yo creo que tú eres un filisteo
un enemigo de los egipcios
cuando caminas tienes indicios
de ser un griego, un macabeo,
aunque presumas de cirineo
tienes facciones de un publicano
a o mejor tú eres un pagano
y aquí presumes de sacerdote
pa' mí que tú eres el Iscariote,
tú ni pareces ser mexicano,

AGAPITO BRIONES

*Se acabó tu reinado
terminó tu poder
tus victorias de ayer
por el suelo han quedado.*

Yo sé bien que tú fuiste
un guerrero invencible
ahora ya no es posible
ya el honor lo perdiste.
Sé que sientes muy triste
este golpe mal dado
porque tú en el tablado
te soñabas campeón
y ahora das compasión,
*se acabó tu reinado
terminó tu poder
tus victorias de ayer
por el suelo han quedado.*

Disfrutaste de orgullo
y de gran poderío
en cualquier desafío
todo el triunfo era tuyo;
porque tú en tu marullo
siempre fuiste laureado.
Con el pueblo a tu lado
te sentías gran persona,
pobre rey sin corona
*se acabó tu reinado
terminó tu poder
tus victorias de ayer
por el suelo han quedado.*

La garganta y el pecho
ya te fallan bastante
y de aquí en adelante
pagarás lo que has hecho
cuando dabas el pecho
fuiste muy respetado
pero tú habrás notado
que al fin todo termina
ahora estás en la ruina
se acabó tu reinado

*eres soviético o japonés
nomás te falta que hables inglés
ya tienes fachas de americano.*

No me presumas que eres mongol
o mucho menos de Gran Bretaña,
porque si fueras de allá de España,
sin duda que eras un español;
por lo que veo eres un cintol*
ni qué francés y ni qué italiano
o solamente que seas romano
de la familia de Barrabás
a ver revísenlo poratrás,
tú ni pareces ser mexicano,
*eres soviético o japonés
nomás te falta que hables inglés
ya tienes fachas de americano.*

Hasta pareces un gachupín
un extranjero de allá de China,
porque tú no eres ni de Argentina,
menos de Rusia o de Berlín.
Pa' mí que tú eres un gachupín,
yo creo desciendes de algún cubano,
no tienes fachas de parroquiano,
no fumas nunca, tomas el jarro,
pobre Agapito corvas de charro,
tú ni pareces ser mexicano,
*eres soviético o japonés
nomás te falta que hables inglés
ya tienes fachas de americano.*

*terminó tu poder
tus victorias de ayer
por el suelo han quedado.*

Ya no esperes victorias
en ti ya no hay bonanza
en ti no hay esperanza
de laureles ni glorias.
Solo tristes memorias
es lo que has conservado
de tu reino pasado
y tus mil primaveras,
¿cuáles triunfos esperas?,
se acabó tu reinado
*terminó tu poder
tus victorias de ayer
por el suelo han quedado.*

La garganta y el pecho
ya te fallan bastante
y de aquí en adelante
pagarás lo que has hecho.
Cuando dabas el pecho
fuiste muy respetado,
pero tú habrás notado
que al fin todo termina,
ahora estás en la ruina
se acabó tu reinado
*terminó tu poder
tus victorias de ayer
por el suelo han quedado.*

Date ya por vencido,
aunque el pueblo te estima,
pero en verso y en rima
eres caso perdido.
Si ayer fuiste aplaudido
hoy serás derrotado
frente a mí arrodillado
ni la vista levantas
has caído a mis plantas
se acabó tu reinado
*terminó tu poder
tus victorias de ayer
por el suelo han quedado.*

El argumento principal de la glosa en décimas de don Cándido Martínez se construye bajo la premisa de que su oponente es extranjero y hereje. Por lo tanto, desde el punto de vista temático, la nacionalidad y la religión rigen su discurso en esta intervención. Estos versos recuerdan los recursos de la copla tradicional donde aparecen lugares

extranjeros, no por su referencia sino, más bien, por su extrañeza y exotidad. Se le caracteriza al contrario como un trovador fuera de la norma tanto del territorio como de las costumbres cotidianas de la comunidad, pues utiliza un lenguaje extraño, incluso ofensivo; en consecuencia, se le excluye.

La única manera en la que se le encuentra identidad y pertenencia al otro trovador es cuando se le identifica como miembro de un grupo que no comparte las características de la comunidad. Para ello se utiliza la fórmula «a menos que seas» para mostrar la contraposición con la tesis planteada en las redondillas. Así, pues, cuando no es «pagano», es «californiano», «mahometano» o «romano», pero en definitiva no es «parroquiano». Esta extranjería desacredita al contrario y lo deslegitima para enfrentarse en el ritual de la topada.

El lenguaje del trovador se compone tanto de los recursos que aparecen con frecuencia en sus composiciones como signos distintivos y, también, de las diferentes poesías que utiliza en sus presentaciones. Se pueden encontrar plantas que se repiten con distintas décimas e, incluso, poesías completas que «viajan» de una topada a otra²⁹⁴. Esta es otra forma como el trovador conforma sus poesías para una controversia y, a la vez, es muestra de un modo de reproducción de los versos propios que se recrean en dos espacios distintos y dos puestas en acto diferentes.

Por su parte, don Agapito Briones construye su glosa en décimas a base de contraposiciones. En vez de deslegitimar la identidad de su contrario, la reconoce, incluso, como un trovador que tuvo fama («guerrero invencible»), pero ahora ya todo aquello ha pasado («y ahora das compasión / se acabó tu reinado»). Se mantiene como línea argumentativa principal declararse no solo superior a su oponente, sino también vencedor de la contienda. Cuando le da reconocimiento a su adversario es solo para ponerlo en evidencia, con lo cual la victoria del viejo trovador tiene un efecto avasallador. Aquel tiempo de supuestas glorias del contrincante, se contrapone a una realidad contundente: el oponente se ha quedado sin argumentos, sin fuerzas para continuar en la batalla («La garganta y el pecho / ya te fallan bastante»). Si durante toda la porfía se han tratado como iguales, esto ha terminado, pues el trovador vencido se encuentra a los pies del ganador («has caído a mis plantas / se acabó tu reinado»). El derrotado ha perdido así su lugar de prestigio encima del tablado y, ahora, el vencedor «ve» hacia abajo a su oponente quien ya no es su igual, sino su sirviente.

Vale la pena destacar la métrica de estos versos de don Agapito Briones. En la Poesía, los versos suelen ser de arte mayor; sin embargo, aquí el trovador utiliza versos heptasílabos. Como se dijo líneas arriba, la unidad sintáctica y semántica de la décima, que bien se podría entender como una «unidad de pensamiento»²⁹⁵, se extiende a dos

²⁹⁴ Aunque no se analiza en estas páginas, hay una poesía de don Cándido Martínez cuya planta dice:

*Son poetas y escritores
netamente mexicanos
los estimo soberanos
y de honor merecedores*

Estos versos que don Cándido canta en este enfrentamiento contra don Agapito Briones y también los cantó frente a don Guillermo Velázquez como lo constata Nava (1992: 364-366). Además, están recopilados en Perea (1989: 214).

²⁹⁵ Retomo este concepto de Alatorre (2001: 363-407).

versos. Por esta situación, considero que el trovador está creando versos alejandrinos con una cesura muy marcada por el final del verso. Antonio Alatorre explica que «otra regularización romántica es la anapéstica, introducida por Rosalía de Castro (hemistiquios de dos acentos: *tararán tararánta*, y no de tres: *tarán tarán taránta*)»²⁹⁶. Más adelante, precisa que «varios modernistas cultivarán la modalidad anapéstica: José Joaquín Pérez, Rueda, Nervo, Chocano. Es la acentuación, muy estricta, de uno de los poemas más representativos del modernismo: la “Sonatina” (1895) de Rubén Darío»²⁹⁷. Los versos de la copla de don Agapito Briones tienen la modalidad anapéstica en el ritmo; de este modo, si se acomodaran tipográficamente como versos de catorce sílabas, resultarían una suerte de quintillas alejandrinas. Esto subraya la estrecha relación entre la quintilla y la décima, tema del que aún hace falta desarrollar un estudio más a fondo.

Otro aspecto formal para destacar es el primer acento de intensidad del verso nuevo a lo largo de toda la glosa. En las primeras cinco décimas glosadas, el acento del noveno verso recae en la primera sílaba. Es importante recordar que hay una breve pausa dramática por parte del trovador antes de recitar este verso. En su glosa, don Agapito Briones, utiliza este recurso para poner el énfasis en la caracterización de su adversario y dejar clara la burla que hace de él. Esto cambia en la última glosa donde el acento se desplaza a la tercera sílaba, con lo cual forma y fondo, ritmo y sentido de la frase, convergen. En esta décima, al recorrer el acento sobre la sílaba ‘í’ de «caído», se logra una eufonía que representa el ruido que produce la caída del oponente.

Despedida

En la Despedida, el tono beligerante y combativo desaparece y vuelve el tono cortés del inicio de la controversia²⁹⁸. Se presentan a continuación la Poesía de despedida que corresponde al Decimal de la décimo cuarta intervención de don Cándido Martínez y la décimo séptima de don Agapito Briones.

CÁNDIDO MARTÍNEZ

AGAPITO BRIONES

*Se terminó la actuación
la despedida les damos
adiós, porque ya nos vamos
mil gracias por su atención.* [...]

²⁹⁶ Alatorre, 2001: 385. En cuanto al origen de esta forma acentual recuerda que «“el alejandrino francés —observa Henríquez Ureña—, el de Corneille y Racine, tendía de preferencia a este ritmo anapéstico, con cuatro acentos” (“Mais tout *dort*, et l’*armée* et les *vents* de *Neptune*”)» (Alatorre, 2001: 385).

²⁹⁷ Alatorre, 2001: 385. Como se explicó en la nota 255, los poemarios de los románticos fueron lectura obligada de estos poetas, es muy probable que también hayan tenido conocimiento de los modernistas, no por un estudio riguroso de la poesía, sino por la fama de las obras; por ejemplo, la «Sonatina».

²⁹⁸ Se pueden encontrar referencias del origen de esta sección cuando se le compara con otras tradiciones donde también se canta la décima. Por ejemplo, para el caso de Puerto Rico, Jiménez de Báez señala que «las despedidas, la ausencia y el regreso, forman otro de los núcleos temáticos del decimario popular puertorriqueño afín con la trayectoria de la lírica tradicional en lengua española [...]. Lo podríamos estudiar en zonas diversas del decimario. Una de ellas es más bien un procedimiento que se fijó en la tradición de la glosa desde sus orígenes. Es la antigua finida o cabo que ha terminado por llamarse despedida simplemente» (1964: 210-211).

Adiós todos los presentes
adiós, esta compañía
nos veremos otro día
se retiran sus sirvientes.
Adiós digo a los oyentes
en esta meditación
aquí en [...]
se retiran los colegas
dándoles palabras nuevas
se terminó la actuación.

El decirlo en forma plana
creo que decirlo es preciso
son las seis de la mañana
a decirlo me autorizo.
Tenemos un compromiso
allá por otra región
aquí por esta reunión
se terminan los festines
se va Cándido Martínez
y gracias por su atención.

En verdad voy a aclarar
al formular mis valonas
sin distinción de personas
a todos voy a apreciar.
En honra particular,
expresándome en plural,
le dice mi proverbial,
lo digo en verso y en prosa
en una forma amistosa
a todos en general.

En verdad pueden creer
hoy que estoy a su presencia
si Dios nos presta licencia
nos volveremos a ver.
Y los volveré a complacer
con amistad muy crecida,
así lo aclaro en seguida
hablo de distintos modos,
y me refiero a todos
ya les doy la despedida.

En la grabación de la topada ya solo se escuchan estas partes de la glosa en décimas²⁹⁹. En los versos de don Cándido Martínez, se observa la intención de volverse a reunir («nos veremos otro día») y regresa el tono de cortesanía de las primeras intervenciones hacia el auditorio («se retiran sus sirvientes»). Dentro de este ambiente, se explica que tienen otro compromiso que cumplir («tenemos otro compromiso / allá por otra región»). Más allá de si esto tiene un referente real o no; es decir, si hay otra fiesta o no, lo más importante es el argumento de despedida: no se deja esta celebración porque haya habido algún malentendido o se hayan sentido incómodos, sino porque deben presentarse en otro sitio. De esta manera, el auditorio no siente que la despedida sea ruda o que los trovadores ya no quieran seguir cantando.

En las décimas de don Agapito Briones hay la promesa de que puedan volver a juntarse en otra ocasión («Si Dios nos presta licencia / nos volveremos a ver»). Si esto sucede es porque el auditorio aprueba al trovador y lo busca para una próxima fiesta. Esto no solo acrecienta los lazos de amistad («y los volveré a complacer / con amistad muy crecida»), sino que confirma que el trovador cumplió su cometido tanto de ganar el favor del público como de cumplir con lo que se esperaba de él en la controversia. En el contexto de la disertación sobre la vejez y el olvido, estos versos de don Agapito Briones están llenos de esperanza de que el público, que ahora lo ha escuchado en la topada, lo vuelva a convocar a otra fiesta.

²⁹⁹ Esto pudo suceder por problemas al momento de grabar, como se ha comentado en otra nota más arriba.

Arreboles: sones y jarabes

La parte final de la pieza se remata con un son o un jarabe³⁰⁰. En esta sección la voz del trovador pasa a un segundo plano, el papel preponderante lo toman la música y la danza. El auditorio ha bailado en varios momentos de la pieza arribeña, sobre todo, en los puentes musicales entre las glosas. Sin embargo, en esta sección del arrebol, la intensidad del baile sube y los puentes musicales son más largos. Esto es significativo, por ejemplo, al escuchar grabaciones comerciales de CD o casete donde las piezas de los sones y jarabes suelen abreviarse en comparación a los que se tocan en la topada. Esto demuestra la importancia de una presentación en vivo, en el contexto del ritual festivo, en relación con un objeto artístico hecho más para la difusión de una obra y la divulgación de la tradición fuera de sus fronteras comunitarias.

Para proceder al análisis, primero presento una serie de sones y, después, los jarabes³⁰¹. Los sones que elegí tienen la intención de mostrar cómo se relacionan estos con las secciones de la topada, cuando así ocurre, y poder señalar algunas relaciones que existen con la copla tradicional.

Sones

A continuación, presento seis apartados temáticos que se relacionan con lo desarrollado a lo largo de la topada, así como un par que se vinculan con la lirica popular mexicana. De este modo, analizo sones que hablan sobre el saludo, el regalo, la escritura, la despedida, y al final estudio una *Rosita* y un *Pajarillo*.

Saludo

El siguiente son lo canta don José Martínez, el vihuelero de don Cándido Martínez:

Si el momento es adversario
el [tiempo] está de pasada
el [tiempo] está de pasada
si el momento es adversario;
en esta noche callada

³⁰⁰ Sobre la constitución del son, David Carracedo explica sus partes constitutivas: «“Entrada” Es el inicio de cualquier son, es muy rítmico y puramente instrumental. “Paseado” Es un poco menos vigoroso, y con un tema característico que varía de un Son a otro. En este paseado se cantan sextillas. “Zapateado” Es muy similar a la entrada, pero más vigoroso y también puramente instrumental. “Final” Es una melodía característica, idéntica para todos los sones y jarabes, que da la impresión de irse apagando en un vaivén escalonado, hasta llegar al punto en que tres rasgueos marcan el final de la pieza arribeña» (2003: 45). Respecto del jarabe, agrega: «“Planta” Es la estructura melódica que da inicio a los Jarabes, es puramente instrumental, y se asemeja un poco a las entradas de los sones. [...]. La planta se repite unas ocho veces “Remate” Es la parte más vigorosa de los jarabes, también es exclusivamente instrumental. “Descanso” Es exactamente la misma melodía de vaivén decreciente que llamamos “final” cuando hablamos de los sones, y en su momento también constituye el final de los jarabes [...]. Se le llama descanso porque en esta parte los bailadores hacen una pausa, como para escuchar la cuarteta del trovador» (2003: 48).

³⁰¹ Velasco Villavicencio comenta sobre los sones en el huapango arribeño que «en un son arribeño generalmente se distinguen tres secciones o partes, la *planta del son* es la primera parte (A) y es únicamente instrumental; las coplas se cantan con el paseo, que es la segunda parte (B); la tercera sección se denomina *remate del son* (C), esta última seguida por una *cadencia* que señala claramente el final del son» (2002: 318).

en dónde está el comisario,
en dónde está el comisario,
pa' que se eche una bailada.

El silencio de la noche parece estar más relacionado con su duración temporal que con el sonido. Es decir, la música se hace presente en la fiesta para animar el baile, hay ruido en el lugar de reunión y aun así la noche se contrapone al momento «adversario» como una forma de alargarlo lo más posible. Un aspecto importante es que sobre el mismo son se improvisa («en dónde está el comisario»). El conocimiento privilegiado del transmisor le da la oportunidad de conocer las estructuras internas de las coplas y adaptarlas a las circunstancias contextuales y referenciales que necesita.

Sobre la improvisación en las coplas, Marco Antonio Molina comenta que

el poeta, al estar improvisando, lo hace siempre desde la tradición a la cual pertenece, aprovechando los recursos que le son familiares a él y al pueblo que lo escucha. Creo que la capacidad del poeta para utilizar un acervo conocido y tradicional y cumplir, al mismo tiempo, con el compromiso de enfrentamiento con el otro poeta lo encontramos perfectamente ejemplificado en una copla que amenaza al trovador contrario:

yo soy como la ortiguilla
que a cualquiera le hago daño
y voy a darte tu baño
pa' quitártelo malilla (Molina, 2002: 312).

En este caso, ese acervo se utiliza para saludar al comisario ejidal quien, por la recurrencia de menciones que tiene a lo largo de la topada, es una figura importante no solo para la comunidad, sino también se puede inferir que fue quien invitó a los poetas al compromiso.

Regalo

Los siguientes sones corresponden a don Agapito Briones, el de la izquierda es de su primera intervención y el de la derecha su novena intervención³⁰²:

Si fuera Dios te daría
por verte a cada segundo,
si fuera Dios te daría
por verte a cada segundo,
[la] vida y el alma mía
un [...] que salva el mundo.,
[la] vida y el alma mía
un [...] que salva el mundo.

Si fuera Dios qué daría
por verte a cada segundo,
por verte a cada segundo
si fuera Dios te daría.
la vida y el alma mía
y las riquezas del mundo
y las riquezas del mundo
sin el poder de María³⁰³.

³⁰² Molina encuentra que «las coplas están compuestas por una frase musical que se divide en dos semifrases» (2002: 306). Es el caso de estos sones de don Agapito Briones.

³⁰³ Sobre los cambios que hace el trovador o en su caso el vihuelero, en el último verso del son, Molina comenta que «la decisión que toma el cantante de repetir un verso o introducir uno nuevo no es arbitraria, pues al reconocer la estructura musical que está ejecutando el violinista, sabe que la repetición o la introducción de nuevos versos debe corresponder con la repetición o cambio de los motivos musicales» (2002: 306).

Este par de sones permite analizar dos aspectos importantes en las coplas. El primero de ellos es el regalo como una forma de poder conquistar a la dama³⁰⁴. El segundo es la forma como se da la tradicionalidad en el huapango arribeño cuando se cantan los sones, sobre todo, en el cambio del último verso de la copla. Como comenta Marco Antonio Molina: «los añadidos [los versos finales que no coinciden con el que se cantó en una versión anterior] se pueden cantar en donde debería ir la repetición de un verso, porque el motivo musical se repite» (Molina, 2002: 307). La estructura musical es un factor fundamental para la variación, pues al ser un elemento constante, se vuelve propicio para cambiar la letra del verso. Se genera la expectativa de que se cantará el verso paralelístico en el orden inverso del primer dístico, y es ahí cuando llega el hallazgo del último verso. Además, se puede destacar su construcción sintáctica pues, como menciona Jiménez de Báez, «el modo subjuntivo suele expresar el deseo amoroso: “si yo pudiera”, “quisiera ser”, “te vistiera”, “quién fuera”» (1964: 157).

El deseo en estos versos marca una imposibilidad. El amante desea complacer a la dama en cuanto esté a su alcance, pero le faltan recursos para lograr su objetivo. Si bien el regalo explícito es la vida y el alma, de forma implícita se encuentra el paraíso; de esta forma, se marca una relación idílica. El anhelo de ser Dios no se propone como una relación de poder sobre la amada, sino de servicio. Esto recuerda los versos del *CFM*:

Si fueras Dios, te daría
flores a cada segundo,
recogidas cierto día;
las bellezas de este mundo
en las flores de María.
(I-614)³⁰⁵.

En los versos del *CFM*, el anhelo de ser Dios se le atribuye a la amada; de este modo, el servicio del amante tiene un carácter de adoración.

Escritura

En seguida, se muestra el primer son de la primera intervención del vihuelero de don Cándido Martínez:

³⁰⁴ Como señala Jiménez de Báez, «en la poesía de los cancioneros el enamorado suele responder, en gran medida, a toda una concepción caballeresca del amor, que persiste claramente en la poesía popular de nuestros países. Por eso suele ser prisionero de amor (de posible ascendencia petrarquista) y servidor de su dama. El amor es un “desafío” —la palabra persiste en ambas líricas— que acepta para lanzarse a la “batalla de amor”, tanto contra los imposibles como contra consigo mismo» (1969: 35). Habría que señalar, también, cómo este tópico de la poesía cortesana ha pasado, incluso, al lenguaje cotidiano.

³⁰⁵ Rosa Virginia Sánchez presenta una variante de esta copla que encuentra el son *El aguanieve*:

Si fuera Dios, te daría
por verte cada segundo;
¿qué cosa mi Dios haría
con la riqueza del mundo
y el gran poder de María?
(2010: 26).

Mis palabras son escritas
acabando de llegar,
 acabando de llegar,
 mis palabras son escritas;
hasta el corazón palpita
tratándose de cantar
señores y señoritas
todos vamos a bailar.

La oralidad y la escritura están muy ligadas en la tradición y no se ven como rivales u opuestos. El canto del poeta se escribe en el aire y queda plasmado en la memoria de los asistentes. Su llegada y el ejercicio de su oficio son simultáneos, su razón de ser es cantar frente al auditorio. Esta energía y compromiso del trovador logran una conexión entre los músicos y el auditorio que responde de manera activa con su baile, muestra de que los sones que se ejecutan son de su agrado y pertinentes para la fiesta.

Otro ejemplo de escritura se puede encontrar en la quinta intervención de don Cándido Martínez:

La carta que me escribiste
ya me la entregó el correo,
 ya me la entregó el correo
 la carta que me escribiste;
las palabras que pusiste
cada ratito las leo,
aunque yo me quede triste
mujer, nunca yo deseo.

El tópico del papel rotulado que llega al poeta tiene una larga tradición en la literatura culta cortesana. En el caso de esta copla, quien se convierte en el mensajero de amor es la carta misma. Sobre este tópico, Yvette Jiménez de Báez, explica que «dentro de la lirica amorosa, el tema del confidente-mensajero es tal vez el más rico en analogías con la poesía popular actual» (1969: 47)³⁰⁶. Esto muestra cómo la relación entre lo culto y lo popular se da en varios niveles en la tradición del huapango arribeño. También en el *CFM* se puede encontrar el tema del mensajero de amor y de la carta en una copla (1, 530): «La carta que me mandates*, / vida mía, yo la leí» y (1, 532): «La carta que me mandastes*». Sobre estas coincidencias, es necesario destacar la variante de *escribiste* del son de don Cándido Martínez; en el *CFM* cuando se habla de escritura, con regularidad, es un mensaje que se envía, no que se recibe. Es decir, escribir y mandar un mensaje son dos acciones relacionadas, como escribir y leer³⁰⁷.

³⁰⁶ Sobre este mismo tema, pero en otra obra, comenta que «el trovador acostumbra también dirigirse directamente a la amada. Estas composiciones son las que verdaderamente constituyen el epistolario en décimas. Lo mismo puede ser un papel “amoroso” que una carta [...]. La carta o el papel pueden servir para la declaración de amor, la solicitud de matrimonio, o el desprecio del amante despechado» (Jiménez de Báez, 1964: 233).

³⁰⁷ El tratamiento del tema en distintos ámbitos presenta diferentes maneras de tradicionalización en un ambiente en específico. Aunque también hay que considerar que estos matices se producen para adaptarse a un nuevo espacio, a un entorno distinto de donde surgió la versión anterior. Así se puede observar en el siguiente testimonio de Jiménez de Báez: «En la Ciudad de México se recogió una glosa

Rosita

A continuación, se presentan los versos de *La Rosita*³⁰⁸. Los del lado izquierdo corresponden a la cuarta intervención de don Cándido Martínez y los del lado derecho a los de la quinta intervención de don Agapito Briones.

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Yo conocí a una rosita,
yo conocía a una rosita,
era de la serranía,
era de la serranía;
ay, la, lai, la, la, la, lá
yo conocí a una rosita;
era una flor muy bonita,
era una flor muy bonita,
como una flor de alelía
ay, la, la, lai, la, la, lá
era una flor muy bonita
que se llamaba María.

AGAPITO BRIONES

Ah, qué bonita rosita,
ay, ay, ay,
me dirás quién te la dio,
ah, qué bonita rosita,
ay, ay, ay
me dirás quién te la dio.
A mí nadie me dio nada
oyes querida del alma
mi dinero me costó,
yo quisiera tener una
oyes querida del alma,
que la compre como yo.

Ah, qué bonita rosita
ay, ay, ay,
parece flor de alelía,
ah, qué bonita rosita,
ay, ay, ay,
parece flor de alelía;
me la dio una tan bonita,
oyes* querida del alma
que se llamaba María,
una vez de mañanita,
oyes* querida del alma
al amanecer el día.

normal que comienza con la copla tradicional: “Esta carta te dirijo, / perdona mi atrevimiento, / pues en ella yo te doy / palabra de casamiento”. La copla implica que el circuito de comunicación se establece por la vía escrita, de manera íntima: carta (otras veces puede ser papel, letrero); pero al mismo tiempo es la oralidad la forma vital que sella el compromiso: “yo te doy/ palabra de casamiento”» (1994: 102). Se puede ver también la siguiente planta de una glosa en décimas de Panamá:

*Papel tú podrás entrar
donde yo no puedo ir;
y a solas le has de decir
que no la puedo olvidar.*
(véase Zárate y Dora Zárate, 1999: 440).

³⁰⁸ Sobre este son comenta Marco Antonio Molina que «el son de “La rosa” o “La rosita” en realidad se puede considerar una familia de sones o, en terminología, musical, un subgénero, ya que, aunque las coplas que se cantan son las mismas, la melodía puede cambiar al grado en que se considere que no se trata de un solo son, sino de varios, que no llega a ser el caso en estos ejemplos» (2002: 304). Con respecto a la rosa, a la flora en general, Jiménez de Báez ya había mencionado que «de la naturaleza importa destacar, en nuestro decimario, la flora. El poeta popular siente la necesidad de detenerse en la riqueza de la vegetación que lo rodea» (1964: 238).

Los versos de los sones, sobre todo aquellos que se pueden agrupar en una canción en particular, tienen ciertas señas de identidad, recurrencias, que permiten su identificación como es el caso de *La Rosita*³⁰⁹. La comparación de los tres sones muestra que se mantiene la estructura de doce versos para todo el son, a pesar de que no siempre coincidan la cantidad de añadidos. Esto, sin duda, está determinado por el acompañamiento musical. Aunque es parte de los añadidos, es en los sones donde se puede ver el «ay» en el huapango arribeño, esta característica aparece al inicio de las décimas en la valona michoacana³¹⁰.

Ahora bien, en cuanto al tema que se desarrolla en estas coplas, es bueno recordar lo dicho por Aurelio González: «Por otra parte la identificación de la mujer amada con una flor es un motivo presente en la literatura amorosa culta desde tiempos muy antiguos y también es frecuente en la lirica popular» (1998: 108). Este motivo de la literatura culta se relaciona con el servicio a la amada, que es propio de la literatura cortesana; además, en la copla del grupo de Cándido Martínez, destaca el retrato de la amada³¹¹. La descripción de la mujer se hace utilizando tres elementos: su origen, su pureza y su nombre. El hecho de que sea una mujer serrana se ve como un aspecto positivo. Es importante no olvidar que las fiestas de huapango arribeño se llevan a cabo en la serranía o, cuando es en la ciudad, frente a personas oriundas de la sierra. La flor de alelía juega un papel importante, ya que representa el rejuego de la seducción: el amante se siente atraído hacia la flor por su olor. Así lo explica Aurelio González:

En la expresión lirica de la relación amorosa, del cortejo, del desdén o del elogio de la amada el elemento sensorial del aroma de las flores es un elemento muy sugerente de correspondencia, de comparación o un medio muy expresivo para indicar el efecto de la aparición de la mujer» (1998: 109).

³⁰⁹ Rosa Virginia Sánchez identifica dos tipos de coplas en el son huasteco: «las que pueden ser cantadas en distintos sones y las que solo se cantan en uno específico; a las primeras las he denominado “libres” o “compartidas”, y a las segundas les he puesto el calificativo de “exclusivas”. La diferenciación entre unas y otras, dentro del repertorio coplero, cabe mencionarse, no es obra de la casualidad, sino que responde a criterios específicos de selección por parte de los trovadores quienes, probablemente de manera inconsciente, saben qué coplas pueden cantarse en sones diferentes y cuales son destinadas a uno en particular» (2007: 5). Una de las características que identifica de las coplas exclusivas es el uso de una palabra «clave»: «La palabra *clave* equivale, la mayor parte de las veces, al título mismo del son, o bien, está en estrecha relación con este. La presencia de esta palabra en las coplas (salvo excepciones que no es posible explicar ahora) funciona como un candado, y determina su uso exclusivo con respecto al son en que se cantan. De esta manera, los vocablos “aguanieve”, “rosa”, “llorar”, “Cecilia”, “caimán”, “sentimiento”, “borracho”, “gusto”, etc., aparecen en coplas que son destinadas a ser cantadas en ciertos sones huastecos, cuyo título coincide con estas mismas palabras» (Sánchez, 2007: 5). Sin embargo, la palabra clave puede cambiar para acoplarse al son. Al hablar de la copla 1653 de su *Antología del son huasteco*, señala: «Las variantes de esta copla consisten principalmente en que la palabra “morena” se transforma en “Conchita”, “Cecilia”, y “Rosita”, según si se canta en el son *Las conchitas*, en *La Cecilia*, o en *La Rosa*» (Sánchez, 2009: XXXVIII).

³¹⁰ Sobre este aspecto, Jiménez de Báez comenta que «a finales del siglo XVII aparece la décima con el nombre de valona: Cuarteta glosada en décimas con una despedida y un arrebol, copla intermedia que se canta en contraste con las otras partes que se dicen en tono declamatorio. La inicia un acompañamiento musical al que sigue un “¡Ay!” “prolongado y agudo”» (1964: 46-47).

³¹¹ Aurelio González constata que «el motivo ya está recogido en distintas colecciones viejas como el *Romancero General* de 1604 (fol. 453^v) o la *Primera parte de los romances nuevos nunca salidos a luz* (fol. 36^r)» (1998: 108).

Finalmente, este origen, su belleza y capacidad de seducción provocan una transformación al interior de la copla: se pasa del mundo vegetal al humano, al presentar el nombre de María.

Las coplas que canta la agrupación de don Agapito Briones se mantienen en el ámbito amoroso. Destaca la amada como un valor supremo, un objeto de deseo, que el amante busca y se esfuerza por obtener («a mí nadie me dio nada / [...] mi dinero me costó»). El valor de la amada es superior al monetario, de ahí que se pueda desprender del dinero al buscar un bien mayor. En la segunda copla el nombre de María aparece no como resultado de una transformación de rosa en mujer, sino como una descripción en la que subyace la relación amorosa. Al iniciar el día, María le da la flor al amante. La imagen de la relación sexual se presenta como voluntaria; es decir, no es el amante quien corta la flor, como sucede en varias coplas mexicanas, dando un matiz diferente a la relación entre amante y ser amado, donde el primero suele tener una posición de poder³¹².

Pajarillo

El siguiente son corresponde a la segunda intervención de don Cándido Martínez:

Un pajarillo de Islandia
allá se quería casar,
 allá se quería casar
 un pajarillo de Islandia;
en la iglesia de Zelandia
allá no supo rezar
y se robó a la calandria
para ya no batallar.

Quisiera ser pajarillo
pero de allá de Rioverde,
 pero de allá de Rioverde
 yo quiero ser pajarillo;
quisiera ser muy sencillo
pero la fe me remuerde,
 pero la fe me remuerde,
y en el destino me trillo.

La figura del pájaro y el amor es recurrente en la poesía folclórica. Es importante destacar que el aspecto amoroso está muy presente y es el que domina la sección de cierre de las piezas arribeñas. Es frecuente que la relación amorosa se marque por una relación de poder como lo explica Margit Frenk: «La lírica mexicana [...] ha desarrollado notablemente las metáforas vegetales y animales que expresan el dominio erótico del hombre sobre la mujer — “me he de comer esa tuna, / aunque me espine la mano», «la polla que no me como / la dejo cacaraqueando”» (1975: xxiv). Esta actitud

³¹² Aurelio González recuerda que «el sentido de “comer” frutas o “cortar” flores como símbolos de la relación sexual se debe, según Carlos Magis, a “un movimiento fuertemente intuitivo que establece las relaciones más íntimas y oscuras, relaciones que a simple vista no presentan una correspondencia exacta y palpable entre los planos que se funden [el evocado y el real]”» (2001: 331).

se aprecia en la primera copla donde, ante la imposibilidad de rezar, el pajarillo decide robarse a la amada; de este modo, se «vuela» el paso del matrimonio para gozar los amores de la calandria.

En la segunda copla, el canto del pájaro se iguala a la voz del trovador, al mencionar la región que se considera la cuna del huapango arribeño: Rioverde. Este anhelo se ve como una imposibilidad, pues se ve a los pájaros de este territorio, a los cantadores, como superiores. Además, en el camino del trovador, en su destino, se da cuenta que su canto no es tan bueno como él quisiera y esa lucha le causa un dolor extremo.

Despedida

El siguiente son corresponde a la décima catorceava intervención de don Cándido Martínez:

Al compás de estos albores,
 al compás de estos albores
quiero brindarle un vaivén
 quiero brindarle un vaivén
 al compás de estos albores;
adiós, señoras, señores,
 adiós, señoras, señores
adiós, yo les digo a quién:
adiós, Betito Guillén,
le canto por los dolores.

El que me meció en la cuna,
 el que me meció en la cuna,
ese no lo salve Dios,
 ese no lo salve Dios,
 el que me meció en la cuna;
recuerdo yo la fortuna
 recuerdo yo la fortuna
es... soy un portavoz
no vemos allá por Luna
de Joya, el veintidós.

Un aspecto muy sugerente de los sones de los trovadores es la improvisación. En estos sones, la creación del trovador ayuda a concluir no solo la pieza, sino también la topada. El tono cordial de la despedida se hace presente en estos versos, así como la invitación a una próxima presentación. Es necesario subrayar que no se está completando el dato faltante en la glosa de Despedida, pues no se está detallando si el trovador o alguno de sus músicos tienen otro compromiso ese mismo día, como se sugería en las glosas. Más bien, se da un dato concreto sobre una próxima presentación. Se sigue mostrando respeto hacia la audiencia, se le confirma que, en efecto, hay un compromiso en puerta y que ahí podrán volverse a encontrar.

Jarabe

Presento, a continuación, algunos de los jarabes de la topada³¹³. La selección de estos corresponde a la intención de mostrar cómo esta última parte está relacionada con la temática que se desarrolla en las décimas y es, a un tiempo, eco de la glosa y espacio propicio para seguir con los saludados o el reto al oponente.

Saludo

El jarabe de la izquierda corresponde a la sexta intervención de don Cándido Martínez; los de la derecha corresponden a su séptima intervención.

Yo no soy de los peritos
menos de los afamados,
Beto Limón, mi estimado,
en un jarabe lo invito:
Venga, échese un zapateado
al estilo de Cerritos.

Pasaron sus primaveras
como nos decía Agapito;
este verso yo acredito,
amigos de Carboneras
y amigos de Cerritos,
les doy un verso, de veras.

Al decirlo no me humillo,
Alejandro mi estimado,
yo cumple con el recado
en este verso sencillo:
Mire, se me había olvidado,
le canto a Félix Murillo.

En ocasiones, el Jarabe se utiliza como una extensión del Decimal. Esto es posible, ya que el jarabe tiene la característica de que lo canta el trovador y, regularmente, lo improvisa. Así puede alargar la intención que haya presentado en el Decimal, como en este caso, que lo usa para saludar a algunos asistentes a la fiesta. Otra posibilidad que tiene el trovador es la de desarrollar con brevedad un nuevo tema, relacionado con algún aspecto contextual de la fiesta, como se verá a continuación.

Reto

En la siguiente transcripción, presento de lado izquierdo el jarabe de la décima intervención de don Cándido Martínez; y del lado derecho, los jarabes de su décima tercera intervención. Ambos coinciden con la etapa de la Bravata:

Don Enrique, me dan hitos
estando con mis colegas,

Agapito, el cien por ciento
te pregunto un especial:

³¹³ Sobre el jarabe, Velasco Villavicencio encuentra que «en el *jarabe* también se distinguen tres secciones estructurales, análogamente al *son arribeño*. La parte con la que se inicia el jarabe se conoce como *planta de jarabe*, y la parte que precede al final se denomina *remate de jarabe*, la parte que completa la estructura es llamada *parte de jarabe* (en algunas ocasiones se tocan dos *partes de jarabe* entre la *planta* y el *remate*)» (2002: 322). Respecto a la *planta* y el *jarabe*, así como del *remate del jarabe*, señala que «la *planta* y la *parte del jarabe* están formadas por dos frases musicales (*a* y *b*), mientras que en el *remate de jarabe* es común encontrar tres frases (*a*, *b* y *c*). Después de cada una de las secciones se toca una cadencia semejante a la que se ejecuta al final de un *son arribeño*. Pero en el caso del *jarabe* la cadencia precede a la copla que se improvisa y canturrea como en el *decimal*. Cuando termina la última copla (cantada después del *remate del jarabe*) también se toca una cadencia que en este caso, como en el *son*, indica el final de la macrounidad» (Velasco Villavicencio, 2002: 318).

don Miguel, yo le acredito
dándole palabras nuevas,
yo, se me hace que Agapito
no desquita ni las brevas.

Mira, Fernando está atento
para oír tu palabrial*,
¿cuál fue el primer instrumento
de la escala musical?

No resultes presumido
al hacer tu decimal
si mi Aguacate es nacido,
yo no sé si tu especial
a muchos les hace mal
y nadie se lo ha comido.

Hay varios elementos de la improvisación y de la controversia que aparecen en estos versos. El primero es la recurrencia en ciertos vocablos que conforman el léxico del trovador, por ejemplo, la repetición de la palabra «especial». Esto muestra cómo cada trovador tiene su propio acervo de versos, palabras y rimas, que lo auxilian en el momento de la improvisación y que, a la vez, lo caracterizan y diferencian de los demás. El segundo es el recurso de la jactancia y de mostrarse superior al oponente para que, así, se vea quién gana y quién pierde en la porfía. El tercero es la pregunta de difícil respuesta que se le hace al adversario. El cuarto es el uso del humor y de la polisemia como un recurso más de la superioridad sobre el oponente. De este modo, el «aguacate» cumple una doble referencialidad en los versos de don Cándido, pues hace referencia tanto a su lugar de nacimiento como a la fruta de origen mexicano.

Despedida

El siguiente jarabe corresponde a la décima cuarta intervención de don Cándido Martínez:

El tiempo va caminando
aquí se acaba el remate,
ya me despido cantando,
ya me voy pa' mi Aguacate
porque me están esperando
las pulgas de mi petate.

Este jarabe viene precedido por el son que se presentó líneas arriba, también en la sección de despedida. La construcción de esta pieza final combina el son y el jarabe con la misma intención: decirle adiós al auditorio y terminar la topada. Es la última intervención de don Cándido Martínez en la fiesta y hay varios elementos a destacar en estos versos. Se pudiera leer todo este jarabe línea por línea y se encontraría que cada una lleva un tópico asociado. La brevedad del tiempo, construido por medio de una prosopopeya donde este no se detiene nunca («El tiempo va caminando»). Una frase sentenciosa para declarar el fin de la fiesta, donde se utiliza la metonimia para igualar el cierre musical y literario de la pieza arribeña con el de la topada («aquí se acaba el remate»). La forma de decir adiós que se relaciona con las despedidas en el corrido o incluso en el tópico de morir cantando («ya me despido cantando»). El regreso a la tierra natal, al origen («ya me voy pa' mi Aguacate»). Por último, un dicho popular repartido en un dístico que, de forma humorística, muestra el retorno al hogar y la

espera fiel de la esposa que aguarda la llegada del héroe («porque me están esperando / las pulgas de mi petate»).

Amanecer de la topada

La controversia poética tiene una serie de elementos y características que favorecen la comunicación entre el trovador y la comunidad, el trovador y sus músicos y el trovador y su oponente. El espacio donde ocurre la controversia se dispone como un escenario en el que ambas agrupaciones se enfrentarán toda la noche hasta la llegada de un nuevo día. El combate se plantea como un duelo de caballeros donde cada uno de los trovadores tendrá el uso de la voz y deberá respetar la intervención completa de su adversario.

El periplo de la fiesta, de la noche hacia el día, pasa por diferentes etapas en las que se deberán cumplir una serie de normas y las composiciones de los trovadores se expondrán ante el auditorio para que este sea quien juzgue y evalúe su valor y pertinencia. Por ello, es fundamental iniciar con el Saludo, pues la cortesía pondrá las bases de respeto entre los trovadores, así como de ellos hacia el auditorio.

Cantar frente al público es cumplir con un compromiso que cada uno de los trovadores tiene consigo mismo y con la comunidad, pues así es como ejerce su destino. Esta facultad para el canto y la composición se ponen al servicio del auditorio, no es para un usufructo egoísta del cultor, sino que es un talento para el beneficio de los otros. Con el ejercicio de su oficio, el poeta propicia que los vínculos comunitarios se fortalezcan y reencuentren su origen en cada una de las celebraciones en las que se le invite a participar.

Cuando la fiesta de la topada inicia, tanto los asistentes como los trovadores se adentran en un espacio y un tiempo modificados, pues uno de los objetivos de la festividad es la recreación del tiempo mítico, originario. Es en este espacio donde se puede hacer un homenaje a los poetas que han forjado la tradición y a las personas que han sobresalido en su comunidad por su labor en favor de esta. Es necesario recordar que no solo los trovadores y los músicos son protagonistas de la fiesta, si no existieran los bailadores, no sería posible cumplir con el ritual de la topada.

La controversia poética tiene como fundamento la contraposición, y esta se aprecia en varios niveles. A nivel estructural, por ejemplo, una glosa en décimas puede tener un carácter dialógico donde un verso se contraponga al siguiente; incluso la planta puede llegar a plantear un reto que se responda en las décimas glosadas. A nivel temático, se puede mostrar el talento del trovador como superior a su adversario por el conocimiento de los temas de fundamento y, de este modo, declararse ganador de la contienda. Los músicos tienen un rol preponderante en la controversia, pues cada agrupación intenta superar a la otra con una mejor y más variada ejecución de sones, lo cual es muy apreciado por el público.

Las reglas de la controversia favorecen la labor de los trovadores; muchos de ellas no están escritas y se aprenden con el ejercicio del oficio en la topada. Es ahí donde se descubren los tópicos, las fórmulas y los motivos que son recurrentes y que ayudan al trovador a crear sus composiciones y tener una suerte de lenguaje común con el auditorio. Esto es importante, sobre todo en el momento de la Bravata, pues hay límites en cuanto a mostrar la carencia y fallas del oponente que es preferible no rebasar por respeto a la misma tradición.

CONCLUSIONES

El huapango arribeño es un género poético-musical complejo, pues conjuga distintos y variados elementos que tienen relación con su etimología, con sus componentes constitutivos y con la forma como se ejecuta. Hasta el momento, su origen sigue siendo una incógnita por resolver en futuros trabajos. Además, valdrá la pena hacer un análisis comparativo entre las diferentes explicaciones que los mismos cultores dan sobre el inicio de la tradición en las distintas regiones donde se canta la décima y la glosa en décimas. Por ejemplo, se puede equiparar la explicación de don Eugenio Villanueva, como el creador del huapango arribeño, con la labor de Santos Vega para el caso de la payada argentina. En ambos casos, hay un cultor del que se tiene conocimiento de forma referenciada y cuya labor es fundamental para el surgimiento de la tradición.

Con el mismo vocablo, huapango, se puede definir la fiesta, la música y el baile; para los miembros de la comunidad no hay confusión entre estos tres aspectos, pues entienden que están intrínsecamente relacionados. Sin embargo, para el estudioso de la tradición es fundamental el deslinde de cada uno de ellos. Es posible que la complejidad del término y sus distintos orígenes expliquen por qué un solo término puede tener varios referentes, todos relacionados, pero cada uno con especificidades particulares. Por ejemplo, como se precisó en el trabajo, la acepción de huapango conlleva en sí misma el elemento ritual; para quienes organizan la celebración; la fiesta tiene como punto de partida hacer coincidir lo más posible la fecha a conmemorar con la agenda de los trovadores. Se han dado casos en los que se ha cambiado la primera fecha propuesta, ya que el poeta tenía otros compromisos en ese mismo día³¹⁴. Después, hay que buscar quién ponga los tablados, los adorne y los acondicione de manera adecuada con la iluminación y el sonido necesarios. Estos elementos, al menos para quienes están involucrados en la organización de la fiesta, son también parte de pequeños rituales que merece la pena valorar y recuperar su importancia para la tradición.

El huapango arribeño también ha sido conocido como «música de vara» o «huapango regional», lo cual demuestra que para la comunidad lo más importante es el fenómeno, incluso por encima de su denominación. A su vez, esta multiplicidad de nombres muestra cómo se ha transformado esta manifestación, al menos en la concepción de la comunidad. Cuando se habla de «música de vara» se destaca la música, en particular la de los violines, por encima de otros elementos; así, se puede apreciar que el gusto por los sones y el baile ha sido un fundamento importante en el entendimiento de este tipo de música. Si se dice «huapango regional» se admite la existencia de otros tipos de huapango; empero, se acentúa aquel que se toca en un lugar en específico, y esto se convierte en motivo de orgullo e identidad de esa comunidad.

Se han podido establecer algunas diferencias y semejanzas entre las distintas regiones de influencia del huapango arribeño. Sin duda, las comunidades de San Luis Potosí, como Rioverde y San Ciro, jugaron un papel preponderante en la construcción de esta tradición. Sin embargo, es necesario hacer un ejercicio de imaginación, con base en los mapas antiguos, para establecer la relación entre los caminos desde territorio potosino hacia la Sierra Gorda, tanto de Guanajuato como de Querétaro. De esta forma,

³¹⁴ Como lo señala Eliazar Velázquez, «en ocasiones, cuando [el trovador] tiene un alto grado de reconocimiento, la gente realiza la boda o el festejo de que se trate el día que el poeta tenga disponible» (2004b: 34).

se entenderá de mejor manera la comunicación constante en la región y, sobre todo, cómo fueron conformándose las agrupaciones, en lo referente a la música, y las poesías de los trovadores, en relación a los tópicos y fórmulas literarias, así como el surgimiento y consolidación de las normas que rigen el comportamiento de los cultores en la topada. Es necesario, además, indagar con más cuidado en las variantes de cada una de estas regiones, por ejemplo, el prestigio que tiene el canto a lo divino, por encima del canto a lo humano, por lo menos en Querétaro. Este estudio requerirá, sin duda, la valoración de la palabra de los trovadores, la recolección de textos en campo y los testimonios de los músicos, sin los cuales no es posible tener el panorama completo sobre este asunto.

Algo que ha quedado de manifiesto es la comunicación que tiene el huapango arribeño con otras manifestaciones de la literatura popular. Con respecto a Hispanoamérica, su punto de encuentro es la estrofa misma, el lenguaje de la décima hace posible esta comunicación entre tradiciones y, además, da la posibilidad de utilizar recursos y elementos similares. La glosa en décimas tiene una estrecha vinculación con la valona michoacana, pues ambas utilizan la misma forma estrófica. Con las otras manifestaciones del huapango en México, el punto de encuentro es el ritual festivo y la música que en él se ejecuta. Además, por su cercanía con la Huasteca hay un diálogo con los sones y con la instrumentación³¹⁵. Finalmente, estos elementos muestran cómo el huapango arribeño tiene la posibilidad de establecer vínculos más allá de sus fronteras y llevarlos hacia su propia tradición para fortalecerla y mantenerla vigente a pesar de los cambios de la modernización.

Sobre la relación del huapango arribeño con otras formas en las que se canta la décima en México faltaría establecer el camino que siguió la décima y la glosa en décimas cuando llegó a la Nueva España. Tal vez, la mejor manera de poder trazar esta ruta sería encontrar, en los diferentes lugares donde la décima tiene presencia, testimonios que permitan dilucidar una ruta más o menos clara, sobre si su recorrido fue de norte a sur o viceversa, o tal vez del Golfo hacia el Pacífico. Se sabe que llega al puerto de Veracruz y de ahí se traslada hacia Tierra Adentro³¹⁶; sin embargo, tener mayor precisión al respecto permitiría entender cómo se asienta la tradición del huapango arribeño en su zona de influencia, a la vez que se establecerían lazos de familiaridad no solo con otros sones, sino también con otras formas de cantar la décima.

En cuanto a su especificidad como literatura de tradición oral, el huapango arribeño tiene distintos modos de transmisión y de tradicionalidad. Sobre los primeros, es vital que los cultores jóvenes se acerquen a la topada y aprendan en ella los códigos de la tradición que permiten su continuidad. En el lugar de la fiesta podrán no solo escuchar a los trovadores, sino entender la importancia de acompañarse de buenos

³¹⁵ Elazar Velázquez relata que «siendo apenas un niño, don Antonio Salinas, fundador del trío *Los Jilgueros*, la primera agrupación de huapango huasteco en el municipio de Atarjea, presenció cuando comenzó a llegar esa música y a suceder la extraña circunstancia de que en la cabecera y comunidades cercanas enraizó el gusto por esa vertiente del son, pero a poca distancia fulguró más la emoción por el huapango arribeño. En la mitad del municipio, en lo que podría ser la cintura que delimita la parte baja y el inicio del cuerpo de montañas altas, durante décadas existió una frontera imaginaria que dividía el gusto musical» (2018: 357). Esta anécdota presenta la estrecha relación entre los dos tipos de huapango en el noreste de Guanajuato; ambos siguen siendo importantes en esta región.

³¹⁶ Véase García de León (2016).

músicos para la contienda y el respeto que deben tener hacia el auditorio³¹⁷. De primera mano escucharán tanto los temas de fundamento como la forma de improvisar y retar al otro trovador. Además, es vital la existencia de los cuadernos de los trovadores, ya que de ahí los maestros de la tradición escogen alguna glosa en décimas que utilizan como ejemplo didáctico para que los nuevos poetas comprendan la importancia de la consonancia, la cantidad de versos de la décima, así como la diferencia entre la glosa de línea y la de cuarteta.

El espacio y el tiempo son dos aspectos fundamentales del ritual, como se vio en el segundo capítulo. El primero propicia el cambio de función del lugar donde se lleva a cabo la fiesta, pues la plaza o el patio de una casa se convierten en un espacio comunitario, no solo público. Es decir, la convocatoria no solo implica la reunión de individuos en un sitio, sino que se les exhorta a que tengan la disposición de convivir, tanto con aquellas personas que conocen, como con otras con las cuales no tienen una relación cotidiana. Es esta disposición la que da pie a que los vínculos comunitarios se fortalezcan y a que la topada cumpla con su función social. En el ritual festivo, la cotidianidad se pone en pausa y el tiempo se mide dese otro punto de vista. Las distintas partes de la topada son las que determinan la forma como se miden los acontecimientos y cada uno de ellos se espera de forma especial. En el Saludo, el auditorio está pendiente de a quiénes se nombra y las personas buscan ser protagonistas de alguna décima; en el Fundamento, su atención se centra en las explicaciones de los trovadores, según el tema que se esté desarrollado; la Bravata genera mucha expectativa, ya que saldrá a relucir de manera especial el ingenio de los poetas, así como el cuidado de su lenguaje; por último, en la Despedida, aunque hay un sentimiento de gratitud hacia los trovadores, también se intenta alargar la fiesta lo más posible, ya que algunos asistentes quieren seguir bailando y disfrutando de la música de las dos agrupaciones o, al menos, de aquella que destacó más durante la confrontación.

Cuando se habla de la esencia de la literatura de tradición oral, se destaca que esta vive en variantes. Es importante aclarar que dichas variaciones se dan por las necesidades de la comunidad; es decir, una poesía se reactualiza para que siga siendo significativa. Esto provoca que haya cambios a nivel léxico, temático y estructural. En el caso de la décima, su forma compleja provoca que los cambios estructurales afecten la sintaxis y el sentido de la estrofa. El dístico es la forma más usual, pero hay varios poetas que construyen su décima utilizando cada verso como una unidad en sí misma, lo cual afecta la unidad narrativa o lírica que tenga, pues fragmenta la estrofa en sus unidades mínimas. De este modo, se observa que cada cultor tiene una suerte de gramática propia, que responde a la gramática rectora de la glosa en décimas, pero que cada uno la adapta a sus necesidades.

³¹⁷ Don Guillermo Velázquez explica que la topada «es el espacio donde verdaderamente el que quiera ser músico o poeta se forja y lo demuestra porque tiene el elemento de la confrontación, el elemento del combate, el elemento de la emulación, donde se plantea un nivel de exigencia que no se da cuando uno está tocando solo [...]. Tener físicamente enfrente a otro músico o a otro poeta significa ya un desafío [...]. Sería el espacio privilegiado de la formación de un trovador y un músico, por la sabiduría misma de la tradición. Ese es el espacio donde se demuestra la vocación, donde se demuestra si verdaderamente uno asume el destino de ser lo que quiere ser y donde se gana o se pierde en cuanto reconocimiento de la gente. Y no solo en una topada, tiene que ser a lo largo de muchas topadas y de muchos años [...]. No puedes asumirte como poeta o como músico si no has estado en ese crisol» (véase Chávez, 2012: 203).

En México aún está por escribirse una obra que describa las distintas poéticas de las diferentes tradiciones orales. Se han hecho, sin duda, excelentes trabajos de descripción y análisis de cuentos, leyendas, refranes, corridos, glosas en décimas, entre otras manifestaciones; sin embargo, no ha habido algún trabajo donde se puedan comparar todas ellas para observar semejanzas y diferencias. Además, un trabajo de ese tipo permitiría apreciar cómo conviven estas tradiciones, cómo se retroalimentan una a la otra y cómo se fortalecen o debilitan cuando hay cambios en la vida comunitaria. Incluso, se podrían ver los diferentes modos de transmisión y enseñanza, pues cada una tiene sus particularidades.

En el momento de la fiesta la comunicación entre el trovador y la comunidad se da de manera directa por medio de la palabra. El auditorio está atento a las poesías del trovador, le reprocha sus equivocaciones, le aplaude sus aciertos y le solicita algún saludo para él o para alguien muy apreciado. Sin embargo, estos vítores y muestras de apoyo no son el único medio de comunicación entre ellos. El baile tiene un papel fundamental, pues este es uno de los objetivos que tiene la comunidad cuando se acerca a las fiestas. En alguna época, hubo un gran auge de grabadoras en las topadas, y esto se convirtió en un punto de choque entre el trovador y la comunidad, ya que quienes grababan no siempre tenían buenas intenciones: algunos vendían estas cintas y otros las utilizaban para ganar fama con una composición ajena. Esto muestra lo complejo que es la dinámica del auditorio, pues si bien hay quienes tienen el deseo de divertirse o de aprender de la palabra de los trovadores, hay quienes buscan romper de una forma u otra con el vínculo comunitario, al realizar una actividad que no cumple con el objetivo de la fiesta.

La oralidad tiene una característica importante en la tradición del huapango arribeño: la improvisación. Hay otras regiones de Hispanoamérica donde se canta la décima suelta y, por lo tanto, el repentismo se da solo con una estrofa, en el huapango arribeño esto no sucede. El requisito es improvisar cuarenta y cuatro versos, los cuatro de la planta y las cuatro décimas que lo acompañan. Es necesario precisar que, en muchas ocasiones, la planta del Decimal no se improvisa, como se esperaría, ya que el trovador retoma alguna copla que haya cantado antes y que es parte del acervo de la literatura tradicional. La improvisación en glosa en décimas hace que el ejercicio memorístico y de improvisación sea más complejo que en otras tradiciones, pues el desarrollo del pensamiento se hace en una estructura que implica recordar los versos de la planta y las consonancias correspondientes. Todo esto aunado a la dificultad de construir un discurso coherente, ya sea para saludar al auditorio, retar al oponente, contestar el reto del contrario o hacer un verso satirizando la figura del adversario para mostrarlo como un trovador con deficiencias y poco talento.

Hay una cuestión importante para investigar en la actualidad: la relevancia que se le está dando a la improvisación en nuestros días. Como esta característica luce mucho en los versos de bravata, hay algunas personas que solicitan a los trovadores que pasen lo más pronto que puedan a esta sección, pues su objetivo principal es el de divertirse con esta parte de la confrontación. Sin embargo, esto ha provocado que algunos trovadores perviertan el sentido original y fino de la parodia y de la sátira para agredir de manera directa y sin ningún pudor a su oponente. De este modo, se busca más el insulto fácil y poco elaborado, que no toma en cuenta que hay familias en la topada ni que el ritual tiene como objetivo fortalecer los vínculos comunitarios, no

deshacer el tejido social³¹⁸. Por lo tanto, tener un panorama de cómo se ejerce la improvisación en la bravata permitiría saber hacia dónde se está inclinando la tradición y cuáles son los factores que la están llevando hacia este punto.

La décima es una estrofa que surgió en España, en un ámbito de literatura culta, prácticamente desde su nacimiento se unió a la glosa y se consagró en la estructura que es muy popular hoy en día: la glosa en décimas. Esta forma viajó desde Europa hasta América y en varias localidades rurales ha sido la forma de expresión privilegiada de la literatura popular de esas latitudes. La mayoría de estas regiones tienen características comunes como el hecho de estar alejadas de centros urbanos y donde predomina un ambiente rural, puesto que una gran cantidad de sus cultores se dedicaban al campo, aunque esto ha cambiado en fechas recientes. Se pueden encontrar coincidencias y pervivencias de versos y de estructuras en las distintas tradiciones: el mismo motivo, la misma fórmula y las mismas estrategias de composición. Esto es una muestra de la tradicionalidad de la décima popular.

En este sentido, llama la atención que las formas y estructuras compositivas se repitan en la literatura popular, pues hay recursos, como la anadiplosis, que provienen de la literatura culta. Si bien el rejuego de palabras y el reto de construir una estrofa tan compleja como la décima son estímulos importantes para sus cultores, es necesario señalar que, en el caso de la décima y la glosa en décimas, parece haber una serie de elementos compositivos inherentes de la estrofa que perduran hasta nuestros días. Es decir, que la misma forma de construcción de la décima y la glosa en décimas propicia ciertas estrategias sintácticas y discursivas que llevan al mismo hallazgo a dos cultores diferentes alejados en el espacio y el tiempo. En este trabajo se dedicó un espacio considerable a desarrollar el tema de la sintaxis en la estrofa, como una manera de apreciar cómo los elementos compositivos y retóricos de la época favorecieron la creación de la décima.

La décima tuvo un papel importante en la evangelización en el Nuevo Mundo. Los misioneros y los religiosos la utilizaron en el teatro; de este modo, quien no supiera leer o escribir podía escuchar y, al mismo tiempo que aprendía un tema nuevo, estaba reteniendo también la forma estrófica con la cual se le entretenía. A esta forma de enseñanza, que se pueden vincular con la oralidad, hay que añadirle la escritura, pues las hojas sueltas y las hojas volantes fueron muy importantes en este proceso. En el caso del huapango arribeño, se puede mencionar que la primera imprenta de San Luis Potosí se instaló en Armadillo de los Infante, un pueblo muy cercano a la región de influencia

³¹⁸ Sobre este asunto, Talí Díaz comenta que «sí, se han roto límites, yo siento. En las topadas de antes, los trovadores de antes se trataban cortésmente, a pesar de que eran topadas, no había esa falta de respeto, yo así lo considero, el hecho, por ejemplo, de meterte con la familia, ¿no?, que es una recurrente en algunos trovadores y en casos específicos, aquí en el pueblo dicen que son muy cochinos para hablar [...]. Ha habido como esa tendencia de algunos poetas como de los 30 a los 50 años en ese rango generacional que a mí me ha tocado oír cosas muy fuertes. De ahí para acá, habemos (*sic*) algunos que nos preocupamos por volver a tener ese respeto; yo creo que las groserías, cualquiera las puede decir, son muy fáciles de rimar, además. Personalmente, y compartiendo con otros camaradas que también hacen verso decíamos eso, que hace falta volver a ese respeto y hay poetas que se distinguen por ese honor que se tiene para ejercer la palabra» (Esta entrevista se realizó el 30 de diciembre de 2017 en el marco del *XXXV Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, en Xichú, Guanajuato. Col. Rodríguez Hernández).

de la tradición y con gran relevancia en este asunto. La imprenta favoreció la difusión de la décima en la Zona Media de San Luis Potosí.

El análisis de la topada ha mostrado un ritmo interno, una suerte de estructura profunda de la confrontación poética. Hay en la Poesía, una actitud de reto y jactancia, de superioridad por parte de los trovadores. Incluso, cuando utilizan el recurso de la falsa cortesanía; hay un rejuego en su discurso, pues, aunque se muestran humildes son ellos quienes tienen el uso de la palabra y quienes dirigen la discusión. Esto sucede tanto en el Saludo como en la Bravata. En el Fundamento, su discurso adquiere un matiz distinto para los temas académicos que desarrollan. Intentan en esta sección ser lo más fiel que puedan a los hechos, aunque su información está supeditada a la fuente que han consultado como preparación para la topada.

Por su parte, en el Decimal, el tono de las composiciones es más íntimo. En esta sección el trovador muestra una faceta más personal de su trabajo. Desde esta perspectiva, se entiende que sea en esta parte donde se busque con más ahínco ganar el favor del auditorio. Estas dos secciones de la pieza están en contrapunto y marcan el ritmo de cada una de las intervenciones. De este modo, el buen trovador logra la medianía entre el reto, la superioridad y la humildad necesaria para estar al servicio de la comunidad.

En la controversia se desarrolló el tema de la Revolución mexicana en la figura de dos célebres protagonistas: Francisco I. Madero y Emiliano Zapata. Cada uno de los trovadores tiene su visión personal sobre la importancia y protagonismo de cada uno de ellos. Sin embargo, más allá de este aspecto, es relevantes destacar el tratamiento que hacen de cada uno de ellos. Sin duda, la forma como los presentan ante el público influye en la recepción que se tenga de ellos. Por esta razón, cobra especial interés si se desarrolla el retrato del héroe como una figura de nobles ideales que es traicionada por su círculo más cercano; o, por el contrario, si se muestra su lado más humano. Este último aspecto, equipara las características del héroe con la de los habitantes de la comunidad. En el primer caso, el personaje histórico tiene ideales que son motivo de imitación; cabe la posibilidad; sin embargo, de que sea vista como una figura ajena a la comunidad. En el segundo caso, la cercanía con la que se describe al personaje puede tener un efecto contundente. La comunidad puede sentir que alguien con las características del héroe puede surgir entre ellos cuando sea necesario.

En la topada los trovadores utilizan una serie de palabras claves o frases recurrentes, que les permiten hilar su discurso, a la vez que les ayudan a recordar la gran cantidad de versos que han preparado para la fiesta. Su léxico responde a la tradición del huapango arribeño, a la vez que tiene ciertas características propias; es decir, cada poeta utiliza ciertas frases o palabras que lo caracterizan y estas son parte de un conjunto mayor que abarca a toda la tradición. Si esto no fuera así, la misma comunidad rechazaría al trovador y los contrincantes con los que se enfrentaría en la topada se lo harían saber y sería el punto que más atacarían sus oponentes para destacar que es un ser ajeno a la comunidad. El trovador es consciente de que en la topada está en frente de un auditorio al que debe agradar y respetar, y frente a un trovador al que necesita vencer.

Al recordar a los viejos maestros de la tradición, los trovadores hacen un homenaje a los que forjaron el camino que están siguiendo. Esta muestra de respeto mitifica a las figuras más emblemáticas, pues se les pueden otorgar características o

habilidades que no tuvieron en su momento. En el caso de la topada que aquí se analizó, don Agapito Briones parece mostrar a don Eugenio Villanueva, no solo como el creador del huapango arribeño, sino también de la décima misma, lo cual es una hipérbole que se utiliza para destacar la labor de los viejos maestros. Hacer referencia a los antiguos trovadores es una muestra de la importancia que tiene la memoria como guía rectora del acontecer actual de la tradición, al mismo tiempo, es una forma de respeto hacia ellos y de pedir su venia para ejercer el destino.

El oficio del trovador no se forja con solo una topada, hacen falta una serie de presentaciones para que el poeta se afiance en esta labor y la tome en serio. Con varias apariciones en distintas fiestas, el cultor tradicional se ve obligado a ir hacia la raíz de la tradición que está ejerciendo, se genera así una indagación sobre los propios orígenes. Además, al enfrentarse a los maestros de la tradición, se dará cuenta de lo comprometido que están con su trabajo, así como de los recursos y temas que más recurrentes. El trovador se gana el beneplácito del auditorio cuando es capaz de ser fiel a la raíz, retomar elementos importantes de la tradición y darles un toque personal, que no parezca discordante, pero que mantenga vivo el gusto por esta manifestación poética.

La topada de poetas sigue teniendo pertinencia en nuestros días, es una fiesta popular que mantiene vigente los vínculos comunitarios; además, está abierta a que personas que nacieron fuera de la zona de influencia se integren a esta comunidad. Aunque en el fundamento ya pocas veces se explican temas de corte académico como en el pasado, el trovador ha asumido un nuevo rol de líder de opinión y de generador de conciencia. De este modo, las comunidades tienen un referente que les ayuda a recordar su origen, su situación actual y que llama a la reflexión sobre aquellos factores que influyen en su vida cotidiana. El enfrentamiento entre los poetas pone a la palabra en un lugar privilegiado, pues es el ingenio y el conocimiento los que les ayuda a salir avante del compromiso. Su palabra se nutre de las vivencias personales, de lo que han aprendido en los libros y su capacidad de trasladar todos estos elementos a sus composiciones. Por último, el sentimiento de renovación y motivación que viven quienes amanecen en una topada es una prueba fiel de la vigencia y necesidad que se tiene, hoy en día, tanto del huapango arribeño como de la fiesta de la topada.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR GALVÁN, J. Ascención (2000): *Poeta con destino*, México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- AGUILAR Y TEJERA, Agustín (1923): *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Palomeque.
- ALATORRE, Antonio (1990): «Un soneto de Góngora», *Estudios. Filosofía-historia-letras*, México, Instituto Tecnológico Autónomo de México.
- DOI: <https://doi.org/10.5347/01856383.0021.000170583>
- ALATORRE, Antonio (2001): «Avatares del verso alejandrino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 363-407. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v49i2.2156>
- ALATORRE, Antonio (2016): «Espinel, Vicente, *Diversas rimas* [1591]. Estudio y edición de Gaspar Garrote Bernal. Málaga: Diputación Provincial, 2001. 780 p. (Clásicos malagueños)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 591-606. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v50i2.2197>
- ÁLVAREZ LEDO, Sandra (2013): «Tópicos y circunstancias en una disputa amorosa del Cancionero de Baena», en *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 367-377.
- ÁLVAREZ MURO, Alexandra (2007): «Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación», *Estudios de Lingüística del Español*, 25. URL: <<http://elies.rediris.es/elies25/>>.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (1997): «Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias», *Paremia*, 6, pp. 43-54.
- ARIAS DE LA CANAL, Fredo (2010): *Génesis de la décima malara*, (2.ª edición), México, Frente de Afirmación Hispanista, 2010.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1996): «Prólogo», en *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*, Maximiano Trapero, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria / UNELCO, pp. 13-34.
- ARRANZ MÍNGUEZ, Conrado (2020): «Trascendencia de las normas de carácter oral y consuetudinario en los rituales festivos populares», *Boletín de Literatura Oral*, 10, pp. 219-248. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.v10.5496>
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista de (1994): *Cancionero del Almirante don Fadrique Enríquez*, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema.
- BAENA, Juan Alfonso de (1860): *Cancionero de Baena*. Tomo I, Leipzig, F. A. Brockhaus.
- BAJIN, Mijail, (1990): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- BALDERAS TAVERA, Pioquinto (2014): *A la luz del día... Son arribeño y poesía campesina*, México, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2002): «Géneros y estéticas en la literatura tradicional», *Revista de Literaturas Populares*, 2, pp. 67-81.

- BERRONES, Francisco (1988): *Poesía campesina*, México, Secretaría de Educación Pública.
- BOUSOÑO, Carlos (1962): *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lirico a través de textos españoles*, Madrid, Gredos.
- BRUCE-NOVOA, Juan (1991): «La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final», *Hispania*, 1, pp. 36-44. DOI: <https://doi.org/10.2307/344531>
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1994): *La vida es sueño*, José María Ruano de la Haza (ed.), Madrid, Castalia.
- CARRACEDO, David (2000): *Del huapango arribeño te cuento risueño*, México, Unidad Regional de Culturas Populares de Querétaro.
- CARRACEDO, David (2003): *¡Vamos haciendo el ruidito...!*, México, Unidad Regional de Culturas Populares / Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias.
- CASSIDY, Frederic G. (1966): «Multiple Etymologies in Jamaican Creole», *American Speech*, 3, pp. 211-215. DOI: <https://doi.org/10.2307/454027>
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001): *Poesías sueltas*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-sueltas--1/html/ff32a2de-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2005): *Don Quijote de la Mancha*, México, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española.
- CHÁVEZ, Alex E. (2012): «Huapango Arribeño: A Mexican Musico-Poetic Tradition at the Interstices of Postmodernity (1968-1982)», *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 2, pp. 186-226. DOI: <https://doi.org/10.7560/LAMR33202>
- CHÁVEZ, Alex E. (2017): *Sounds of crossing. Music, migration, and the aural poetics of huapango arribeño*, Durham, Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822372202>
- CLARKE, Dorothy Clotelle (1936): «Sobre la espinela», *Revista de Filología Española*, 3, pp. 293-304.
- COSSÍO, José María de (1944): «La décima antes de Espinel», *Revista de Filología Española*, 4, pp. 428-454.
- DÍAZ RENGIFO, Iván (1628): *Arte poética española*, Madrid, María Ángela Martí.
- DÍAZ RIVERA, Neftalí (2014): *Huapango Arribeño, diacronía de la expresión musical-poética de la Zona Media de San Luis Potosí, la Sierra Gorda de Guanajuato y Querétaro*, Tesis de licenciatura, Querétaro, Conservatorio de Música «José Guadalupe Velázquez».
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2000): «Aproximaciones a una posible ‘gramática generativa’ de la décima improvisada», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel y Carmen Márquez Montes (eds.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Academia Canaria de la Décima.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2003): «La poesía oral improvisada: un ritual desconocido», en *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario*, Martin Lienhard (coord.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 281-304. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865278043-018>

- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2014a): *Método pimienta para la enseñanza de la improvisación poética*, Almería, Scripta Manent.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2014b): *Teoría de la improvisación poética*, México, Ediciones del Lirio / Scripta Manet.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2014c): «La décima improvisada en Hispanoamérica», en *Yo soy la tal espinela... La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*, Maximiano Trapero (coord.), Madrid, Mercurio Editorial, pp. 63-90.
- DORRA, Raúl (2007): «El arte del payador», *Revista de Literaturas Populares*, 1, pp. 110-132.
- ELIADE, Mircea (2015): *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós.
- ESCORZA, Juan José (1987): «La música en la conquista espiritual de México», *Pauta. Cuadernos de teoría y práctica musical*, 22, pp. 55-59.
- FEIJÓO, Samuel (1980): *Cuarteta y décima*, La Habana, Letras Cubanas.
- FINNEGAN, Ruth (1977): *Oral poetry*, Cambridge, Universidad de Cambridge.
- FINNEGAN, Ruth (2012): *Oral Literature in Africa*, Cambridge, Open Book. DOI: <https://doi.org/10.11647/OPB.0025>
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1915): *Cancionero castellano del siglo XV*. Tomo II, Madrid, Casa Editorial Bailly-Bailliére.
- URL: <<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=5106>>.
- FRENK, Margit (dir.) (1975-1985): *Cancionero folklórico de México*. 5 vols., México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (1975): «Prólogo», en *Cancionero folklórico de México*, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (1997): *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- FRENK, Margit (2006a): «Permanencia folclórica de una arcaica forma poética», en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, pp.147-157.
- FRENK, Margit (2006b): «Valoración de la lírica popular en el siglo de oro», en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 58-96.
- FRENK, Margit (2015): «Ramón Menéndez Pidal: poesía popular española y otros temas», *Revista de literaturas populares*, 1, pp. 223-250.
- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio, (2016a): «La décima en la tradición popular», en *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 211-230.
- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio (2016b): «Sedimentos del Siglo de Oro en la poesía cantada del caribe», en *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 188-207.
- GARZA DE KONIECKI, María del Carmen (1977): *El corrido mexicano como narración literaria*, Tesis doctoral, México, El Colegio de México.
- GODINAS, Laurette (2007): «De versos, canciones y coplas: metalenguaje poético y tópicos», en *La copla en México*, Aurelio González (ed.), México, El Colegio de México, pp. 213-222. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn07z8.16>
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio (1998): «Los aromas y sabores del amor: coplas populares mexicanas», *Caravelle*, 71, pp. 107-120.
- DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1998.2811>

- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio (2001): «Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana», en *Lyra mínima oral los géneros breves de la literatura tradicional*, Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 323-332.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio (2005): «El romance: transmisión oral y transmisión escrita», *Acta Poética*, núms. 1-2, pp. 219-237.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio (2011): «La transmisión oral: formas y límites», en *Oralidad y Escritura. Trazas y Trazos*, Beatriz Alcubierre, *et al.* (coords.), México, Editorial Ítaca / Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 11-32.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio (2015): *El corrido: construcción poética*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- GONZÁLEZ, Raúl E. (1999): «De la glosa a la valona», en *Estudios michoacanos VIII*, Bárbara Skinfill Nogal y Alberto Carrillo Cázares (coords.), Zamora, El Colegio de Michoacán / Instituto Michoacano de Cultura, pp. 49-63.
- GONZÁLEZ, Raúl E. (2002a): *El valonal de Tierra Caliente*, Morelia, Red Utopía A. C. / Jitanjáfora Morelia.
- GONZÁLEZ, Raúl E. (2002b): «La valona de la Tierra Caliente de Michoacán», *Universidad de México*, 612, pp. 72-76.
- GONZÁLEZ, Raúl E. (2005): «Escritura y escritos en el *Cancionero folklórico de México*», *Acta Poética*, 26, pp. 351-372. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2005.1-2.174>
- GONZÁLEZ, Raúl E. (2009): «La valona como género narrativo», en *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: Romance, corrido, décima, leyenda y cuento*, Mercedes Zavala Gómez del Campo (ed.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 99-112.
- GUERRERO TARQUÍN, Alfredo (1988): *Reminiscencias de un viaje a través de la Sierra Gorda*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GUEVARA TORRES, María del Carmen (comp.) (2018): *Los grandes de la décima. Poesía decimal arribeña*, San Luis Potosí, Secretaría de Cultura de San Luis Potosí / Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias.
- HERRERA SILVA, Armando y RASCÓN CÓRDOVA, Froylán (1997): «El proceso iniciático del trovador de huapango. Entrevista con Eleazar Velázquez Benavides», *Tierra Adentro*, 87, pp. 42-49.
- JANNER, Hans (1943): «La glosa española», *Revista de Filología Española*, 27, pp. 181-232.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1964): *La décima popular en Puerto Rico*, México, Universidad Veracruzana.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1969): *Lírica cortesana y lírica popular actual*, México, El Colegio de México, 1969. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvbcd15p>
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1992): «Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y Tradición», en *Homenaje a Mercedes Díaz Roig*, Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), México, El Colegio de México, pp. 467-494. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w692.24>
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1994): «Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito», en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero (comp.), Las Palmas de Gran

- Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 87-110.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1995): «Tradición e identidad: décimas y glosas de ida y vuelta», *INTI Revista de literatura hispánica*, 42, pp. 139-150.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1997): «Y otra vez lo popular: poesía popular, identidad regional y comunidad cultural», en *Sabiduría Popular*, Arturo Chamorro (ed.), Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 59-72.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (ed.) (1998): *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*, México, El Colegio de México. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w7wq>
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2002a): «Guillermo Velázquez: poeta, trovador y guía cultural», en *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 503-529.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2002b): «Oralidad y escritura: de los cuadernos de trovadores a la controversia, en la Sierra Gorda», en *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 395-416.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2003a): «Lenguaje ritual y palabra en fiestas de controversia», en *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario*, Martin Lienhard (coord.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 305-330. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865278043-019>
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2003b): «Tras las huellas del origen: Las glosas en décimas y en controversias en México e Hispanoamérica», en *Memorias del XVIII Coloquio de las Literaturas Mexicanas*, Hermosillo, Universidad de Sonora, pp. 291-316.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2007): «Género en fronteras: La glosa en décimas (La Sierra Gorda y otros pueblos vecinos, México)», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. «Las dos orillas»*, Beatriz Mariscal y Aurelio González (Coords.), México, Fondo de Cultura Económica / Asociación Internacional de Hispanistas / Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México, pp. 529-543.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2008): «La fiesta de la ‘topada’ y la migración al Norte. (Una tradición de la Sierra Gorda mexicana y de áreas circunvecinas)», *Revista de Literaturas Populares*, 2, pp. 347-375.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor (2004): *Poesía, teatro, pensamiento: lírica personal, lírica coral, teatro, prosa*, Georgina Sabat de Rivers y Elías Rivers (eds.), Madrid, Espasa.
- JUAN MANUEL, Infante de Castilla (2004): *El Conde Lucanor*, María Jesús Zamora Calvo (ed.), Madrid, Edaf.
- LE GENTIL, Pierre (1953): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen age*. Tomo 2, Rennes, Plihon, Rennes.
- LEYVA, Waldo (2001): «Movimiento actual en favor de la décima y del verso improvisado (1990-2000)», en *La décima. Su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Maximiano Trapero (coord.), Las Palmas de Gran Canaria, Cámara Municipal de Évora / Gobierno de Canarias / Viceconsejería de Cultura y Deportes / Centro de la Cultura Popular Canaria.

- LIENHARD, Martin (2003): «Los rituales, su observación y su (re)interpretación: perspectivas» en *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario*, Martin Lienhard (coord.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 15-36. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865278043-003>
- LOPE DE VEGA, Félix (2006): *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (2014): «La décima en la cultura hispánica», en *Yo soy la tal espinela... La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*, Maximiano Trapero (coord.), Madrid, Mercurio Editorial, pp. 51-62.
- LÓPEZ VALDÉS, Mauricio (1988): «Estudio preliminar», en *Poesía campesina*, Secretaría de Cultura / Dirección General de Culturas Populares, México, 1988, pp. 7-14.
- LUQUE MORENO, Jesús (2014): *Hablar y cantar. La música y el lenguaje (concepciones antiguas)*, Granada, Universidad de Granada.
- MASERA, Mariana (2005): «Entre la voz y el poema: entrevista a Margit Frenk», *Acta Poética*, 1 - 2, pp. 17-28.
- MEDINA, Ernesto (2007): *El oficio del destino*, México, Instituto de Cultura de San Luis Potosí / Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- MENDOZA, Vicente T. (1939): *El romance español y el corrido mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MENDOZA, Vicente T. (1947): *La décima en México. Glosas y valonas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de la Tradición.
- MENDOZA, Vicente T. (1954): *El corrido mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MENDOZA, Vicente T. (1995): *Glosas y décimas de México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1924): *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Revista de Filología Española.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1948): «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», en *Los romances de América y otros estudios*, Argentina, Espasa-Calpe, pp. 52-87.
- MICÓ, José María (2006): «En los orígenes de la espinela. Vida y muerte de una estrofa olvidada: la novena», *Romanistisches Jahrbuch*, 56, pp. 393-410.
- MILES FOLEY, John (2002): *How to Read an Oral Poem*, Chicago, University of Illinois Press, 2002.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan (1937): «Sobre la fecha de la invención de la décima o espinela», *Hispanic Review*, 1, pp. 40-51. DOI: <https://doi.org/10.2307/469790>
- MOLINA, Marco Antonio (2002): «Coplas líricas en una topada ejidal de Cárdenas, San Luis Potosí», en *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 303-316.
- MORENO VILLARREAL, Jaime (1987): «El combate de los poetas», *Pauta. Cuadernos de teoría y práctica musical*, 22, pp. 60-75.
- NAVA, Fernando E. (1986): «Otro cuarteto de cuerdas», *La Música en México. Suplemento mensual de El Día*, 164, pp. 8-9.

- NAVA, Fernando E. (1992): «Tonadas y valonas de la Sierra Gorda», en *Reflexiones lingüísticas y literarias. Volumen II - Literatura*, Rafael Olea Franco y James Valender (eds.), México, El Colegio de México, pp. 355-378. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47wf58.22>
- NAVA, Fernando E. (1994): «La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos», en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la décima*, Maximiano Trapero (ed.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 289-310.
- NAVA, Fernando E. (1996): «Diez melodías para la décima», en *Cultura y comunicación: Edmund Leach in memoriam*, Jesús Jauregui, María Eugenia Olavarria y Víctor M. Franco Pellotier, (coords.), México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 537-555.
- NAVA, Fernando E. (1997): «Dos maneras de declamar la décima popular en México», en *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL*, Yvette Jiménez de Báez (ed.). Tomo 3. Literatura: siglos XIX y XX, México, El Colegio de México, pp. 163-184. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w565.13>
- NAVA, Fernando E. (2000): «Canon y marginalidad de las expresiones musicales relacionadas con las décimas y las glosas mexicanas», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel, Carmen Márquez Montes (eds.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Academia Canaria de la Décima, pp. 297-323.
- NAVA, Fernando E. (2014): «La décima en México y en la región del Caribe», en *Yo soy la tal espinela... La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*, Maximiano Trapero (coord.), Madrid, Mercurio Editorial, pp. 121-142.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1972): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama.
- NETTL, Bruno, BÉHAGUE, Gerard y GARCÍA MATOS, Manuel (1996): *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza.
- OCHOA SERRANO, Álvaro (2008): *Mitote, fandango y mariacheros*, México, Centro Universitario de la Ciénega / Fondo Editorial Morevallado / Casa de la Cultura del Valle de Zamora.
- OLEA MONTERO, Humberto (2011): «La ‘Historia de Carlo Magno’ en el desarrollo del romancero a la décima espinela», *Revista Chilena de Literatura*, 2011, pp. 1-21.
- ONG, Walter J. (2002): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Angélica Scherp (trad.), México, Fondo de Cultura Económica.
- ORTA RUIZ, Jesús (2004): *Décima y folclore*, Cuba, Ediciones Unión, 2004.
- ORTA RUIZ, Jesús, y TRAPERO, Maximiano (2001): «Origen de la décima» en *La décima. Su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Maximiano Trapero (coord.), Las Palmas de Gran Canaria, Cámara Municipal de Évora / Gobierno de Canarias / Viceconsejería de Cultura y Deportes / Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 15-41.
- OSORIO CERVANTES, Vicente (1993): «Introducción, El huapango arribeño», en *Poeta dime tus razones, tres trovadores campesinos queretanos*, J. Guadalupe Reyes,

- Epifanio Torres, Mauro Villeda, Guillermo Velázquez Benavides (comp.), Querétaro, Fondo Editorial de Querétaro / Consejo Estatal para La Cultura y Las Artes / Secretaría de Educación de Querétaro / CONACULTA / Dirección General de Culturas Populares Unidad Regional Querétaro, pp. 7-22.*
- PARRA MUÑOZ, Rafael (2007): *Tradición y sociedad. El devenir de las velaciones y el huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda*, Tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia / Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- PEREA, Socorro (1989): *Décimas y valonas de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado / Casa de la Cultura de San Luis Potosí.
- PEREA, Socorro (comp.) (2005): *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México / Universidad Autónoma de San Luis Potosí. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47wfc5>
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón (2004): *Refranero mexicano*, México, Academia Mexicana / Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (1990): «Fandango y rito», *Revista de la Universidad de México*, 478, pp. 45-49.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio (2018): «Huapango, performance ritual: una propuesta etimológica alternativa», en *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 231-265. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvx5w8bm.15>
- PIETTE, Albert (1993): «Quand faire, ce n'est pas vraiment dire ou le jeu ritual», en *Les nouveaux enjeux de l'anthropologie*, Gabriel Gosselin (ed.), Paris, L'Harmattan, pp. 229-238.
- POSADA, Consuelo (2003): «La décima cantada en el Caribe y la fuerza de los procesos de identidad», *Revista de Literaturas Populares*, 2, pp. 141-154.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española*, (22ª edición). Madrid, Espasa Calpe.
- REYES, Alfonso (1996): *Constancia poética*, en *Obras Completas*, Tomo 10. México, Fondo de Cultura Económica.
- REYES, J. Guadalupe (2000): *Yo también soy de talento*, México, Instituto de Cultura de San Luis Potosí / Museo Histórico de la Sierra Gorda.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Agustín (2011): *Topada en la Sierra Gorda: los temas de la memoria y el destino en los Leones de la Sierra de Xichú*, Tesis de maestría, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2011.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Agustín (2014a): «Entre la oralidad y la escritura: cuadernos y repertorio en el huapango arribeño», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 60, pp. 87-95.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Agustín (2014b): «Trovadores de huapango arribeño: guardianes de la memoria y poetas con destino», *Revista de Literaturas Populares*, 1, pp. 141-184.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Agustín (2015): «La controversia del siglo: Yeray y Pimienta a ritmo de arribeño», *Revista de literaturas populares*, 2, pp. 276-285.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Agustín (2017): «Entre el talento y la travesura: supersticiones y magia en el huapango arribeño», en *Del inframundo al ámbito*

- celestial. Entidades sobrenaturales de la literatura tradicional hispanoamericana*, Claudia Carranza Vera y Claudia Rocha Valverde (coords.), México, El Colegio de San Luis, pp. 331-344.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Agustín (2018): «Fiesta y ritual en el *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda de Xichú, Guanajuato*», en *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 357-368. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvx5w8bm.20>
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1993): «La espinela antes de Espinel», en *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, José Lara Garrido y Gaspar Garrote Bernal (eds.), Tomo II. Málaga, Servicio de Publicaciones, Málaga, pp. 555-561.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves (2014): «*Ya con esta me despido, / recordando aquél refrán*. La función sentenciosa que los refranes aportan al corrido», en *Temas y motivos en formas narrativas de la literatura tradicional de México*, Claudia Carranza y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), México, El Colegio de San Luis, pp. 99-114.
- SAHAGÚN, Bernardino de (1830): *Historia general de las cosas de Nueva España*, Tomo 3. México, Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Francisco (1940): «Un ejemplo de la espinela anterior a 1571», *Hispanic Review*, 4, pp. 349-351. DOI: <https://doi.org/10.2307/469766>
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia (2002): «Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos», *Revista de Literaturas Populares*, 1, pp. 121-152.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia (2007): «La lírica de los sones en México. Algunas consideraciones útiles para su comprensión y estudio», *Diagonal. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music*, 3, pp. 1-9.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia (2009): *Antología poética del Son Huasteco Tradicional*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia (2010): «Lírica nueva en sones viejos de la Huasteca poblana», *Revista de literaturas populares*, 1 y 2, pp. 11-37.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1982): *La décima en Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (2000): «Épea pteróenta ‘palabras aladas’: El fenómeno de la oralidad desde Homero», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel, Carmen Márquez Montes (eds.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Academia Canaria de la Décima, pp. 109-116.
- SUBERO, Efraín (1991): *La décima popular en Venezuela*, Venezuela, Monte Ávila Editores.
- TRAPERO, Maximiano (1996): *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria / UNELCO.
- TRAPERO, Maximiano (ed.) (1997): *Décimas para la historia. La controversia del siglo en verso improvisado*, La Palma de Gran Canaria, Gobierno de Canarias / Cabildo Insular de La Palma / Centro de la Cultura Popular Canaria.

- TRAPERO, Maximiano (2000): «Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel, Carmen Márquez Montes (eds.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Academia Canaria de la Décima, pp. 117-140.
- TRAPERO, Maximiano (2001a): «Introducción», en *La décima. Su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Maximiano Trapero (coord.), España, Cámara Municipal de Évora / Gobierno de Canarias / Viceconsejería de Cultura y Deportes / Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 9-14.
- TRAPERO, Maximiano (coord.) (2001b): *La décima. Su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Gran Canaria, Cámara Municipal de Évora / Gobierno de Canarias / Viceconsejería de Cultura y Deportes / Centro de la Cultura Popular Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (2001c): «La décima popular en la tradición hispánica», en *La décima. Su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Maximiano Trapero (coord.), Gran Canaria, Cámara Municipal de Évora / Gobierno de Canarias / Viceconsejería de Cultura y Deportes / Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 61-100.
- TRAPERO, Maximiano (2002): «La décima popular en Canarias: sus modalidades de usos, su historia y su actualidad», en *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 351-372.
- TRAPERO, Maximiano (2014): «Antología: décimas a la décima», en *Yo soy la tal espinela... La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*, Maximiano Trapero (coord.), Madrid, Mercurio.
- TRAPERO, Maximiano (2015): *Origen y triunfo de la décima. Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria / Universidad de Valencia.
- TRAPERO, Maximiano y LLAMAS POMBO, Elena (1997): «De la voz a la letra: problemas lingüísticos en la transcripción de los relatos orales. I: La puntuación», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 52, pp. 19-49.
- DOI: <https://doi.org/10.3989/rdtp.1997.v52.i1.346>
- TRISTÁN, Castillo (2010): «De Espinel a Tamaulipas», en *La huasteca de Tamaulipas en la décima*, Ciudad Victoria, Asociación Cultural del Tamoanchan / Gobierno del Estado de Tamaulipas, pp. 15-18.
- UNESCO (2003): *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>
- VELASCO VILLAVICENCIO, Rafael (2002): «La música y las coplas líricas en una fiesta de topada ejidal de Cárdenas, San Luis Potosí», en *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 317-326.
- VELÁZQUEZ BENAVIDES, Guillermo (1997): *Fiestas y quebrantos*, México, Dirección General de Culturas Populares.
- VELÁZQUEZ BENAVIDES, Eliazar (1998): «El huapango arribeño», en *Una tradición de mi pueblo. Concursos IV y V*, Guanajuato, La Rana, 1998.

- VELÁZQUEZ BENAVIDES, Eliazar (2004a): *Almas de lluvia. Tradiciones y oralidad en la Sierra Gorda*, Guanajuato, Ediciones La Rana.
- VELÁZQUEZ BENAVIDES, Eliazar (2004b): *Poetas y juglares de la Sierra Gorda. Crónicas y Conversaciones*, Guanajuato, Ediciones La Rana.
- VELÁZQUEZ BENAVIDES, Guillermo (2009): «La mujer sabia y el pueta», en *Entre la tradición y el canon. Homenaje a Yvette Jiménez de Báez*, Ana Rosa Domenella, Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Edith Negrín (eds.), México, El Colegio de México, pp. 305-314. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmx0x.27>
- VELÁZQUEZ BENAVIDES, Guillermo (2013): «Así empezó la cosa», en *El cielo de los poetas. Memoria del XXX Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, Rubén Mendieta y Carlos Pineda (coords.), México, Conaculta / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones del Lirio, pp. 15-26.
- VELÁZQUEZ BENAVIDES, Eliazar (2018): *Cerro abuelos. Crónicas del fin de una época en la Sierra Gorda*, Guanajuato, Ediciones La Rana.
- ZÁRATE, Manuel F. y PÉREZ DE ZÁRATE, Dora (1999): *La décima y la copla en Panamá. Décimas y coplas que compone y canta el campesino panameño*, Panamá, Autoridad del Canal de Panamá.
- ZAVALA, Mercedes (2007): «Arreboles, rositas y aguanieves: coplas tradicionales para rematar décimas populares», en *La copla en México*, Aurelio González (ed.), México, El Colegio de México, pp. 281-288. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn07z8.21>
- ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral*, Ma. Concepción García-Lomas (trad.), Taurus, Madrid, 1991.

DISCOGRAFÍA

- VELÁZQUEZ BENAVIDES, Guillermo y los Leones de la Sierra de Xichú (1992): *Está cambiando el mundo*, México, s. e.
- VELÁZQUEZ BENAVIDES, Guillermo y los Leones de la Sierra de Xichú (1998): *Tradición y destino*, s.l., s.e.
- VELÁZQUEZ BENAVIDES, Guillermo y los Leones de la Sierra de Xichú (2004a): *Me voy pa'l norte*, México, Pentagrama.
- VELÁZQUEZ BENAVIDES, Guillermo y los Leones de la Sierra de Xichú (2004b): *Soy de estas tierras originario*, México, El angelito Editor.
- VELÁZQUEZ BENAVIDES, Guillermo y los Leones de la Sierra de Xichú (2005): *Los trovadores de Rioverde, Sanciro y Xichú*, México, Ediciones Pentagrama.
- VELÁZQUEZ BENAVIDES, Guillermo y los Leones de la Sierra de Xichú (2006): *El pueblo y el mal gobierno. Huapango arribeño y poesía decimal*, México, Pentagrama.
- VV.AA. (1992): *Festival de décimas. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria / Unelco / Cabildo insular de Gran Canaria.

VIDEOGRAFÍA

- AMADOR, Efraín, LEYVA, Waldo, HEVIA, Liuba María, MARINO, Adolfo, ALFONSO, Alejandro (2007): *Punto cubano*, La Habana, Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales / Mundo Latino.

ANEXO: TOPADA ENTRE DON AGAPITO BRIONES Y DON CÁNDIDO MARTÍNEZ

A continuación, se presenta la topada entre don Agapito Briones y don Cándido Martínez que tuvo lugar en Villa Juárez, San Luis Potosí, el 16 de diciembre de 1987 con motivo de la fiesta ejidal. Los músicos que acompañan al primer trovador son don Isidro Rodríguez como primer violín; don Prisciliano Hernández como segundo violín; y don Florentino Rosales en la vihuela. Por su parte, los músicos que tocan con el segundo trovador son don Eusebio Méndez, en el primer violín; don Bernardino Martínez, en el segundo violín; y don José Martínez en la vihuela. En la siguiente transcripción se ha respetado el orden de las intervenciones de ambos trovadores. De este modo, se puede apreciar la particularidad, que ya se había marcado, con respecto al cambio en el orden de los trovadores a partir de la 3.^a intervención. Se sigue, en su mayoría, la transcripción hecha en el Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México por Fernando Nava que revisó Claudia Avilés Hurtado; sin embargo, hay ligeras variaciones con respecto a agregar un verso en alguna copla o precisar alguna palabra que no era clara en la transcripción original. Estos cambios han sido mínimos y, por eso, no se destacan en esta versión.

Hay algunos criterios editoriales que vale la pena destacar por la particularidad del lenguaje de los cultores de la tradición del huapango arribeño, así como por las dificultades de la transcripción del audio. En cuanto al primer aspecto, cuando hay alguna palabra que es usual en el vocabulario de los trovadores, pero que conlleva alguna alteración morfológica en su construcción se ha decidido poner un asterisco (*) al lado de la palabra; de este modo, se destaca esta característica y se respeta la forma como los poetas transforman, por necesidades rítmicas y variedad léxica, algún vocablo. En cuanto al segundo aspecto, cuando no ha sido posible transcribir algunos versos o incluso alguna copla entera, se decidió poner entre corchetes puntos suspensivos [...] para marcar la ausencia de versos o de partes de un verso. Esta dificultad es común en el trabajo de campo, ya que en ocasiones hay problemas con el audio del lugar, con la capacidad de almacenamiento del aparato que se utilice para la grabación u otras necesidades contextuales propias de quien realiza el registro. En cada una de las glosas se marca en negritas cuando se trata de la Poesía, el Decimal y el Son o Jarabe. Además, en las glosas de línea, se transcribe la planta completa al final de la décima, pues así es como los trovadores la cantan, repitiendo toda la copla al final de cada una de las estrofas glosadas. Cuando una copla se repite por completo se ha puesto «bis», al final de la misma; en los casos en los que repiten los versos iniciales y, después, los finales, se ha puesto la misma marca al final de cada uno de los dísticos para señalar esta particularidad. Por último, se han colocado las glosas en décimas de los dos trovadores una frente a la otra para que el lector tenga, lo más posible, la experiencia de presenciar el enfrentamiento poético en cada una de las intervenciones, asimismo, para destacar las peculiaridades del enfrentamiento a lo largo de la topada; es decir, que pueda apreciar cuando en una intervención se cambia de tema para exigir al contrincante que empiece la discusión sobre el tema propio de la fiesta o para inquirirlo a que inicie la confrontación directa entre ambos trovadores, así como el cambio de tono hacia el final del enfrentamiento poético.

TOPADA CON MOTIVO DE LA FIESTA EJIDAL DE SANTO DOMINGO

16 DE DICIEMBRE DE 1987

SANTO DOMINGO, VILLA JUÁREZ, SAN LUIS POTOSÍ

CÁNDIDO MARTÍNEZ Y AGAPITO BRIONES, TROVADORES

1.^a INTERVENCIÓN

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

*A cantarles he venido nuevamente
en unión de mis maestros tocadores
yo les pido que disculpen mis errores
en el mismo momento aquí presente.*

Pueblo oyente de toda esta jornada
me preocupa una atención por la que acudo
para darles primero aquí un saludo
aunque saben y lo sé que no soy nada.
No soy digno de una gran llegada
porque saben que no soy un presidente
pero al ver sus atenciones ahí al frente
me complacen y a la vez les agradezco
a pesar que yo no soy quien lo merezco
*a cantarles he venido nuevamente
en unión de mis maestros tocadores
yo les pido que disculpen mis errores
en el mismo momento aquí presente.*

Me presento con carácter, sencillez,
al igual en condición de un mexicano
mis colegas hoy aquí me dan su mano
resonando sus violines a la vez.
Yo me pongo aquí en una compliquez
y para mí es una pena, francamente,
porque saben que no soy un competente
pero soy para servirles donde pueda
aunque sé que ni decirlo a mí me queda
*en unión de mis maestros tocadores
yo les pido que disculpen mis errores
en el mismo momento aquí presente.*

Recordando por lo tanto aquella vez
por lo mismo que se encuentren observando
otros dicen: «Estamos esperando
ese poeta que vino aquella vez».
Yo me pongo en esta activez
con la pena y un delirio tiernamente
pero al tiempo que he venido aquí presente
un saludo les darán sus servidores
buenas noches, señoras y señores
*a cantarles he venido nuevamente
en unión de mis maestros tocadores
yo les pido que disculpen mis errores
en el mismo momento aquí presente.*

Aquí en Santo Domingo es la topada

AGAPITO BRIONES

Poesía

*Aquí me tienen a su presencia
haciendo entrega de este homenaje
voy a brindárselo al personaje
como un recuerdo de mi opulencia. (bis)*

Señores tengo el presentimiento
de no servirles ya en esta vez
porque en el reino de mi vejez
se acaba el gusto ya no hay aliento.
En este amargo y cruel sufrimiento
estoy en vasta condolecencia, [sic]
pero si ustedes tienen paciencia,
aunque no tengo gusto de sobra,
voy a ponerle mano a la obra
*aquí me tienen a su presencia
haciendo entrega de este homenaje
voy a brindárselo al personaje
como un recuerdo de mi opulencia.*

Hoy como viejo, cansado y triste
comento glorias de mi pasado
son los recuerdos que me han quedado
de aquel entonces que ya no existe.
Tiempo risueño si tú te fuiste,
¿para qué quiero ya la experiencia?
Si al fin yo miro que en mi existencia
no hay esperanzas de un porvenir
a ver en qué les puedo servir
*haciendo entrega de este homenaje
voy a brindárselo al personaje
como un recuerdo de mi opulencia.*

La vida tiene su primavera
por eso el hombre cuando envejece:
se desconsuela, se desvanece
llora y suspira, se desespera.
En este mundo, nadie quisiera
hacerse cargo de su sentencia,
porque la ley de la providencia
no se soborna con el dinero
así lo estimo y lo considero
*aquí me tienen a su presencia
haciendo entrega de este homenaje
voy a brindárselo al personaje
como un recuerdo de mi opulencia.*

Entre los grandes compositores

este día hay que divertirse a todo dar
sobre todo los que vienen a bailar
tengan ya su bailadora preparada;
las damitas, caballeros, de pasada
aprovechen, les decimos tiernamente
sobre todo sus colegas hoy presente
tocaremos varias polcas en las claves
con los versos, con los sones y jarabes
a cantarles he venido nuevamente
en unión de mis maestros tocadores
yo les pido que disculpen mis errores
en el mismo momento aquí presente.

Referencias cual la fiel celebración
el motivo que al momento aquí se presta
presurosos celebremos esta fiesta
del ejido, aniversario aquí en acción.
La memoria desde aquella institución
de esa tierra el campesino antiguamente
a virtud que solicita a hoy presente
pero que el fruto desde aquel tiempo pasado
y hasta ahora siempre, siempre ha recordado
y a cantarles he venido nuevamente
en unión de mis maestros tocadores
yo les pido que disculpen mis errores
en el mismo momento aquí presente.

fui respetado, no sé por qué,
pero ese tiempo de mí se fue
solo me quedan mil sinsabores.
Han resultado nuevos valores
los que ahora tienen la preferencia;
dentro del fondo de mi conciencia
yo les estimo su gran valía
con la tristeza en el alma mía
aquí me tienen a su presencia
haciendo entrega de este homenaje
voy a brindárselo al personaje
como un recuerdo de mi opulencia.

Todo aquel tiempo feliz de antaño
vistió de gloria mi orgullo y fama,
pero hoy el tiempo fatal me llama
y me castiga como a un extraño.
En la justicia y el desengaño
sale sobrando pedir clemencia,
porque ante Dios y la Providencia
según las culpas es la condena
y en este mundo de gloria y pena
aquí me tienen a su presencia
haciendo entrega de este homenaje
voy a brindárselo al personaje
como un recuerdo de mi opulencia.

Decimal

Les canta su servidor
estando aquí a su presencia,
buenas noches, concurrencia
buenas noches, cantador.

En gentiles vecindarios
de esta comunidad
hoy reunimos en verdad
memorias de un buen sumario.
El ejido es comentario
simbolizar el valor,
y por eso con calor
a esa salud un trino,
y con Chebo y Bernardino
les canta su servidor.

Es necesario anotar
aunque sea de vez en cuando
lo que hemos ido pasando
y lo que pueda pasar.
Quien llegó a solicitar
una tierra en advertencia
si la tiene a pertenencia
gracias por solicitud
y por esa plenitud
ya estamos a su presencia.

Son para ustedes los trinos
que ahorita estoy presentando

Decimal

Comisariado ejidal,
es muy justo y necesario
honrar este aniversario
de una manera especial.

Ya mis versos le aclararon,
se lo digo y no me apeno,
de mí no espere algo bueno
porque mis tiempos pasaron.
Viera que no regresaron,
siento la pena y el mal,
por eso en mi proverbial
a usted me estoy dirigiendo
porque lo estoy complaciendo
comisariado ejidal.

Le dice mi versería,
porque ahorita me acomplejo,
sépalos usted que ya a un viejo
se le acaba la alegría.
Dice mi fraseología,
aunque no soy literario,
pero hago este comentario
haciendo todo el esfuerzo,
como antes le dijo el verso,
es muy justo y necesario.

Ya mis versos le aclararon
aunque yo soy un bi [...],

los que me están escuchando
hay que alegrar los caminos;
porque somos peregrinos
hay que hacer la reverencia
concentrando nuestra ciencia
por divertirnos un rato
pero con placer muy grato
buenas noches, concurrencia.

Por darme las facultades
les cantan sus servidores
aquí a las autoridades,
sí, señoras y señores.
Con algunos profesores
disfrutando esta labor
hay que ponerle color
en estos mismos instantes
buenas noches, contrincantes,
buenas noches, cantador.

Son

Mis palabras son escritas
acabando de llegar,
acabando de llegar,
mis palabras son escritas;
hasta el corazón palpita
tratándose de cantar
señores y señoritas
todos vamos a bailar.

Si el momento es adversario
el... está de pasada
el... está de pasada
si el momento es adversario;
en esta noche callada
en dónde está el comisario,
en dónde está el comisario,
pa' que se eche una bailada.

es un santo patrimonio
de los hombres que lucharon.
De aquellos que nos legaron
por eso en mi comentario,
ante todo el vecindario
por medio de versería
honro la fecha y el día
honrando este aniversario

Son

Si fuera Dios te daría
por verte a cada segundo,
si fuera Dios te daría
por verte a cada segundo,
[la] vida y el alma mía
que salva el mundo,
[la vida y el alma mía]
un [...] que salva el mundo.

Canta y canta, corazón
y no dejes de cantar,
canta y canta, corazón
y no dejes de cantar,
canta si tienes pasión,
canta si tienes pesar
y si es mucha tu aflicción,
canta más para olvidar.

De veras eres hermosa
que con tu mirar hechizas,
de veras eres hermosa
que con tu mirar hechizas,
y simpática y hermosa
que hasta en la tierra que pisas,
y simpática y hermosa
que hasta en la tierra que pisas.

2.^a INTERVENCIÓN

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

*Sobre de nuestro talento
me pongo a considerar
para llegar a triunfar
nos falta un experimento. (bis)*

Todo aquel que ya nació
nos habla de una fortuna
desde que empezó en su cuna
quién sería quien lo arrulló.
Más tarde, quién nos vistió,
preguntaría con el tiempo,
quién nos daría el alimento
cuando estábamos pequeños,
preguntaría como un sueño
sobre de nuestro talento
me pongo a considerar
para llegar a triunfar
nos falta un experimento.

Si el padre o madre ha engendrado
a un niño que empieza y vive,
un sacramento recibe
si acaso fue bautizado.
Quedando allí registrado
con el primer sacramento.
Esto digo por evento
que sus padres piensen bien
y si no, pues cada quien
sobre de nuestro talento
me pongo a considerar
para llegar a triunfar
nos falta un experimento.

Y allí empieza la noticia
cuando el niño llega a hablar
nos comienza a relatar
los puntos de su memoria.
A pesar que es una historia
en el mundo turbulento*,
pregunta a cada momento
cuándo llegaré a crecer
para poder comprender
sobre de nuestro talento
me pongo a considerar
para llegar a triunfar
nos falta un experimento.

Aquel niño se consuela
con sus demás hermanitos
y con otros pequeñitos
llega el día en que va a la escuela.
Por las noches se desvela
un rato de pensamiento

AGAPITO BRIONES

Poesía

*Todos aquellos que no leímos
un libro bueno que nos oriente
siempre llevamos vacía la mente
sin darnos cuenta por qué venimos.*

Siempre es un libro el mejor amigo
que el hombre tiene, y lee con calma,
nutre la mente, también el alma
si lo llevamos siempre consigo;
si no lo hacemos vendrá el castigo
por todo aquello que mal hicimos
si sus consejos jamás seguimos
es imposible que mejoremos,
luz en la vida nunca tendremos
todos aquellos que no leímos
un libro bueno que nos oriente
siempre llevamos vacía la mente
sin darnos cuenta por qué vivimos.

La vida tiene cosas amenas,
pero nosotros las ignoramos
dado a que nunca nos preocupamos
llenar el alma de cosas buenas.
Vamos errando, sufriendo penas
y en ellas mismas nos consumimos;
porque jamás nos apercibimos
vemos el mundo que nos esquiva
siempre marchamos a la deriva
todos aquellos que no leímos
un libro bueno que nos oriente
siempre llevamos vacía la mente
sin darnos cuenta por qué vivimos.

Jamás tenemos fija una meta
de ver más claro ni por asomos
en esta vida tan solo somos
igual que rocas en el planeta.
«Un gran acierto», dice el poeta,
que ni nosotros nos comprendimos
porque en la tierra donde existimos
no progresamos ningún segundo,
nada aportamos de bueno al mundo
todos aquellos que no leímos
un libro bueno que nos oriente
siempre llevamos vacía la mente
sin darnos cuenta por qué vivimos.

El sabio sabe cuál es lo bello
el ignorante nunca lo entiende
y por lo mismo siempre desciende
al triste sitio de lo plebeyo.
No hay en su mente ningún destello
de cosas buenas, menos realismos,

y consagrando su intento
dice que el día de mañana:
«voy a estudiar con más ganas»
sobre de nuestro talento
me pongo a considerar
para llegar a triunfar
nos falta un experimento.

Es tristeza el recordar
de aquellos tiempos pasados,
cuántos, cuántos derivados
que podíamos anotar.
Le voy a testificar
en este mismo momento.
Es muy triste aquel lamento
recordar un tiempo escrito
esto es muy cierto, Agapito
sobre de nuestro talento
me pongo a considerar
para llegar a triunfar
nos falta un experimento.

Decimal

Señor Marquitos González
apreciable comisario
a usted y a su secretario
les doy estos palabriales.

No sé por dónde empezar
para hacer la reverencia
algo con la pertenencia
de un canto solemnizar.
Hoy, viniendo a celebrar
recuerdos muy especiales
de tiempos muy esenciales,
memorias de una parcela
por eso un verso se anhela,
señor Marquitos González.

Hablar de historia es bonito
por los libros que leímos
y aquí ante los campesinos
bien quedaría aquí un ratito.
¿Qué dirá don Agapito
en un punto voluntario?
Estando en este escenario
un rato que platicemos
ante todos los que estemos
honorable comisario.

Yo, la historia me interesa
siempre lo debo decir
pero sí, sin presumir
ni sentirnos mucha pieza.
Esta historia es la grandeza
de todito el vecindario.
A todo el ejidatario

solo acechanzas y fatalismos
lleva en su mente calenturienta,
y así acabamos sin darnos cuenta
todos aquellos que no leímos
un libro bueno que nos oriente
siempre llevamos vacía la mente
sin darnos cuenta por qué vivimos.

Decimal

Señor don Fernando Nava,
distinguido profesor,
yo no soy un trovador
así como lo pensaba.

Ya mis tiempos ya pasaron,
le hablo en versos enlazados,
todos mis sueños dorados
en tinieblas se quedaron.
Se fueron y se alejaron,
solo un dolor se me clava
y este martirio me acaba,
yo le hablo con gran certeza
todo con pena y tristeza
señor don Fernando Nava

[...]
Señor porque mi nobleza
solo me atrae el dolor
y de aquel tiempo anterior
le digo con la verdad
con toda puntualidad
yo no he sido un trovador.

En mi humilde profesión
qué mal qué mal desempeño
con carácter halagüeño
rindo a usted salutación.
Y por la misma razón,
señor don Fernando Nava,
ya cuando el gusto se acaba,

que se les ha Atribuido
dentro de este mismo ejido
a usted y a su secretario.

No es una convocatoria
cual destino se encamina.
Oiga, Agapito, qué opina
si hablamos algo de historia.
Y sería satisfactoria
la jornada en pasos reales;
y con los deseos cabales
si gusta, poco a poquito
hablaremos un ratito,
señor Marquitos González

Son

Un pajarillo de Islandia
allá se quería casar,
 allá se quería casar
 un pajarillo Islandia;
en la iglesia de Zelandia
allá no supo rezar
y se robó a la calandria
para ya no batallar.

Quisiera ser pajarillo
pero de allá de Río Verde,
 pero de allá de Río Verde
 yo quiero ser pajarillo;
quisiera ser muy sencillo
pero la fe me remuerde,
 pero la fe me remuerde,
y en el destino me trillo.

se acaban las ilusiones,
le dice Agapito Briones
así como usted soñaba.

Son

Ayer andaba Teodora
pastoreando su borreguito,
 pastoreando un borreguito
 ayer andaba Teodora;
yo le dije: «Oiga, señora
le cuido su animalito».
Me dijo: «A poco le llora,
él come cada ratito».

Cuando me arrimo al nopal
es por comerle las venas,
 es por comerle las venas
 cuando me arrimo al nopal;
el regalo sin igual
son las mujeres morenas,
aunque no les pongan sal
yo siempre las hallo buenas.

Al venir de las joyitas
pasé por las enramadas,
 pasé por las enramadas
 al venir de las joyitas;
vine a juntar mis pollitas
que traiba* desbalagadas,
yo cuando tengo poquitas,
quisiera tener parvadas.

A mí me dijo un doctor,
que fue a estudiar a Bolivia,
 que fue a estudiar a Bolivia
 a mí me dijo un doctor;
yo curo con alcanfor
y con baños de agua tibia
y el que padece de amor
solo con besos se alivia.

3.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Poesía

*El grande genio de la poesía
fue Villanueva, según yo sé;
luego el segundo fue don José
en Estanquita, donde él vivía.*

[...]

Un gran...

muy agradable su simpatía
y por doquiera se le aplaudía
por sus bonitas composiciones
fue flor y nata en sus trovaciones
el grande genio de la poesía
fue Villanueva, según yo sé;
luego el segundo fue don José
en Estanquita, donde él vivía.

En paz descansen aquellos dos
bardos ilustres de aquel pasado
gratos recuerdos nos han quedado
digamos todos, pues sea por Dios.
Bonitos versos, bonita voz,
muy agradables en su teoría,
uno y el otro se despedía
ya cuando el sol venía repuntando:
«Adiós, amigos», decía cantando,
el grande genio de la poesía
fue Villanueva, según yo sé;
luego el segundo fue don José
en Estanquita, donde él vivía.

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

*Son poetas y escritores
netamente mexicanos,
los estimo soberanos
y de honor merecedores. (bis)*

Netzahualcóyotl fue un pion*
tu poesía memoria empuña,
está don Miguel Acuña,
Fernando de Calderón.
Es Salvador Díaz Mirón
y bien Manuel M. Flores,
José Diego Abal, señores,
su filosofía controla
y así José Juan Arreola
son poetas y escritores
netamente mexicanos,
los estimo soberanos
y de honor merecedores.

Fray José Manuel Martínez
y fray Miguel del Guevara,
Rubén Bonifaz*, dejara
su recital entre fines;
Miguel Lira, entre pasquines
fue de los compositores
sin negar los pormenores
de más poetas que hay,
Ángel María Garibay
son poetas y escritores
netamente mexicanos,
los estimo soberanos
y de honor merecedores.

Rosario de Castellanos,
Alí, por ser Chumacero,
Efrén Hernández, sincero,
se cuenta en los mismos planos.
Efraín Huerta, entre hermanos
fue de otros trovadores
contando con los autores
Joaquín F. de Lizardi
y Ramón López Velarde
son poetas y escritores
netamente mexicanos,
los estimo soberanos
y de honor merecedores.

Y tú, José Gerotiza*
entre otros digo que opines,
siendo Enrique G. Martínez
Elías Nordino*, se heriza.
Salvador Novo, realiza

sus épicas de colores,
sin negar esos valores
de Amado Nervo y sus mentes
Gregorio López y Fuentes
son poetas y escritores
netamente mexicanos,
los estimo soberanos
y de honor merecedores.

Octavio Paz, me concreto
y a Jaime Torres Bodet,
siendo Carlos Pellicer
Juan de Dios, cuenta en efecto.
Se cuenta a Guillermo Prieto
en poetas anteriores,
con prosas de mil sabores
José Vasconcelos, don,
y así Manuel José Othón
son poetas y escritores
netamente mexicanos,
los estimo soberanos
y de honor merecedores.

Decimal

*Hoy que vine a estos lugares
voy a recordar, señores,
a aquel Severiano Juárez
uno de los superiores.*

Aunque yo no soy trovista
pero aquí en este festín
Severiano en el violín
fue una persona muy lista.
Y sin perder esa pista
voy a dar mis pormenores
en este jardín de flores
en mis versos no profano
hoy le canto a Severiano
uno de los superiores.

Severiano, ¿dónde estás?,
tú que fuiste* aplaudido
llorando yo a Dios le pido
que tu alma descansé en paz.
En el violín fuiste el as
tus notas eran primores
fuiste de los fundadores
en el son y en el huapango
subistes* en alto rango,
voy a recordar, señores.

En este momento actual
aquí el que versa no yerra
Santo Domingo es la tierra
de aquel genio musical.
Que como él no hubo otro igual,

Decimal

*Dulce manto es la mujer
que Dios hizo con amor
si eres poetisa, mejor
que seas lista igual que ayer.*

Que no muera la decencia
de Teresa de Jesús,
Sor Juana Inés de la Cruz
nos habla con eminencia.
Si Dios me diera licencia
un poco para entender
Juana de Azbaje, al saber
que tú eres poetisa viva
permíteme que te diga:
dulce manto es la mujer.

Las mujeres y las flores
se parecen hasta hoy
nos dice Emma Godoy
en prosas de mil colores,
madrigales de sabores
llevan aroma y color
la poetisa da el sabor
más firme que los tesoros,
parecen los nueve coros
que Dios hizo con amor.

Si tú eres Guadalupita
ven a hacerme un recital
pero con algo especial
de una retórica escrita,
Margarita, Margartia,

hoy lo digo en mis cantares,
fue uno de los ejemplares;
se me vino a la cabeza
recordarles con tristeza
de aquel Severiano Juárez.

En frase que es lisonjera
estos versitos coordino,
después surgió Ceferino
levantando su bandera.
Señores, quién lo creyera
fue uno de los familiares
por eso aquí en mis cantares
aunque no soy un trovista
recuerdo a aquel violinista
hoy que vine a estos lugares.

Jarabe

Los besos de profesora
dan sabor a chocolate,
será porque a toda hora
usan la crema Colgate.

El hombre que se hace viejo
no sirve para semilla,
le pasa lo que al conejo:
ya no come, nomás trilla.

Tengo diez vacas paridas,
diez gallinas con pollitos
y también cuatro queridas,
las cuatro con muchachitos.

tú tienes la fe y sabor
tus décimas al Creador
las cantaste porque puedes
Margarita Paz Paredes,
si eres poetisa, mejor.

Ya sabes, María Enriqueta
lo que tu arte simboliza
y pues son y la brisa
borra esta forma completa.
Si es que llegaste a la meta
quisiera resplandecer
y hasta volver a nacer
serías ejemplo y sonrisa,
*si eres mujer poetisa
que seas lista igual que ayer.*

Son

Mujer, ya no sufras penas,
no te estés atormentando
no te estés atormentando,
mujer, ya no sufras penas;
yo tengo sangre en las venas
y un corazón palpitando
para rubias y morenas
que quieran de vez en cuando.

Dijo María Salomé:
«Ya no quiero andar contigo»,
«Ya no quiero andar contigo»,
Dijo María Salomé:
nomás porque no rogué
ella se enojó conmigo;
llórame ahora que estoy vivo
ya de muerto para qué.

4.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Poesía

Don Eugenio Villanueva fue el creador de los versos que se cantan en Ríoverde, (bis) y Cerritos también llora cuando pierde de sus versos y poesías algún cantor; (bis)

[...] eventual fue fascinante con la idea de que la duda sa descombe quise hallar la identidad de aquel gran hombre el que fuera de un pensar preponderante. En los versos decimales fue un gigante porque de ellos, se acredita, fue el autor y en ellos se empeñó este servidor en buscar a la verdad un certidijo* hasta hallarme cara a cara con quien dijo:
Don Eugenio Villanueva fue el creador de los versos que se cantan en Ríoverde, (bis) y Cerritos también llora cuando pierde de sus versos y poesías algún cantor; (bis)

Escalando con ahínco los peldaños de un soñado y muy hermoso promontorio don Eugenio deleitaba a su auditorio que formaban conocidos y extraños. Han pasado ya por cierto muchos años sin que se hable de ese gran cultivador, que a los versos de Río Verde dio sabor y dejó los reglamentos cimentados pues igual que para el uso de tablados
Don Eugenio Villanueva fue el creador de los versos que se cantan en Ríoverde, (bis) y Cerritos también llora cuando pierde de sus versos y poesías algún cantor; (bis)

Cultivó primeramente la cuartilla pero pronto la tradujo en un sexteto y de aquel incrucijado* vericueto resultó una hermosa maravilla. Y aquella tan fructífera semilla fue regada por un vasto derredor y al cuidado de su insigne sembrador fue regada por San Ciro y por Rayón y de esos versos que provocan diversión
Don Eugenio Villanueva fue el creador de los versos que se cantan en Ríoverde, (bis) y Cerritos también llora cuando pierde de sus versos y poesías algún cantor; (bis)

Como poeta se lució entre los mejores dio a los versos un sabor nunca igualado y en el rumbo que por él quedó trazado ahora siguen sin parar sus seguidores. Se cotizan por millares los cantores que pretenden imitar al gran señor

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

Que vivan los hombres revolucionarios desde aquellos tiempos de la antigüedad buscando justicia, buscando igualdad, que viva el ejido y sus ejidatarios.

Cuando hablo de historia en plena atención es muy necesario un recuerdo bonito recuerdos de Roma y cada pueblito de bastantes tribus de generación. Hablando al momento de aquella lección entre los romanos, tribus sedentarios, cualesquier lucharon ante sus contrarios con Rómulo y Remo en otras lecciones nunca se me olvidan sus comparaciones
que vivan los hombres revolucionarios desde aquellos tiempos de la antigüedad buscando justicia, buscando igualdad, que viva el ejido y sus ejidatarios.

Cuántas tribus eran, aún ya contadas desde aquellos tiempos en varias naciones de allí que han surgido ciertas tradiciones desde aquella época que hoy es pasada. Y en la actualidad ha quedado grabada los hombres más nobles ante adversarios que comunicando momentos y anuarios entre los etruscos, los nobles, los chinos, entre aquellos galos y los agustinos
que vivan los hombres revolucionarios desde aquellos tiempos de la antigüedad buscando justicia, buscando igualdad, que viva el ejido y sus ejidatarios.

De allí un resumen quisiera sacar desde aquellas tribus entre hombres primeros entre aquellos hombres que son extranjeros y allí últimamente se puede aclarar. Despues aquí a México van a llegar aquellos bastantes, como solitarios contando entre aquellos como intermediarios en México llegan también los aztecas, quisiera yo hablarles en formas y mecas
que vivan los hombres revolucionarios desde aquellos tiempos de la antigüedad buscando justicia, buscando igualdad, que viva el ejido y sus ejidatarios.

Colón que descubre el destino que encierra en forma muy exacta y también paralela el hombre consigue ahí una parcela después, hoy más tarde, el recuerdo es la guerra; el consuelo sigue, el amor que encierra aquella parcela en un punto agregario

pero creo que ni el mejor imitador
puede hacer una poesía como él la hizo
y es por ello que versando textualizo
*Don Eugenio Villanueva fue el creador
de los versos que se cantan en Ríoverde, (bis)
y Cerritos también llora cuando pierde
de sus versos y poesías algún cantor; (bis)*

Sus alcances de poeta son sin duda
lo más bello que produjo su cabeza
con arrobo yo celebro su grandeza
por su forma de pensar tan concienzuda.
Se asegura que de nadie tuvo ayuda
porque fue un inigualable pensador;
nunca a nadie molestó con un favor
detestaba para sí laureles vanos
y de mil y tantos versos campiranos
*Don Eugenio Villanueva fue el creador
de los versos que se cantan en Ríoverde, (bis)
y Cerritos también llora cuando pierde
de sus versos y poesías algún cantor; (bis)*

Decimal

*San Ciro, bello paisaje,
la cuna de un trovador,
nunca morirá ese honor
que dejó aquel personaje.*

La exactitud lo comprueba
de las épocas aquellas
fue un astro entre las estrellas
don Eugenio Villanueva.
El triunfo así se revela
porque fue el astro mayor
de sus versos fue acreedor
yo lo estoy justificando
y siempre adoro cantando
la cuna de un trovador.

Tenía un canto muy divino
tenía muy bonita voz
por obra y gracia de Dios
fue el que nos trazó el camino
del huapango potosino.
Lo atestiga* un servidor
y dando este pormenor
por eso al estar trovando
su nombre estoy recordando
nunca morirá ese honor.

Hablo con cierta elocuencia
a través de mis esfuerzos
en la rima y en los versos
él nos dejó esta herencia;
por eso con obediencia
en este humilde lenguaje

por eso ante todo este vecindario
quisiera yo mismo aplicar un canto
recordando siempre la tristeza y llanto
*que vivan los hombres revolucionarios
desde aquellos tiempos de la antigüedad
buscando justicia, buscando igualdad,
que viva el ejido y sus ejidatarios.*

Juárez nos propone en un cierto mensaje
como el cura Hidalgo, también lo hizo igual,
después ya Morelos, en un memorial
también nos expresa otro personaje;
que de allí Madero, un recuerdo les traje
igual de Zapata, que fue voluntario
entre los caudillos que fue aquel sumario
y con este acento de gran libertad
entre todos digo con fina verdad
*que vivan los hombres revolucionarios
desde aquellos tiempos de la antigüedad
buscando justicia, buscando igualdad,
que viva el ejido y sus ejidatarios.*

Decimal

*Que viva y viva el destino,
viva esa tierra sin par,
todos podemos sembrar
el pion* de un campesino.*

Esos tiempos que pasaron
han formulado una historia
para que con la memoria
esas líneas lo anotaran.
Y los que ahora gozaron
esa tierra del camino
en carácter masculino
a plena solicitud
hoy gozan de una virtud
viva y viva ese destino.

En carácter voluntario
en la forma sencilla,
me sugiere la planilla,
el notable comisario,
mandador al escenario,
le quiero manifestar
tan solo para tratar
un rato de esta historia
recordando una memoria
viva la tierra ni hablar.

En esta celebración
de un momento positivo
acto conmemorativo
desde aquella iniciación.
Y a plena satisfacción
se pretende recordar

ante todo el personaje
lo declaro en versería
dando lauros a su valía,
San Ciro, bello paisaje.

Tierra de vírgenes bellas
que tienes en tus amores
un campo lleno de flores
y un cielo lleno de estrellas.
Y al adornarte con ellas
brilla el humilde ropaje
y es digno de un homenaje
dando ciertos destellos
por los recuerdos aquellos
que dejó aquel personaje.

Son

Que linda la luna [...]
la brisa tierna suspira,
que linda la luna [...]
la brisa tierna suspira;
y mi alma enamorada
solo en tus ojos se mira,
solo en tus ojos se mira,
niña de tierna mirada.

Soy arriero conocido
nomás que no tengo pase,
soy arriero conocido
nomás que no tengo pase;
si usted no se va conmigo
será porque no le nace,
si como no me ha querido
por eso ni fuerza le hace.

en este hermoso lugar;
en Santo Domingo, aquí,
un verso les canto así
viva y viva este lugar.

Viva y vivan los señores
que iniciaron los [...] ines
viva Gabino Martínez
de aquellos iniciadores.
Entre aquellos fundadores
de este ejido que es tan fino
y en un verso matutino
se encierra en este escenario
hoy en este aniversario
algo para el campesino.

Son

Allá por Ciudad Madero,
allá por Ciudad Madero,
un cariño me encontré,
un cariño me encontré;
allá por Ciudad Madero
un cariño me encontré;
era un amor muy sincero,
era un amor muy sincero,
una rosita de ayer,
una rosita de ayer;
era un amor muy sincero
que se llama Salomé.

Yo conocí a una rosita,
yo conocía a una rosita,
era de la serranía,
era de la serranía;
ay, la, lai, la, la, lá
yo conocía a una rosita;
era una flor muy bonita,
era una flor muy bonita,
como una flor de alelía
ay, la, la, lai, la, lá
era una flor muy bonita
que se llamaba María.

5.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Poesía

*A través de mis apuntes con certeza
que nos hablan de heroismos proletarios
a los próceres prendamos incensarios
por sus actos de valor y de nobleza.*

A los mártires que en aras del destino
ofrendaron posición y privilegios
va mi cántico con nítidos arpegios
en mi léxico de vardo campesino.
De esos hombres que trazaron el camino
de conquistas y progresos con firmeza
evidentes soñadores de grandeza
para un México mejor y progresista,
en mi rima con honor pasan revista
*a través de mis apuntes con certeza
que nos hablan de heroismos proletarios
a los próceres prendamos incensarios
por sus actos de valor y de nobleza.*

Cuando a México Madero entró triunfante
hasta el puesto de supremo mandatario
su obsesión era el gran asunto agrario
que encontrabase del pueblo muy distante.
Como el mismo gabinete fue intregante*
pues no supo construirlo con limpieza
cometió la imperdonable y gran torpeza
de mezclarse ante el gobierno reaccionario
y sé por eso que le hicieron su calvario
*a través de mis apuntes con certeza
que nos hablan de heroismos proletarios
a los próceres prendamos incensarios
por sus actos de valor y de nobleza.*

Los soldados al apóstol reforzaron
viendo aquella deslealtad nefasta y fea
se volvieron nuevamente a la pelea
y sus armas con presteza enarbolaron;
bajo el Plan que fue de Ayala confijaron*
sus anhelos y esperanzas con rudeza
y exaltados combatieron con fiereza
bajo el lema de «Tierra y Libertad»,
esto afirmo porque sé que es la verdad
*a través de mis apuntes con certeza
que nos hablan de heroismos proletarios
a los próceres prendamos incensarios
por sus actos de valor y de nobleza.*

Fue Carranza, Venustiano, leal norteño,
Lucio Blanco acompañó a Francisco Villa
y otro atleta que en la historia ufano brilla
del estado de Morelos, fiel sureño.
Yo, su nombre me lo grabo con empeño
estrategia militar de gran cabeza

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

*El anhelo que Madero pretendía
a según se lo marcaba su destino
es poner a nuestra patria en buen camino
para darle al campesino garantías.*

Era el año, el mes, el día llegado
que Madero recordó a sus compañeros
y regresan a los pueblos extranjeros
en su estudio más o menos preparado.
Ya su padre allí estaba preocupado
por el tiempo que a su hijo no veía
ya Panchito veintitrés años tenía
cuando güelve* otra vez a su nación
sobre todo en regular preparación
*el anhelo que Madero pretendía
a según se lo marcaba su destino
es poner a nuestra patria en buen camino
para darle al campesino garantías.*

«Ya la cosa se irá poniendo seria»
decía esto, Madero proyectando,
«no está bien que todo el rico esté gozando
y el pobre campesino en la miseria».
Todos esos millonarios tienen feria
y el pobre lleno de hambre cada día,
y por eso la nueva ideología
fue citada por Madero en cierta fecha
y el trabajo sería prender la mecha
*el anhelo que Madero pretendía
a según se lo marcaba su destino
es poner a nuestra patria en buen camino
para darle al campesino garantías.*

Don Porfirio siempre era reelegido
y de acuerdo a los más capitalistas
iban guiados por las leyes porfiristas
y del pobre campesino era el castigo;
pero en mil novecientos ya cumplido
algo nuevo previamente se sabía
en San Pedro de Colonia se decía
que Madero andaba haciendo un movimiento
para darle a su país mejoramiento
*el anhelo que Madero pretendía
a según se lo marcaba su destino
es poner a nuestra patria en buen camino
para darle al campesino garantías.*

Todo el que era latifundio de granada
ocupaba al jornalero en sus haciendas
y a los pobres los jalaban de las riendas
como bestias de carguita en la majada.
Trabajaban desde dicha madrugada
llenos de hambre hasta que al fin

como el código de honor lo dice y reza
al hablar de aquel Zapata, fue Emiliano
quien dio ejemplo a todo el pueblo mexicano
a través de mis apuntes con certeza
que nos hablan de heroismos proletarios
a los próceres prendamos incensarios
por sus actos de valor y de nobleza.

Pues triunfante ya Carranza con la meta
alcanzada del poder que ambicionaba,
los anhelos de su pueblo traicionaba
y a los pobres les mostró falsa careta.
Al gobierno transformó en frágil veleta
no queriendo gobernar con altereza*
y en el sur se sublevaron con vileza
en Morelos, Veracruz, Puebla y Oaxaca,
estos datos mi cantar los entresaca
a través de mis apuntes con certeza
que nos hablan de heroismos proletarios
a los próceres prendamos incensarios
por sus actos de valor y de nobleza.

Decimal

Comisariado ejidal
saludo a su secretario
es muy justo y necesario
brindarle este decimal.

Es triste mi situación
voy a hablar con la verdad
comisariado en mi edad
se marchita el corazón,
y por la misma razón
me considero fatal
le dice mi proverbial
aunque yo nada merezco
estos versitos le ofrezco
comisariado ejidal.

Voy a hacerle sabedor
y el que le habla no se enreda
en lo poquito que pueda
cuente con su servidor;
porque es persona de honor
yo no soy un literario
me falta vocabulario
se lo dice quien lo estima
pero en verso y en la rima
saludo a su secretario.

En verdad le voy a hablar
en el presente festín
las flores de mi jardín
se empiezan a marchitar.
Me consuelo con llorar
haciendo este comentario
porque el cumplimiento a diario

[...]

el anhelo que Madero pretendía
a según se lo marcaba su destino
es poner a nuestra patria en buen camino
para darle al campesino garantías.

Decimal

Voy a lanzar un ensayo
en este mismo lugar,
muchachos de este lugar
a los charros de a caballo.

Hace un rato me decían
en estas localidades
y hoy en estas claridades
las palabras fallecían.
Otras frases que se oían
quiero decir sin desmayo
y hasta la garganta fallo
para lanzar mi teoría
hablando de charrería
voy a lanzar un ensayo.

Por turno todo llevamos
me disculpan al momento
y al son del instrumento
un verso les relatamos.
Igual igual que quedamos
les quiero testificar
y así mismo confirmar
en estos mismos sainetes
para todos los jinetes
muchachos de este lugar.

Cuando este verso hermoseo
las trascendencias durmieron
yo creo que se divirtieron
celebrando un jarípeo;
por eso un verso planteo
eso sí que ya ni hablar
y les vuelvo a recalcar

me tiene a su voluntad
de veras es la verdad
es muy justo y necesario.

Señor, si me está observando
aquí don de usted radica
cuando un poeta versifica
el corazón está hablando.
Y se lo estoy comprobando
en este momento actual
le dice mi proverbial
le hago estas aclaraciones
le dice Agapito Briones
por medio de un decimal.

Son

Ah, qué bonita rosita,
ay, ay, ay
me dirás quién te la dio,
ah, qué bonita rosita,
ay, ay, ay
me dirás quién te la dio;
a mi nadie me dio nada
oyes* querida del alma
mi dinero me costó,
yo quisiera tener una
oyes* querida del alma,
que la compre como yo.

Ah, qué bonita rosita,
ay, ay, ay
parece flor de romero,
ah, qué bonita rosita,
ay, ay, ay
parece flor de romero;
me la dio una tan bonita,
oyes* querida del alma,
allá en Punta de Lucero,
una vez de mañanita,
oyes* querida del alma,
al venir yo del terrero.

Ah, qué bonita rosita
ay, ay, ay
parece flor de alelía,
ah, qué bonita rosita,
ay, ay, ay
parece flor de alelía;
me la dio una tan bonita,
oyes* querida del alma
que se llamaba María,
una vez de mañanita,
oyes* querida del alma
al amanecer el día.

como les dije hace un rato
a ustedes un verso grato
amigos de este lugar.

Nos estamos deleitando
en esta festividad
todo mundo en realidad
todo mundo cooperando:
unos andamos bailando,
otro a decir no me cayo,
disculpen si pongo un fallo,
se los vuelvo a recalcar
muchachos de este lugar
a los charros de a caballo.

Son

La carta que me escribiste
ya me la entregó el correo,
ya me la entregó el correo,
la carta que me escribiste;
las palabras que pusiste
cada ratito las leo,
aunque yo me quede triste
mujer, nunca yo deseo.

Me gustan las extranjeras
hasta pa' echar arrebate,
hasta pa' echar arrebate
me gustan las extranjeras;
qué bonitas las rancheras
las que muelen a metate,
las morenas y las güeras:
puro pan con chocolate.

6^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Poesía

*Veinte de noviembre, la fecha gloriosa
de las libertades para el pobre paria,
ya vendrá la lucha terrible, espantosa,
se meció la cuna de la ley agraria.*

[...]

los pobres parias cómo viven su gloria
lutos y quebrantos, miseria notoria,
mientras que en la hacienda se ha alzado orgullosa

la fusta del amo e insignia afrentosa
con que manejaban al pobre peón
más llegó el momento de la resignación:
*veinte de noviembre, la fecha gloriosa
de las libertades para el pobre paria,
ya vendrá la lucha terrible, espantosa,
se meció la cuna de la ley agraria.*

La cruel dictadura hacía insoportable
la vida del pobre esclavo y nativo
de luto y quebranto era ejemplo vivo
salir del marasmo no le era probable.
Entonces un hombre con gesto laudable
ante una ignominia tiránica, odiosa,
lanzó una ofensiva violenta, impetuosa,
al grito estentorio de «No Reección»
prendiendo la llama de revolución,
*veinte de noviembre, la fecha gloriosa
de las libertades para el pobre paria,
ya vendrá la lucha terrible, espantosa,
se meció la cuna de la ley agraria.*

En mil novecientos trece, nos dicen los datos
se vio surgir la aurora de la redención
llamando a los hombres la revolución
los hombres valientes, no los timoratos.
Los latifundistas, cual tímidos gatos
de angustias temblaron las [...] bochornosa
con ansia terrible, soberbia y furiosa
en pos del caudillo don Pascual Orozco
e ilustres caudillos sus nombres conozco
*veinte de noviembre, la fecha gloriosa
de las libertades para el pobre paria,
ya vendrá la lucha terrible, espantosa,
se meció la cuna de la ley agraria.*

El pueblo oprimido por más de treinta años
rompió las cadenas de oprobio inaudito
en pos del caudillo siguiendo aquel grito
con que se asombraron los propios y extraños.
Se alzaron soldados hostiles, huracanos
con ímpetu en masa, potente y furiosa
por allí en Chihuahua, ciudad prodigiosa,
pidieron apoyo, fuerza y garantías

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

«No falta nada, no falta nada»,
dice Madero allá por su tierra, (bis)
«solo nos falta prender la guerra,
ya nuestra patria está preparada». (bis)

[...]
quiso la prenda de Dios marcada

aquella boda fue celebrada
allá por mil novecientos tres,
cuando Madero dijo después:
«No falta nada, no falta nada»,
dice Madero allá por su tierra, (bis)
«solo nos falta prender la guerra,
ya nuestra patria está preparada». (bis)

Madero fue a las secretarías
y al presidente dice con gracia:
«México pide la democracia,
mi general, don Porfirio Díaz;
la patria pide las garantías
para la pobre campesinada».
Su petición le fue rechazada
la que a Madero le hace al ralato,
esto fue en mil nuevecientos* cuatro,
«No falta nada, no falta nada»,
dice Madero allá por su tierra, (bis)
«solo nos falta prender la guerra,
ya nuestra patria está preparada». (bis)

Al despreciar aquel expediente
el que Madero allí le plantea,
pues no se dio la menor idea
el pobrecito del presidente.
Sabía Madero que con su gente
iban a darle su retirada,
yo veo la cosa bien comprobada
ya que ni duda en este intermedio
dijo Madero, «pues no hay remedio»
«No falta nada, no falta nada»,
dice Madero allá por su tierra, (bis)
«solo nos falta prender la guerra,
ya nuestra patria está preparada». (bis)

Madero dijo en ideas no erróneas:
«Degradaremos como inicial
al presidente municipal
aquí en San Pedro de las Colonias».
«Y así empezamos las ceremonias»,
dijo su amigo, Gabriel Calzada,
toda Coahuila ya está enterada
en su ciudad y alrededor

todo esto pasaba por aquellos días
veinte de noviembre, la fecha gloriosa
de las libertades para el pobre paria,
ya vendrá la lucha terrible, espantosa,
se meció la cuna de la ley agraria.

El viejo cacique, don Porfirio Díaz,
viendo la bravura de los paladines
de la patria mía dejó los confines
y en largo destierro fue a acabar sus días.
En el Epiranga con algarabías
se fue para España con pompa fastuosa
la Legión del Norte entró victoriosa
radiante en el gozo hasta la capital,
e implantó el gobierno civil liberal
veinte de noviembre, la fecha gloriosa
de las libertades para el pobre paria,
ya vendrá la lucha terrible, espantosa,
se meció la cuna de la ley agraria.

Decimal

Don Enrique, mi estimado
y Loya, su apelativo,
este verso le suscribo
y espero sea de su agrado.

Le hablo con cierta premura
y esto se lo digo en serio,
el verso es un gran misterio
porque tiene su estructura,
su lógica, su hermosura;
yo lo tengo comprobado
en tu nivel y sin grado
ya le estaré enlazando
su nombre estoy ensalzando
don Enrique, mi estimado.

Se lo voy a suplicar
al cabo usted lo escuchó,
ya el gusto se me acabó
ya se me olvidó el ensayo;
se lo debo comprobar
ya ve que todo se olvida
esto le aclaro en seguida
haciendo todo el esfuerzo
hoy lo resuelvo en un verso
Loya, que así se apellida.

Dentro de un jardín de hinojos
reposada mi arrogancia,
los laureles de mi infancia
traen lágrimas a mis ojos.
Dentro de espinas y abrojos
tengo en el alma una herida
sobre todo adolecida
y aquellos tiempos de ayer
los cuales no han de volver,

para cambiar al gobernador
«*No falta nada, no falta nada*»,
dice Madero allá por su tierra, (bis)
«*solo nos falta prender la guerra,*
ya nuestra patria está preparada». (bis)

Los seis periodos ya porfirianos
fue un gobierno un poco desleal
en lo político y lo social
fue muy contrario a sus hermanos;
por eso todos los mexicanos
siguen la nueva idea levantada
y en todo México era dada
aquella orden de iniciación
para iniciar la Revolución
«*No falta nada, no falta nada*»,
dice Madero allá por su tierra, (bis)
«*solo nos falta prender la guerra,*
ya nuestra patria está preparada». (bis)

Decimal

Alegrando el corazón
le canto Beto Guillén,
Albino Vázquez, también,
al igual Beto Limón.

Un día del año que vengo
otra vez a este lugar,
es muy bonito apreciar
cuando el canto le sostengo.
Aquí escúchele contento
sea cual fuere la razón
como lo dijo el rincón
y entre amigos todititos
digo que viva Carlitos,
alégrame el corazón.

Ante bonitos lugares
en que me vengo a pasear,
un verso les quiero dar
a charros de Villa Juárez,
para ustedes mis cantares
sobre este mismo sostén
en el compás de un vaivén
pero en sentido completo,
así como dijo Beto,
le canto, Beto Guillén.

Voy a hacer una memoria
del pueblo de Villa Juárez,
Santo Domingo y lugares
encierran una notoria.
Cerritos tiene una historia
al compás de un parabién
y les digo yo por bien
se los vuelvo a recalcar
a Miguel Cuéllar, ni hablar

le hablo en frase conmovida.

Voy a dar terminación,
señor si me está escuchando,
los versos que estoy trovando
me nacen del corazón.
Y por la misma razón,
porque siempre lo he apreciado,
y arriba de este tablado
hoy que la amistad nos guía
le brindo esta versería
y espero sea de su agrado.

Jarabe

Cuando de amores te hablé
no supe cómo sería
el Diablo se soltaría
[...]

Una flor de maravilla
dijo a la de calabaza:
«Por qué estás tan amarilla,
cuéntame lo que te pasa».

Una diabla en un cuartillo
cantaba un verso jocoso,
y así le dijo al zorrillo:
«Quítate de aquí, apestoso».

De veras me gusta el queso,
será porque soy de rancho;
pero más me gusta un beso
debajo de un sombrero ancho.

a Albino Vázquez, también.

Por un grande voluntario
voy a hacer otra misiva
por lo que aquí se deriva
elogiando al comisario.
Hoy en este aniversario
haciendo veneración
de si aquella institución
aquí entre amigos toditos,
Villa Juárez y Cerritos,
que viva Beto Limón.

Jarabe

Yo no soy de los peritos
menos de los afamados,
Beto Limón, mi estimado
en un jarabe lo invito
venga, échese un zapateado
al estilo de Cerritos.

Allá por aquellos cerros
yo conocí dos chamacas
dijo una: «Si tú me salvas,
son tuyos estos becerros»,
una me daba sus vacas
pero otra me echó los perros.

En amor ya no hay duda
se acabaron los recelos
si no me curas las crudas
tengo como siete viudas
y como tres con gemelos.

7.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Poesía

*Fue aquel grito de Madero muy en vano,
sigue el yugo de los nuevos opresores;
se murieron los que fueron redentores,
recordemos al caído como hermano.*

Los ideales fueron todos desvirtuados que Zapata con sus huestes defendiera fue la lucha sin cuartel y por doquier por la tierra que tenían los hacendados. Sostuvieron la batalla los estados nuestro endoso el movimiento mexicano todo el pueblo con las armas en la mano transformaron las haciendas en ejido y engañado, dice el pueblo adolorido: *fue aquel grito de Madero muy en vano,
sigue el yugo de los nuevos opresores;
se murieron los que fueron redentores,
recordemos al caído como hermano.*

(bis)

El si acaso se ha mostrado muy patente el progreso que proponen los ejidos regenteando son los grupos oprimidos vigilados con disfraz constantemente. El problema se ventila incompetente que propone el gobierno cortesano se autonombra del todo soberano e implantando por doquier tiranía olvidando lo que el héroe repetía *fue aquel grito de Madero muy en vano,
sigue el yugo de los nuevos opresores;
se murieron los que fueron redentores,
recordemos al caído como hermano.*

(bis)

Muchas frases galanteadas se grabaron en las páginas del código se encierra dizque es nuestro un puñado en esta tierra es mentira, pero así nos embobaron. Entre pocos el banquete aprovecharon oruga es el pobre vil gusano cada cuenta de ese rústico villano y si se muere y necesita alguna cosa se la venden por su fuere poca cosa *fue aquel grito de Madero muy en vano,
sigue el yugo de los nuevos opresores;
se murieron los que fueron redentores,
recordemos al caído como hermano.*

(bis)

El adagio nos revela lo que explico el que sufre con paciencia todo alcanza muy sumiso manteniendo la esperanza

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

*Este es el principio de aquel defensor
del campesinado, según se relata;
que viva y que viva Emiliano Zapata
que por darnos tierra floreó su valor. (bis)*

En Anenecuilco, Zapata nació aunque hay varias fechas, esta se promueve en mil setecientos y setenta y nueve según escritores, así lo decían. Allá el seis de octubre, según se cumplía la historia lo dice por un escritor, aquel campesino nació de una flor su madre abnegada vio pa' Salazar, en todo Morelos se puede afirmar *este es el principio de aquel defensor
del campesinado, según se relata;
que viva y que viva Emiliano Zapata
que por darnos tierra floreó su valor.*

De aquella familia nacido Emiliano un niño de sangre mestizo y sincero «Atila del Sur», le decían con esmero un valor muy noble, un valor humano. Eufemio Zapata, su único hermano según lo atestigua aquí un escritor don Gabriel Zapata [...] que a su hijo Emiliano montaba en ensayos comprando, vendiendo y domando caballos *este es el principio de aquel defensor
del campesinado, según se relata;
que viva y que viva Emiliano Zapata
que por darnos tierra floreó su valor.*

Ni estudio ni escuela cuando adolescente en cambio tenía inteligencia muy viva por los campesinos su tierra cultiva igual que su padre era inteligente; de sombrero charro, un niño indulgente también fue valiente, también fue un autor a los catorce años era un domador su acción, su equilibrio no era de hombres fríos decían don José y don Cristina, sus tíos *este es el principio de aquel defensor
del campesinado, según se relata;
que viva y que viva Emiliano Zapata
que por darnos tierra floreó su valor.*

Entre los Zapata y los avatares sangre suficiente para el campirano eran dos familias de valor humano

el labriego siempre vive de borrico;
lo mantiene esclavizado todo el rico
entre todos, no distingo si fulano
con su cargo se mostrase muy tirano
porque tenga del gobierno privilegio
dice el indio en un ¡ay! sin sortilegio
fue aquel grito de Madero muy en vano,
sigue el yugo de los nuevos opresores;
se murieron los que fueron redentores,
recordemos al caído como hermano.

(bis)

Los gobiernos nos ofrecen garantías
sus promesas se revisten con lo noble
sin sospecha pero llevan mira doble
así aplauden con empeño mayorías.
En conjunto nada más palabrerías
el ranchero se impacienta y el aldeano
y le migra para el campo americano
a aumentar el capital del extranjero
porque México es un paria sin dinero
fue aquel grito de Madero muy en vano,
sigue el yugo de los nuevos opresores;
se murieron los que fueron redentores,
recordemos al caído como hermano.

Decimal

*Cuéllar, señor, don Miguel
honorable caballero
le habla un amigo sincero
brindándole este laurel.*

Yo no soy barco de rango
se lo dice el que entoniza,
de veras le simpatiza
la música del huapango,
el versito y el fandango;
por eso su amigo fiel
igual como el aquel
se acuerda cuando en Cerritos
yo le cantaba versitos,
Cuéllar, señor, don Miguel.

Le dice su servidor
al estar versificando
su nombre estoy recordando
porque es persona de honor.
Y ante esta plana mayor
sin desviarme del sendero
con afecto imperecedero
tengo en su amistad reposo
y tengo un verso jocoso
le habla un amigo sincero.

De veras, en realidad,
aquí ante la mayoría
reciba esta versería

humildes pero eso sí, muy regulares;
por eso Emiliano en aquellos lugares
prontito llegó a demostrar su color
en todo Morelos y su alrededor
cayó la medida como anillo al dedo
y en cualquier trabajo no le echaba miedo
este es el principio de aquel defensor
del campesinado, según se relata;
que viva y que viva Emiliano Zapata
que por darnos tierra floreó su valor.

Decimal

*Frente aquí a don Agapito
quiero dar distribución
sobre la Revolución
pero hablando más clarito.*

El decirlo es necesario
frente aquí a los personales
señor Amadeo González
me faculta el comisario,
para hacerle un comentario,
aunque fuera en un versito,
lo digo fuerte y quedito
al compás de un pormenor
distribuyendo mejor
frente aquí a don Agapito.

Aunque yo no soy versero
yo no soy un superior
usted como un trovador
pudo ser algo primero;
por ejemplo de Madero
quiero me dé información
desde aquella iniciación
hablando en este momento
Madero y su nacimiento
quiero dar distribución.

Una respuesta no es mala
en la línea transitoria
yo siempre trato la historia

en gratitud de amistad.
Ahorita en la actualidad
yo su amistad la prefiero
y con afecto verdadero
le brindo esta narración
en cierta composición
le habla un amigo sincero.

Señor, me siento apenado
se me está rayando el disco
es que canté en San Francisco
y vengo un poco cansado;
pero no le dé cuidado
yo he sido su amigo fiel,
apreciable don Miguel
sobre de un sentido solo
ante todo este auditorio
quiero brindarle un laurel.

Son

Ayer pasé y no la vi
pues dígame en dónde estaba,
pues dígame en dónde estaba
ayer pasé y no la vi;
me fui pensando entre sí
no sé si estaría enojada
o estaría pensando en mí
como yo en usted pensaba.

cuando puedo por la escala.
Y cuando el recuerdo exhala
tendré la satisfacción
en la misma adoración
en puntos consecutivos
pero que sean positivos
de aquella Revolución.

Si por siglos dijimos
en la meta zodiacal
una conclusión final
entre los dos contribuimos.
Si en el mismo día nacimos
lo aprecio por tocayito
y por eso le acredo
que si a hoy nos entendemos
en el tema que debemos
hay que hablarnos más clarito.

Jarabe

Albino Vázquez se invoca
yo sé que usted lo merece
cuando el verso se establece
a Beto Limón convoca
en donde Chebo aquí toca
aquí ni el zacate crece.

Pasaron sus primaveras
como nos decía Agapito
este verso yo acredo
amigos de Carboneras
y amigos de Cerritos
les doy un verso, de veras.

Al decirlo no me humillo
Alejandro mi estimado
yo cumple con el recado
en este verso sencillo
mire se me había olvidado
le canto a Félix Murillo.

8.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Poesía

*Tengo el gusto de cantar este homenaje
a Zapata en tan lucido aniversario, (bis)
yo suplico con dolor...
un minuto de silencio al personaje. (bis)*

Emiliano, guardaremos la memoria
como buenos campesinos mexicanos
porque el arma fue empuñada entre sus manos
y con júbilo pasó por nuestra historia.
A hoy ceñimos los laureles de la gloria
a las sienes de Zapata en vasallaje
y a su tumba con amor cubre el ropaje
tricolor de la bandera mexicana
porque en México regresa sangre humana
*tengo el gusto de cantar este homenaje
a Zapata en tan lucido aniversario, (bis)
yo suplico con dolor...
un minuto de silencio al personaje. (bis)*

Compañero de soldados decididos
fue el gran jefe del ejército sureño
fue sostén del pobre paria y fue su sueño
ver a fuertes campesinos redimidos
de la hacienda y los maltratos ya sufridos
por seis lustros, algo más de [vil] ultraje.
Al peligro se lanzó con vil coraje
en defensa para el débil don razón
y es por esto que son firme convección
*tengo el gusto de cantar este homenaje
a Zapata en tan lucido aniversario, (bis)
yo suplico con dolor...
un minuto de silencio al personaje. (bis)*

Con altruistas ambiciones de progreso
manifiesto trascendente redactaba
en un veinte de octubre en que se hallaba
en su estado de Morelos y por eso
sus ideales transcribió con aderezo,
una clara mañana en que el celaje
ya la aurora celestial de rojo encaje
rubricaba tan valioso documento
hoy lo expreso en mi humilde entendimiento
*tengo el gusto de cantar este homenaje
a Zapata en tan lucido aniversario, (bis)
yo suplico con dolor...
un minuto de silencio al personaje. (bis)*

Fue Fajardo al campamento en entrevista
con Zapata y le propuso su adhesión
y le dijo que a su causa y redención
muchá gente en una hacienda tenía lista.
Y le invita salamero a la entrevista
de su tropa que ya oculta en un bosque

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

*Cuando electo fue Madero presidente
terminó la dictadura porfirista
iniciando la nueva ley agrarista
hubiera sido un gobierno diferente.*

Desde luego si anotaron con esmero
la planilla en los siguientes personales
tomó parte don Abraham González,
Rafael y también Manuel Calero,
Miguel Díaz y así Ernesto Madero,
Manuel Vázquez y Bonilla igualmente,
Pino Suárez fue su vicepresidente,
al igual don Jesús Flores Magón
fueron parte de su organización
*cuando electo fue Madero presidente
terminó la dictadura porfirista
iniciando la nueva ley agrarista
hubiera sido un gobierno diferente.*

Ya estando el gabinete organizado
todo el pueblo mencionaba por conductos
esperando conseguir luego los frutos
que Madero les había pronosticado;
pero luego un mal convenio fue marcado
en Ciudad Juárez fue distintamente,
donde Madero se vio obligadamente
a licenciar a sus tropas secundarias
por pretextos de ideas reglamentarias
*cuando electo fue Madero presidente
terminó la dictadura porfirista
iniciando la nueva ley agrarista
hubiera sido un gobierno diferente.*

Con un poco que Madero se tardara
de las tierras en hacer restitución,
los contrarios de la revolución
se opusieron a que al cabo se llevara.
Fue motivo a que se levantara
otra guerra de alzamiento prontamente
para males ocurrió otro inconveniente
que Zapata y Orozco desmayaron
siendo jefes también se revelaron
*cuando electo fue Madero presidente
terminó la dictadura porfirista
iniciando la nueva ley agrarista
hubiera sido un gobierno diferente.*

Félix Díaz se puso en alzamiento
el Puerto de Veracruz marcó el reporte
y Bernardo Reyes en el Norte,
se levanta iniciando su argumento;
pero Madero con su acompañamiento
ha derrotado a Félix fácilmente.

al llegar Don Emiliano a aquel paraje
las descargas de los máuseres se oyeron
y Zapata y su asistente perecieron
tengo el gusto de cantar este homenaje
a Zapata en tan lucido aniversario, (bis)
yo suplico con dolor...
un minuto de silencio al personaje. (bis)

El enviado este traidor por reaccionario
latifundios, hacendados y burgueses
y de los muchos que perdieron intereses
y por causa natural sus adversarios.
Eran estos de los campos los corsarios
los amos del poder y del pillaje
que cual buitres de color negro plumaje
deboraban la reacción del proletario
hoy lo aclaro porque se hace necesario.
tengo el gusto de cantar este homenaje
a Zapata en tan lucido aniversario, (bis)
yo suplico con dolor...
un minuto de silencio al personaje. (bis)

[...]

Decimal

Comisariado ejidal
yo no soy un trovador
ni tampoco historiador
le dice mi estimado.

Yo no tengo documentos
y por la misma razón
me duele hasta el corazón,
me faltan conocimientos
y por lo mismo mis lamentos,
carezco de lo especial
le dice en un proverbial
se lo digo y no me enredo
yo voy a hacer lo que puedo
comisariado ejidal.

Por lo que yo en la teoría
carezco de todo a todo,
yo nunca he tenido en vano
estudiar fraseología
por eso yo en la poesía
quiero hacerle sabedor
discúlpennme todo error
al estar versificando
así me estoy disculpando
yo no soy un trovador.

Yo quiero hacerle saber
que perdone y tenga calma
a mí se me parte el alma
y qué le vamos a hacer
le hablo en recto proceder

Lo dejó prisionero indultamente
encarcelado en el Distrito Federal
y a Bernardo en Tlatelolco por igual
cuando electo fue Madero presidente
terminó la dictadura porfirista
iniciando la nueva ley agrarista
hubiera sido un gobierno diferente.

Decimal

Cantador yo me permito
alzarle la relación
nos piden la diversión
que dice, don Agapito.

Debemos de complacer
al público en general
comisariado ejidal
con sentido de deber.
Hoy que se puede ofrecer
lo digo fuerte y quedito
y por eso me permito
anunciarle cantador
al cambiar de por menor
cantador yo me permito.

Vámonos hoy deleitando
al cabo ya le empezamos
y si algo de historia hablamos
el tema hay que irlo cambiando;
pues lo están solicitando
hoy dicta esta reunión,
en esta hermosa ocasión
quieren que nos divirtamos
ante todos los que estamos
le paso la relación.

Al cabo es de madrugada
y espero que esté feliz
y bajo este cielo gris
la hora ya está llegada
porque vamos de pasada

porque soy un ...
yo no soy la nata y flor
le digo en estos momentos
en ningunos argumentos
no soy un historiador.

Yo no soy de esos elites
ni buenisano ni briago
todos los versos que yo hago
los hago muy corrientitos
carentes de requisitos
mi talento es muy fatal
me falta el oro vital
[...]

le hago notificación
y en esta misma actuación
ya que un sentido se trata
aquí nos piden bravata
nos piden la diversión.

Así como allá en Cerritos
y también en Villa Juárez
y ya bastantes lugares
cuántos gustos hay bonitos.
Estos son los requisitos
como lo decía Betito
quiero turnar un versito
por lo que el tema lo canta
aquí nos piden bravata
qué dice don Agapito.

Son

Si te pica el pica pica
no compres el linimento
no compres el linimento
si te pica el pica pica
ni vayas a la botica
que el remedio yo lo tengo
te diré como se aplica
pa' que vayas aprendiendo.

El pica pica / ese soy yo
el pica pica / se la llevó
el pica pica / ese soy yo
el pica pica / se la llevó.

Mi novia se porta bien
cuando viene por aquí,
mi novia se porta bien
cumpliendo con su deber
su mamá le dice así:
si no te casas con él,
me lo dejas a mí.

El pica pica / ese soy yo
el pica pica / se la llevó
el pica pica / ese soy yo
el pica pica / se la llevó.

Mi suegra no me mastica
porque soy hombre decente
porque soy hombre decente
mi suegra no me mastica;
pa' quitarle lo canija
le voy a dar aguardiente
después le echo el pica pica
para que se ría la gente.

El pica pica / ese soy yo

el pica pica / se la llevó
el pica pica / ese soy yo
el pica pica / se la llevó.

Que sepa toda la gente
lo que mi suegra platica,
lo que mi suegra platica
que sepa toda la gente
que el cielo nunca [...]
y una dama tan rica
se [...] de repente
escuchando el pica pica

El pica pica / ese soy yo
el pica pica / se la llevó
el pica pica / ese soy yo
el pica pica / se la llevó.

9.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Poesía

*Vivan los hombres que ya murieron
en la bendita revolución
los que ofrendaron su corazón
y que de pobres nos redimieron.*

Viva Madero y don Emiliano
los precursores del movimiento
tan agraristas ciento por ciento
en todo el orbe que es mexicano.
Ahora todo el que es ciudadano
grita entusiasta por los que fueron
los defensores y que cayeron
bajo las balas capitalistas
así lo dicen los agraristas
*vivan los hombres que ya murieron
en la bendita revolución
los que ofrendaron su corazón
y que de pobres nos redimieron.*

(bis)

Viva asimismo don Saturnino
caudillo jefe de nuestro estado
y visionario cabal y honrado
amigo nuestro del campesino.
También de todos marcó el camino
que con su sangre sus frutos dieron
los que en el monte se sostuvieron
por darnos tierras y privilegios
así lo digo entre mis arpegios
*vivan los hombres que ya murieron
en la bendita revolución
los que ofrendaron su corazón
y que de pobres nos redimieron.*

(bis)

Carrera Torres, don Magdaleno
Cleofas Cedillo los generales,
iniciadores los principales
que al fin cayeron en el terreno.
Vaya mi canto de angustia lleno
para esos hombres que conocieron
de las miserias y que nos dieron
un alto ejemplo de su grandeza
y por los dones de su nobleza
*vivan los hombres que ya murieron
en la bendita revolución
los que ofrendaron su corazón
y que de pobres nos redimieron.*

(bis)

Viva el treclaro* Rivas Guillén,
que en nuestro estado fue mandatario;
impulsó siempre el problema agrario

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

*Vamos entrando, don Agapito
porque la hora ya está llegada
si su memoria está preparada
pues cantaremos aquí un ratito. (bis)*

En plena forma satisfactoria
como le dije yo hace un rato
con un estímulo siempre grato
siempre llevando forma notoria.
Yo había pensado cantarle historia
pues aunque fuera siempre un versito
pero hoy cambiamos de requisito
en estas formas más adecuadas
hay que calar hoy las dos espadas
*vamos entrando, don Agapito
porque la hora ya está llegada
si su memoria está preparada
pues cantaremos aquí un ratito.*

Como queriendo al verso entrarle
yo aquí le canto un parabién
y si sus versos arregla bien
por cierto siempre voy a ensalzarle;
más si llegara a equivocarle
ese talento dulce, bonito
usted ha dicho que no es perito
pero hoy que estamos en este pueblo
si se atraviesa yo me lo arreglo
*vamos entrando, don Agapito
porque la hora ya está llegada
si su memoria está preparada
pues cantaremos aquí un ratito.*

Quisiera hacerle aquí un comentario
ya que dejamos la historia ahorita
en un sentido, de pasadita
en un carácter muy voluntario,
como lo dijo allí el comisario.
Yo se lo digo fuerte y quedito
en este trance no es un delito
a hoy que estamos en el sainete
veré si puede con el paquete
*vamos entrando, don Agapito
porque la hora ya está llegada
si su memoria está preparada
pues cantaremos aquí un ratito.*

Empezaremos como jugando
y ahí veremos luego después
como le dije, aquella vez

y muchos ejidos nos dio también.
Tierras benditas como un edén
a campesinos se repartieron
en todas partes donde pidieron
la ley a todos favoreció
agradecido les canto yo
*vivan los hombres que ya murieron
en la bendita revolución
los que ofrendaron su corazón
y que de pobres nos redimieron.*

(bis)

Viva el artículo veintisiete
de donde emana la ley agraria
para la gente que es proletaria
y que el arado en el surco mete;
aunque el burgués el zapato apriete,
así las leyes lo decidieron,
porque los triunfos ya se obtuvieron
y sigue en marcha este movimiento
y el pueblo dice con sentimiento
*vivan los hombres que ya murieron
en la bendita revolución
los que ofrendaron su corazón
y que de pobres nos redimieron.*

(bis)

Vivan los hombres, los que persiguen
esas conquistas que trajo el PRI
me congratulo y expongo aquí
mis para bienes a los que viven,
a los que luchan y que consiguen
seguir la senda de los que fueron
los paladines y que supieron
alzar muy alto su pabellón
para el orgullo de esta nación
*vivan los hombres que ya murieron
en la bendita revolución
los que ofrendaron su corazón
y que de pobres nos redimieron.*

En fin, en México el presidente
fue don Adolfo de Ruíz Cortines
el que ha seguido los mismos fines
para el progreso de tanta gente.
En las miserias se puso al frente
los de Tampico quizá lo vieron
sus sentimientos se conmovieron
y sigue en marcha esta trayectoria
por los campeones de nuestra historia
*vivan los hombres que ya murieron
en la bendita revolución
los que ofrendaron su corazón
y que de pobres nos redimieron.*

a hoy que el pueblo está escuchando,
a hoy se vea, se verá ese cuando.
Como lo dije un día marchito
se me hace que 'ora lo dejo frito,
si de coraje aquí se engarruña
veré si se echa este trompo a la uña
*vamos entrando, don Agapito
porque la hora ya está llegada
si su memoria está preparada
pues cantaremos aquí un ratito.*

Hoy que ha venido de Callejones
y de Río verde en este empate
y yo que vengo del Aguacate
hoy calaremos estas cuestiones.
Sean cuales fueran nuestras razones
como le dije hace un ratito
y por lo tanto se lo acredipto
a hoy que estamos aquí presentes
hay que alegrar aquí a los oyentes
*vamos entrando, don Agapito
porque la hora ya está llegada
si su memoria está preparada
pues cantaremos aquí un ratito.*

Decimal

Honorable cantador

ISSN: 2173-0695

Decimal

Don Albino, canto yo

doi: 10.17561/blo.vanejo4.5610

*yo no soy una eminencia
si usted me tiene paciencia
cuente con su servidor.*

Pues yo ya no valgo nada
no son párrafos extraños
mire, ya con tantos años,
no tiene brillo mi espada;
pero en versería enlazada
aunque soy un inferior
ya se acabó el pundonor
pues voy a ver cómo le hago
lo digo y lo satisfago.
Honorable cantador.

Esto le voy a aclarar
porque se hace necesario
si lo ordenó el empresario
empiéceme a regañar.
Yo aquí me pondré a llorar
porque creo que es lo mejor
con sentimiento y dolor
me metí en esta tarea
y ahora sea como sea
Cuente con su servidor.

Lo digo de corazón
hallándome en este apuro
Cándido, yo estoy seguro
en su consideración;
por eso en mi trovación
doy a usted la preferencia.
Hoy que siento en la conciencia
me faltan los requisitos
en esto de hacer versitos
Yo no soy una eminencia.

Ya todo está contestado
de acuerdo con mi criterio
sin hablarle un improperio
en mis versos que he trovado.
Siempre tengo ese cuidado
cuando hay mucha concurrencia
recurso a la decedencia
y aquí poniendo fin
daremos brillo al festín
Si usted me tiene paciencia.

Son

Si fuera Dios qué daría
por verte a cada segundo
 por verte a cada segundo
 si fuera Dios que daría.
la vida y el alma mía
y las riquezas del mundo
 y las riquezas del mundo
sin el poder de María.

*en el verso que le hacemos
digo yo sin hacer menos,
don Miguel, ya amaneció.*

[...]

[...] se hermosea.
Le digo para que crea
sea cual fuere la razón,
lo digo de corazón
amigos de este lugar
nos vamos a deleitar
ya empezó la diversión.

Todo lo voy resaltando
de acuerdo a las amistades
en estas comunidades
un recado aquí pactando,
quien lo está solicitando
don Chayo Díaz, en acción.
Esto digo en atención,
también Carmelo Jiménez
yo le brindo estos vaivenes
igual a Beto Limón.

Miguel Cuéllar ya ni hablar
cuando el [...] nos traiciona
don Pedrito se menciona
[...] ni hablar.
Un verso quiero anotar
como ante mí que yo
hoy que se [...] el mejor,
entre el cerro y la azalea,
ya con el sol acelera
Albino le canto yo.

Jarabe

El señor de doña Casta
ya se quiere divorciar
su viejita lo malgasta
ya no lo deja llegar
luego le alza la canasta
y lo deja sin cenar.

En estos mismos sostenes

Al cielo doy de testigo
al cielo dándote estoy
al cielo dándote estoy
al cielo doy de testigo
ya verás que haces conmigo
si me corres o me voy
o me estoy aquí contigo
siquiera por el día de hoy.

cuando el talento sea joya
una fortuna se ahoya
yo se los digo por quienes,
digo Carmelo Jiménez,
señor don Enrique Loya

Digo quién era Cupido
con su forma vivaracha
no crean que soy presumido
y ni me gusta esa facha
si Fernando no ha dormido
ni Yvette, ni su muchacha.

Cuántos amores de ayer,
a dónde irán a quedar
casi ni quiere llover
la tierra se va a secar
hay muchachas pa' bailar,
así fueran pal quehacer.

10.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Poesía

*Nomás no hieras el corazón
lo mismo digo la dignidad
[...] .
siempre dispuesta a la discusión.*

Dando principio con mis poemas
aquí me tienes a tu presencia
si te fijaste en la contingencia
que habla muy claro sobre los temas.
Pienso en la forma de tu opinión
si en tu dialéctica vocación
la que has rezado sin terminar
aquí me tienes para empezar
*nomás no hieras el corazón
lo mismo digo la dignidad
[...] .
siempre dispuesta a la discusión.*

Haciendo acopio de mi talento
si estás dispuesto [...] .
eres un poeta casi vulgar
[...] .
Es algo escaso mi documento
con el sostengo mi situación
si se prolonga a continuación
bien preparada está mi destreza
pido que venga después la mesa
*nomás no hieras el corazón
lo mismo digo la dignidad
[...] .
pero dispuesta a la discusión.*

Eres el hombre conservador
el que disfruta de su rebaño
sé que me cuesta mucho trabajo
versar en frente de un ...
Después de tanto con mi labor
[...] .
ya prolongada la situación
no habrá motivo que me acobarde,
si gustas entra que se hace tarde
*nomás no hieras el corazón
lo mismo digo la dignidad
[...] .
siempre dispuesta a la discusión.*

Tienes quimeras muy poderosas
y yo retórico en la poesía
como eres joven yo no quería
oír tus frases maravillosas.
El paradigma en esas cosas
apunto a ellas ...

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

*Quisiera que analicemos
los puntos de la poesía
como Agapito decía
ante todos los que estemos.*

[...] .
de todita esta pelea
ya veremos hoy quién sea
*quisiera que analicemos
los puntos de la poesía
como Agapito decía
ante todos los que estemos.*

Miguel Cuéllar va escuchando
ora que ya despertó
el momento se llegó
y un verso le voy pastando.
Don Chayo Díaz, observando
don Enrique, ya sabemos
Beto Guillén, no haga menos
a quien puede hablar inglés
ya lo vemos dispuesto*
*quisiera que analicemos
los puntos de la poesía
como Agapito decía
ante todos los que estemos.*

Cantador, hoy con la práctica
hay qué ver esta teoría
cuántas fases de poesía
se reúnen en la táctica.
Hay la lépera, la clásica
la automática, entonemos
y ante todos los que estemos
también la lírica igual,
le digo en un decimal
*quisiera que analicemos
los puntos de la poesía
como Agapito decía
ante todos los que estemos.*

Toditos nos deleitamos
esto digo a cada paso
en este hermoso regazo
si ahora nos concentraremos,
si nosotros preguntamos,
preguntamos, contestemos.

si me reprochas tienes razón
porque eres falto en lo que se trate
y estoy dispuesto para el combate
nomás no hieras el corazón
lo mismo digo la dignidad
[...]
siempre dispuesta a la discusión.

Y si quiere que le entremos
en una forma excelente
vamos dando claramente
si quieren que analicemos
los puntos de la poesía
como Agapito decía
ante todos los que estemos.

Decimal

Profesor Fernando Nava
distinguido profesor
[...] tristeza y dolor
ya cuando la edad se acaba.

[...] tema
para que usted no lo dude
yo quiero que me salude
a la profesora Gema.
Hablando sobre este tema
como antes ya lo soñaba
[...] se me graba
la guardo en el corazón,
por su divina atención
señor don Fernando Nava.

Decimal

Vázquez, señor, don Pedrito
ya pasó la primavera
y el que vida persevera
pues vivirá otro ratito.

Es una cosa especial
el año setenta y siete
en este alegre sainete
quiero hacerle un decimal.
Ante todo el personal,
una vez más, le acredito,
disculpe si le repito
con don Albino también
quiero brindarle un vaivén
Vázquez, señor, don Pedrito.

Voy a hacer otra notoria
al son de la madrugada
porque vamos de pasada
en la vida transistoria*.
Y en la forma percutoria*
esto digo y persevera
el gusto me congrega
a seguirle cantando
don Albino está observando
ya pasó la primavera.

En Houston, en Carolina,
en California y en Texas,
he tenido varias quejas,
pero con la misma rima.
Cuando el poeta lo estima
en La Florida en sostén
California cual edén
de la Unión Americana
es una memoria sana,
le digo, Beto Guiilén.

En este fin de semana
allá por esa nación
tiene la satisfacción
de la Unión Americana.
Y en la patria mexicana
yo le dirijo este escrito
aunque no soy un perito
yo, qué sé de hablar inglés

lo que le digo así es
Vázquez, señor, don Pedrito.

Jarabe

Todos los que están oyendo
creo que se están deleitando,
algunos están grabando
otros se andan divirtiendo;
pero el maestro Fernando
no piensa que estoy sufriendo.

A la de ojitos borrados
le negué mi corazón
por esta sola razón
y hasta me sentí apenado,
tenía su vestido alzado
por lucir su pantalón.

Cuántas novias he tenido
y de amores a montón
y otras tantas he perdido
por esta sola razón:
me gustan las de vestido,
también las de pantalón.

Don Enrique, me dan hitos
estando con mis colegas,
don Miguel, yo le acredito
dándole palabras nuevas,
yo, se me hace que Agapito
no desquita ni las brevas.

11.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Poesía

*No me gusta estropear la decencia
siempre aprecio la buena dicción,
por pesada que sea la cuestión
yo dispongo de basta paciencia.*

Voy a darte mis puntos de vista
los que espero me tomes en cuenta
cuando tú armes alguna tormenta
busca alguna razón que te asista.
Cuando busques alguna conquista
obra siempre con mucha prudencia
no pronuncies ninguna imprudencia
te aconsejo que seas comedido
yo sin ser un versero instruido
*no me gusta estropear la decencia
siempre aprecio la buena dicción,
por pesada que esté la cuestión
yo dispongo de basta paciencia.*

(bis)

Yo no puse los pies en la escuela
el destino se opuso y ni modo,
procuré mejorarme ante todo
la constancia adoptó mi tutela.
Como cosa que el tiempo sincela
fui saliendo de la impertinencia
me olvidé de la triste carencia
y del lenguaje que antaño tenía
y te juro que ayer y hoy en día
*no me gusta estropear la decencia
siempre aprecio la buena dicción,
por pesada que esté la cuestión
yo dispongo de basta paciencia.*

(bis)

Siempre cuido mi humilde lenguaje
no doy margen que se me critique
y si hay alguien que me califique
debe ser un muy buen personaje.
Soy persona de humilde linaje
yo no soy una gran eminencia
pero Dios me donó por herencia
ser correcto en las cosas del arte
y ni aquí ni en ninguna otra parte
*no me gusta estropear la decencia
siempre aprecio la buena dicción,
por pesada que esté la cuestión
yo dispongo de basta paciencia.*

(bis)

Yo en los dichos con nadie me igualo
te lo advierto para que lo sepas,
de versero, no creo que tu quepas

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

*Tú ni pareces ser mexicano,
eres soviético o japonés
nomás te falta que hables inglés
ya tienes fachas de americano. (bis)*

Creo que Agapito es muy renegado
yo creo no tiene ni religión
serás hereje o serás masón
de esos de hueso bien colorado.
Yo creo tú no eres ni bautizado
pareces húngaro mariguano
o solamente que seas pagano
o el primo hermano hasta de [...]
esas patotas son de un payaso.

*tú ni pareces ser mexicano,
eres soviético o japonés
nomás te falta que hables inglés
ya tienes fachas de americano.*

Yo creo que tú eres un escocés,
un descendiente de los etruscos
tus movimientos los tienes bruscos
como si fueras un japonés.
Tienes orejas de un holandés
y las miradas de un mahometano,
solo que seas un californiano
o algún científico de la NASA
Agapito barbas de calabaza,
*tú ni pareces ser mexicano,
eres soviético o japonés
nomás te falta que hables inglés
ya tienes fachas de americano.*

Yo creo que tú eres un filisteo
un enemigo de los egipcios
cuando caminas tienes indicios
de ser un griego, un macabeo,
aunque presumas de cirineo
tienes facciones de un publicano
a lo mejor tú eres un pagano
y aquí presumes de sacerdote
pa' mí que tú eres el Iscariote.
*tú ni pareces ser mexicano,
eres soviético o japonés
nomás te falta que hables inglés
ya tienes fachas de americano.*

No me presumas que eres mongol
o mucho menos de Gran Bretaña,
porque si fueras de allá de España,

en lo bueno, tampoco en lo malo;
ya verás que ahora mismo te jalo
quiero ver si eres hombre de ciencia
y si no eres te doy la sentencia
de dejarte en renglón desafiante,
y aunque pienses que soy ignorante
no me gusta estropear la decencia
siempre aprecio la buena dicción,
por pesada que esté la cuestión
yo dispongo de basta paciencia.

(bis)

sin duda que eras un español;
por lo que veo tú eres un cintol*
ni que francés y ni qué italiano
o solamente que seas romano
de la familia de Barrabás
haber revíseno por atrás.
tú ni pareces ser mexicano,
eres soviético o japonés
nomás te falta que hables inglés
ya tienes fachas de americano.

(bis)

Decimal

Parece usted una flor
del Paraíso Terrenal
por eso en mi proverbial
quiero rendirle ese honor.
Cual si fuera un ruiseñor
le digo en mis parabienes,
coronándole sus sienes
en mis versos y en mis prosas
con las flores más hermosas
a Margarita Jiménez.

Parece flor de alelía
que apenas abre el botón
y dentro de su inspiración
doy lauros a su valía.
Y matizo la versería,
al estar improvisando,
a brindarle un [...]
en versos y en decimales
haciéndole memoriales
aquí al profesor Fernando.

Usted me va a perdonar

Decimal

Beto Limón, le acredito
Alejandro en mis recados
yo se me hace que Agapito
a mí me hace los mandados.

En la forma y la respuesta
y si el verso analizamos
al cabo el plan empezamos
veremos si nos contesta.
Si quiere juegue una apuesta
esto digo y lo acredito
lo sostengo y lo repito
al compás de esta poesía
Beto Guillén me decía
Beto Limón lo acredito

Y antes del amanecer
es una cosa bonita
y sin el alma marchita
les puedo corresponder.
La mano he de sostener
hablen viento a los recados
en los momentos llegados,
lo digo sin presumir
nos vamos a divertir
Alejandro mi estimado.

Hablando de Callejones

me falta colegiatura,
Margarita su hermosura
es digna de algún altar.
Lo digo al improvisar
coronándole sus sienes,
con flores de los edenes
con toda satisfacción
brindo a usted salutación
coronándole sus sienes.

El arte es cosa que anhelo
la versería es santa y bella,
y usted parece una estrella
de esas que brilla en el cielo.
Con la corona y el velo,
sería un misterio sagrado
de esos que Dios ha formado
Margarita, Margarita,
tan hermosa florecita,
reciba este saludado.

Perdone el atrevimiento
es que así es el poeta,
en la senda y en la meta
huella que deja el talento.
Por tan gracioso portento
yo la estoy felicitando
por eso, versificando
dentro de los trovadores
quiero ofrecerle estas flores
de un jardín que está floreando.

Son

Al venir de Las Joyitas
pasé por las enramadas,
pasé por las enramadas
al venir de Las Joyitas,
vine a juntar mis pollitas
que traiba* desbalagadas
yo cuando tengo poquitas
quisiera tener parvadas.

Al cielo doy de testigo,
al cielo dándote estoy,
al cielo dándote estoy,
al cielo doy de testigo;
ya verás qué haces conmigo
si me corres o me voy
o me estoy aquí contigo
si quiera por el día de hoy.

Ay, si acaso en algún día
nos hallaran platicando,
nos hallaran platicando
ay, si acaso en algún día
tu les diecs, vida mía,
que yo te estaba pagando

allá en su tierra natal
Agapito es especial
hoy no vale chicharrones.
Sean cual fuere las razones
ahí* nos vamos al pasito
lo digo fuerte y quedito
cuando el día solo azora
creo yo que contigo ahora
como le dije a Agapito.

Estamos en buen terreno
como les dije hace un rato,
cuando este verso relato
el tiempo ya estuvo bueno.
Y en este verso supremo
y en estos mismos condados
los ardientes derivados
a quienes contesto yo
Agapito quiera o no
a mí me hace los mandados.

Son

Dicen que soy presumido
pero siempre buena gente
pero siempre buena gente
dicen que soy presumido
porque la choza en que vivo
se la debo a una serpiente
por eso siempre he tenido
mujer que me diga vente.

La criatura cuando nace
ya nace para vivir
ya nace para vivir
la criatura cuando nace
la que conmigo se case
[...]

un beso que te debía
y otro que te estaba dando.

Ayer pasé y no la vi
pues dígame en dónde estaba
pues dígame en dónde estaba
ayer pasé y no la vi,
estaría pensando entre sí
o tal vez estaría enojada
o estaría pensando en mí
como yo en usted pensaba.

12.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Poesía

[...]
*porque en la contradicción
no pienses que a mí me espantas.*

Yo a los poetas presumidos
que se equivocan conmigo
los humillo y los castigo
hasta que los veo rendidos.
Conmigo se van servidos
tu se me hace que no aguantas,
cuando trovas te atragantas,
te enfureces y reniegas,
pero conmigo no juegas

[...]
*porque en la contradicción
no pienses que a mí me espantas.*

Por el rumbo en que caminas
no tienes gran validez
pierdes honor y honradez
y en la crítica terminas.
Yo de esas poesías cochinadas
te puedo hacer unas cuantas
de esta cama no levantas
y aunque lo tomes a duda
a ti ni el Diablo te ayuda

[...]
*porque en la contradicción
no pienses que a mí me espantas.*

Haces berrinche y te engafas
con esto te digo todo
tú cuando encuentras el modo
entonces sí te agasajas
con los verteritos chafas.
Con esos sí te amarchantas
te luces y te agigantas,
porque les hallas el hilo,
pero aquí no das el kilo

[...]
*porque en la contradicción
no pienses que a mí me espantas.*

Yo no te falto al respeto
ni quiero que te disgustes
pero cuantas veces gustes
yo a tí te sostengo el reto.
El pueblo se queda quieto
porque ve que te atarantas

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

*Yo te voy a hacer cosquillas
a ver cómo te meneas
hoy te 'horcas o cabeceas
o te rompo las costillas. (bis)*

Serás el más fanfarrón
y afamado en Callejones,
pero aquí en estas cuestiones
yo te quito lo echalón.
Y si resultas chambón,
te digo en estas planillas
no me hables por las orillas
y alenta bien tus controles
que yo te sirvo frijoles
*yo te voy a hacer cosquillas
a ver cómo te meneas
hoy te 'horcas o cabeceas
o te rompo las costillas. (bis)*

Aquí en esta auditoría
si comprendes de civismo
luce bien tu neologismo
y entiende por neología,
¿qué entiendes de analogía?
Descubre tus maravillas
si tú piensas que me trillas
estás muy equivocado
pobre viejito empachado.
*yo te voy a hacer cosquillas
a ver cómo te meneas
hoy te 'horcas o cabeceas
o te rompo las costillas. (bis)*

Aunque seas el más famoso
y notable de Río verde,
Agapito ahora pierde
y aunque se juzgue el «hermoso»;
no le hace que seas goloso
te rompo las espinillas.
Yo se me hace que ahora chillas
más que una chiva atorada
cuenta con tu revolcada.
*yo te voy a hacer cosquillas
a ver cómo te meneas
hoy te 'horcas o cabeceas
o te rompo las costillas. (bis)*

Creo que no estamos parejos,
porque tú eres la experiencia,
pero ante esta concurrencia
pienso que te doy consejos.
Tú eres como los conejos
que caminan de puntillas

sufres pero no quebrantas
te tragas todo el coraje
porque yo no soy tu maje

[...]

*porque en la contradicción
no pienses que a mí me espantas.*

todo te trastabillas
en historias y bravatas
yo siempre te mando a gatas.
yo te voy a hacer cosquillas
a ver cómo te meneas
hoy te'horcas o cabeceas
o te rompo las costillas. (bis)

Decimal

*Honorable profesor
yo le doy los buenos días,
reciba los buenos días
con gran respeto y honor.*

Lo he juzgado pertinente
brindarle este decimal
le dice mi proverbial
mi amistad le hago patente.
En un sentido consciente
le dice su servidor,
con este garbo de honor,
ante todo el personaje
brindo a usted este homenaje,
distinguido profesor.

Le voy a hacer sabedor
pero con cierta elocuencia,
a usted con cierta obediencia
me ofrezco su servidor.
Muy distinguido señor
perdone usted mis teorías
humildes palabras mías
dispense mi repertorio
sobre de un sentido Osorio*
yo le doy los buenos días.

Sabe que en verso y en rima
yo me ofrezco por su criado
brindándole un saludado
de parte de quien lo estima.
Sin encontrarme en la cima
le dicen mis verserías
aquí ante las mayorías
le dice su servidor,
distinguido profesor,
yo le doy los buenos días.

Con afecto imperecedero
disfrute de este relajo
profe ya tengo trabajo
ya voy a ser mandadero;
porque eso es lo que prefiero
se lo dicen mis teorías
en frases y verserías;
a usted me estoy dirigiendo,
porque lo estoy complaciendo
reciba los buenos días.

Decimal

*Voy a extender un vaivén
sin rebasar los delitos
para amigos de Cerritos
Joya de Luna también.*

Casi nos amanecimos
al compás de la alborada,
aunque el amor de pasada,
aunque somos peregrinos.
Además de campesinos
hay que aceptar el sostén,
pero en un sentido bien
sea cual fuere la razón
le canto a Beto Limón
en este mismo vaivén.

Es bonito aquel deber
que se cumple en un poeta
cuando la frase es completa
en el lugar por doquier.
Tratando de sostener
cuántos cultos muy bonitos
y entre amigos [...]
es bonito amanecernos,
pero siempre entretenernos
digo amigos de Cerritos.

Dónde están las bailadoras
para echar una bailada
la esperanza está cegada
en estas últimas horas.
Las palabras condecoras
yo lo digo ante toditos
sin corazones marchitos.
Alejandro mi estimado
a ti un verso con agrado
frente aquí a don Agapito.

Cuando el verso seguirá
al compás de entre amistades
cuántas serán las verdades
de este destino actual.
El público aclamará
lo que digo en él sostengo
solo el presente vaivén
le canto a Beto Limón,
sea cual fuere la razón,
lo mismo Beto Guillén.

Son

«Yo quiero zapatos nuevos»,
ayer me dijo Carmela

ayer me dijo Carmela

«Yo quiero zapatos nuevos»,

le dije: busca relevos,

si nuevos no te consuelan

al cabo que yo dos huevos

los guiso en cualquier cazuela.
caballo

Qué pajarillo es aquel

que canta en aquella lima

que canta en aquella lima

qué pajarillo es aquel;

anda, dile que no cante

porque se enoja Isabel,

anda, dile que no cante

porque se enoja Isabel.

Qué pajarillo es aquel

que canta en aquella lima

que canta en aquella lima

qué pajarillo es aquel;

anda, dile que no cante

que a mi corazón lastima,

anda, dile que no cante

que a mi corazón lastima.

Qué pajarillo es aquel

que canta en aquella aurora

que canta en aquella aurora

qué pajarillo es aquel,

anda, dile que no cante

porque se enoja Isidora

anda, dile que no cante

porque se enoja Isidora.

Son

De una yegua y un caballo
hice una caballería

hice una caballería

de una yegua y un caballo,

de una yegua y un caballo

hice una caballería

hice una caballería

de una yegua y un

Luego me ha dicho don Nayo

yo te doy la prima mía

al escuchar mi poesía

que compuse el mes de mayo.

13.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Poesía

*[Por un respeto de] disciplina
voy a mostrarte [mi educación]
a ver si en esta contradicción
logras que el pueblo te dé propina.³¹⁹
(bis)*

[...]
pero el defecto está en tu lenguaje
ahí se ve tu reputación,
porque tu tengas o no razón.
Te sientes una gran medicina,
pero si el pueblo nos examina
los requisitos que hay en el arte,
tú frente a mí deberías hincarte
*[Por un respeto de] disciplina
voy a mostrarte [mi educación]
a ver si en esta contradicción
logras que el pueblo te de propina.*
(bis)

Yo considero muy necesario
darte un consejo ante el auditorio
porque yo veo que en tu repertorio
nunca consultas el diccionario.
es que al oír tu vocabulario
a mí el pellejo hasta se me enchina,
porque al oír tu poesía cochina
pienso que un loco fue tu maestro
mejor te rezó tu Padre Nuestro
*[Por un respeto de] disciplina
voy a mostrarte [mi educación]
a ver si en esta contradicción
logras que el pueblo te de propina.*
(bis)

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

*Te falta conocimiento
para que salgas campeón
yo creo que a la situación
no llegas ni al diez por ciento.³²⁰*

Listo, viejito, ahí enfrente,
te voy a dar una clase
yo creo, conmigo no la hace,
aunque se muestre eminente.
Y a presencia del oyente
al compás de su instrumento
yo quiero decirte atento
y te lo digo sin bromas
que hoy te mando a las maromas
*te falta conocimiento
para que salgas campeón
yo creo que a la situación
no llegas ni al diez por ciento.*

Comenzaré poco a poco
listo, viejito, ahí al frente,
puedes asustar a la gente
y pueden juzgarte loco.
Contrólate bien el coco
y afina bien tu instrumento,
si tienes un reglamento
y diplomas de embustero
Agapito, es un barbero
*te falta conocimiento
para que salgas campeón
yo creo que a la situación
no llegas ni al diez por ciento.*

Yo te voy a recalcar
al cabo ya la empezamos
ante todos los que estamos
te lo voy a comprobar.
Hoy te vas a avergonzar
te lo digo el cien por ciento
pa' que te quedes contento
con esas poesías ajenas
con migo curas las penas

³¹⁹ Este verso lo completo con el testimonio de Javier Rodríguez con respecto a su topada a don Agapito Briones, pues refiere que don Agapito le cantó esta misma copla, lo cual muestra el proceso de tradicionalización, ya que se puede utilizar la misma copla y su subsecuente glosa en décimas en la Poesía, en distintas topadas (Véase Chávez, 2012: 201).

³²⁰ Al principio dubita y modifica esta planta «Te falta conocimiento / yo creo que a la situación / para que tú seas campeón / no llegas ni al diez por ciento».

*te falta conocimiento
para que salgas campeón
yo creo que a la situación
no llegas ni al diez por ciento.*
(bis)

A través de tu destino
al proseguir adelante
voy a hacerte otro arrimante
aquí al pueblo campesino;
para que el pueta que vino
ya me dijo el cien por ciento.
Bernardino aquí en su asiento
dijo con su lengua curra
que he de pegarte otra zurra
*te falta conocimiento
para que salgas campeón
yo creo que a la situación
no llegas ni al diez por ciento.*
(bis)

Decimal

*Señor Roberto Guillén
voy a ofrecerle un laurel,
estimado amigo fiel
ante los que oyen y ven.*

En este verso enlazado
no vaya a creer que son bromas
conservo cuatro diplomas
los que a mí me han consagrado;
porque fui seleccionado
por allá en el tiempo aquel.
Le dice su amigo fiel,
aunque mi alma se entristece,
digo ahora que se ofrece
voy a brindarle un laurel.

En mi verso le relato
haciéndole sabedor
yo fui calificador
de un Taller de Guanajuato.
Y en este momento grato
quiero expicarle también
sin presintir un desdén
le dice mi versería
fui maestro en la poesía
señor, Roberto Guillén.

Vivo en malas condiciones,
Roberto, yo estuve enfermo,
usted pregunte a Guillermo
quién es Agapito Briones.
En estas predicaciones
tengo escrito en un papel
lo que fui en el tiempo aquel,

Decimal

*Si tú diplomas conservas
pero con sentido tierno
ve y infórmale a Guillermo
quién es la diosa Minerva.*

Hoy vamos a analizar
si es que tú eres trovador
ante un pueblo espectador
no te vayas a sentar.
Y vamos a continuar
cada que el talento observa,
hay que guardar la reserva
y nos vamos a ir por partes
para dar unos descartes
si tú diplomas conservas.

No voy a hacerte un sostén
ante este conglomerado
que ora sales derrotado
le apuesto a Beto Guillén.
Lo que nadie sabe quién,
pero en gustos yo alterno,
con un carácter tan tierno
voy a ver aquí al ratito
cómo resulta Agapito
cómo le dice a Guillermo.

A en estas presentes fiestas
a escucharte te contengo
mira, la culpa no tengo
si ya tienes horas extras;
pero aquí en estas respuestas
siempre una frase se observa.
En la presente caterva

por eso en la versería
doy lauros a su valía
voy a brindarle un laurel.

Le digo en verso enlazado
haciendo todo el esfuerzo
en la métrica y el verso
nunca he sido reprobado.
Ya se lo he manifestado
ante los que oyen y ven,
y a su vista también
de estos honores yo gozo,
y en un terreno amistoso
le ofrezco este parabién.

Son

Conchita, vamos al mar,
Conchita, vamos al mar
para que veas la corriente
para que veas la corriente,
Conchita, vamos al mar;
sal conmigo a platicar
sal conmigo a platicar
mira, no tengas pendiente
si nos llegan a encontrar
yo saco mi pecho al frente.

[falta copla, inaudible]

Brilla la luna asentada,
brilla la luna asentada
la brisa tierna suspira
la brisa tierna suspira,
brilla la luna asentada
[copla incompleta]

yo te lo digo sin bromas
ya que a triunfador asomas
quién fue la diosa Minerva.

Si tienes mucho que ver
en la escala musical
esta cultura especial
algo nos brinda a entender.
Si túquieres comprender
en Xichú o aquel paterno,
si tú te enmiendas interno,
si es que diplomas conservas
cuál fue la diosa Minerva
ve, infórmale a Guillermo.

Jarabe

Te apuesto si me derrotas
te siguen los personales
si de tu memoria brotan
esos versos especiales
la flauta de siete notas
siete notas musicales.

Agapito, el cien por ciento
te pregunto en especial
mira, Fernando está atento
para oír tu palabrial
¿cuál fue el primer instrumento
en la escala musical?

No resultes presumido
al hacer tu decimal
si mi Aguacate es nacido
yo no sé si tu especial
a muchos les hace mal
y nadie se lo ha comido.

14.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Poesía

*Se acabó tu reinado
terminó tu poder
tus victorias de ayer
por el suelo han quedado.*

Yo sé bien que tú fuiste
un guerrero invencible
ahora ya no es posible
ya el honor lo perdiste.
Sé que sientes muy triste
este golpe mal dado
porque tú en el tablado
te soñabas campeón
y ahora das compasión
*se acabó tu reinado
terminó tu poder
tus victorias de ayer
por el suelo han quedado.*

Disfrutaste de orgullo
y de gran poderío
en cualquier desafío
todo el triunfo era tuyo;
porque tú en un barullo
siempre fuiste laureado.
Con el pueblo a tu lado
te sentías gran persona
pobre rey sin corona
*se acabó tu reinado
terminó tu poder
tus victorias de ayer
por el suelo han quedado.*

Ya no esperes victoria
en ti ya no hay bonanza
en tí no hay esperanza
de laureles ni glorias.
Solo tristes memorias
es lo que has conservado
de tu tiempo pasado
y tus mil primaveras
cuáles triunfos esperas
*se acabó tu reinado
terminó tu poder
tus victorias de ayer
por el suelo han quedado.*

La garganta y el pecho
ya te fallan bastante
y de aquí en adelante
pagarás lo que has hecho.
Cuando dabas el pecho
fuiste muy respetado,

CÁNDIDO MARTÍNEZ

Poesía

*[...] cántico si eres poético
usa tu ética en temario básico
tú no eres [...] en lo didáctico
pues solo eres un analfabético.*

Si eres esáctico* en tu mente auténtica
[...] práctica
si tu retórica es de matemática
mejor es física con aritmética.
Yo no veo éxito para tu ética,
aunque tú digas que eres un dialéctico,
tendrás mucho éxito si eres patético,
pero te apuesto a que te quedas pálido
tú eres la víctima nomás de Cándido
*[...] cántico si eres poético
usa tu ética en temario básico
tú no eres [...] en lo didáctico
pues solo eres un analfabético.*

Comisariado usted mi estimado
no sabe cuánto yo le agradezco,
porque a pesar que no lo merezco
de aquí me voy bien atencionado.
Nada en su contra llevo grabado
ni se lo vaya aquí a imaginar,
por eso mismo debo expresar
antes de irme en esta ocasión
le doy mil gracias por su atención
*llevo el recuerdo de este lugar
como de otros que he conocido
de aquí me voy muy agradecido
con intenciones de regresar.*

Si en esta obra les complacimos
es el anhelo que puede guiarnos
y cuando gusten el invitarnos
con todo aprecio otra vez vinimos*.
Y si por caso ya no vivimos
ustedes saben, pues ya ni hablar,
pero si estamos para tocar
aquí nos vemos en otro día
para cantarles otra poesía
*llevo el recuerdo de este lugar
como de otros que he conocido
de aquí me voy muy agradecido
con intenciones de regresar.*

pero tu habrás notado
que al fin todo termina,
ahora estás en la ruina
se acabó tu reinado
se acabó tu poder
tus victorias de ayer
por el suelo han quedado.

Date ya por vencido
aunque el pueblo te estima,
pero en verso y en rima
eres caso perdido.
Si ayer fuiste aplaudido
hoy serás derrotado
frente a mí arrodillado
ni la vista levantas
has caído a mis plantas
se acabó tu reinado
terminó tu poder
y tus glorias de ayer
por el suelo han quedado.

Decimal

Roberto Guillén, mi amigo
los buenos días le presento
colocado en el asiento
versando se lo atestiguo.

Yo le hablo con frenesí
en estas mis verserías
perdone las tonterías
que se me ocurren a mí.
Ya no soy lo que antes fui
digo en el verso exclusivo
dando a su amistad abrigo
con toda satisfacción
brindo a usted salutación,
Roberto Guillén, mi amigo.

Le hablo con crecido afán
y dígnese perdonar
no quiero preponderar
ahí* los hechos lo dirán.
Y los que vienen y van
dan pruebas de valimiento
en mi perfeccionamiento
le digo en verso y en rima
hoy le canta quien lo estima
los buenos días le presento.

De acuerdo con mi criterio
y mi versería enlazada
la métrica es delicada
es un problema muy serio;
porque si se habla improlijo
se desprestigia el talento.
Y si no hay conocimiento

Decimal

Se terminó la actuación
la despedida les damos
adiós, porque ya nos vamos
mil gracias por su atención.

Adiós todos los presentes
adiós, esta compañía
nos veremos otro día
se retiran sus sirvientes.
Adiós digo a los oyentes
en esta meditación
aquí en [...]
se retiran los colegas
dándoles palabras nuevas
se terminó la actuación.

El decirlo en forma plana
creo que decirlo es preciso
son las seis de la mañana
a decirlo me autorizo.
Tenemos un compromiso
allá por otra región
aquí con esta reunión
se terminan los festines
se va Cándido Martínez
y gracias por su atención.

se cometan los errores
reciba usted estas flores
colocado en este asiento.

La verdad le voy a hablar
dándole al verso un reposo
es un recuerdo amistoso
el que usted se va a llevar.
Mi amistad le pongo al par
hablándole [...] y a la vez lo positivo
al estarlo complaciendo
a usted me estoy dirigiendo
Roberto Guillén, mi amigo.

Jarabe

Yo no sé por qué el Creador,
yo no sé por qué el Creador
encierra tanta bondad;
será porque en realidad,
será porque en realidad
la vida es un gran dolor.

Solo Dios con su poder,
solo Dios con su poder
pudo él haberte formado
cuando te acabó de hacer
cuando te acabó de hacer
él mismo quedó admirado.

Después de tanto sufrir
después de tanto sufrir
vine a caer en tus brazos,
pero si me vuelvo a ir
pero si me vuelvo a ir
me vas a seguir los pasos.

Son

Al compás de estos albores,
al compás de estos albores
quiero brindarle un va y ven
quiero brindarle un vaivén
al compás de estos albores;
adiós, señoras, señores,
adiós, señoras, señores,
adiós, yo les digo a quién
adiós, Betito Guillén,
le canto por los dolores.

El que me meció en la cuna,
el que me meció en la cuna,
ese no lo salve Dios,
ese no lo salve Dios,
el que me meció en la cuna;
recuerdo yo la fortuna
recuerdo yo la fortuna
es [...] soy un portavoz
no vemos allá por Luna
de Joya, el veintidós.

Jarabe

El tiempo va caminando
aquí se acaba el remate,
ya me despido cantando,
ya me voy pa' mi Aguacate
porque me están esperando
las pulgas de mi petate.

15.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Poesía

*Se fue mi tierna infancia, qué triste memorial,
se fueron mis anhelos, también mis ilusiones;
allá en mi lontananza mis tristes ambiciones
tan solo construyeron un triste pedestal.*

Quisiera como Nervo dejar patentizado
un grato repertorio de noble trascendencia
haciendo remembranza de toda mi opulencia
brindando gratitud con gusto mi pasado.
Recuerdo de los vótores de un pueblo emocionado
que grita, canta y goza de honroso festival,
la vida en su apogeo, rival contra rival,
ahí se relucieron mis tiempos halagüeños
quedando en un letargo el emporio de mis sueños
*se fue mi tierna infancia, qué triste memorial,
se fueron mis anhelos, también mis ilusiones;
allá en mi lontananza mis tristes ambiciones
tan solo construyeron un triste pedestal.*

El curso de los años nos plazan las memorias
momentos de tristeza, de dicha y de placer
la mano [...] dejó en el mundo escritas las fechas perentorias.
El hombre, mientras vive disfruta de sus glorias,
se olvida que en el cielo hay un reino celestial;
rechaza los consejos de aquel ser paternal
se deja que lo arrastren el vicio y las pasiones
y después de viejo dice: ¡Malditas ilusiones!
*se fue mi tierna infancia, qué triste memorial,
se fueron mis anhelos, también mis ilusiones;
allá en mi lontananza mis tristes ambiciones
tan solo construyeron un triste pedestal.*

El arte fue mi anhelo, el verso y la poesía,
por eso cuando escucho a los gran* compositores
recuerdo con tristeza mis tiempos anteriores
allá cuando mi vida de todo sonreía.
De temas de tristezas, yo de eso no sabía,
gozaba de una vida del todo liberal.
Me dio muchos halagos la edad primaveral,
por eso haciendo acopio de todos mis abriles;
no niego que les lloro a mis tiempos juveniles
*se fue mi tierna infancia, qué triste memorial,
se fueron mis anhelos, también mis ilusiones;
allá en mi lontananza mis tristes ambiciones
tan solo construyeron un triste pedestal.*

Hay veces que recuerdo mis tiempos halagüeños,
me viene a la memoria hacerles reverencia,
les doy mi gratitud con gran benevolencia,
porque esos tiempos fueron la cuna de mis sueños.
También se me revelan los mimos hogareños
de aquella tierna madre divina y fraternal;

agrego los recuerdos de aquel amor jovial,
porque ella fue mi reina y autora de mis días
sin ese gran tesoro ya no hay más alegrías
se fue mi tierna infancia, qué triste memorial,
se fueron mis anhelos, también mis ilusiones;
allá en mi lontananza mis tristes ambiciones
tan solo construyeron un triste pedestal.

Decimal

Al güerito de Ensenada
doy a su amistad decoro,
no sabe cuánto le lloro
a mi época pasada.

Ya me falla la garganta
se entorpece mi memoria
cuando se halle en California
recuerde al que hoy le canta;
porque la amistad es tanta
es cosa que a mí me agrada.
Y en versería enlazada
[...]

[...]
Aquí entre la concurrencia
no soy fino como el oro
con tristeza soy decoro
mis versos se lo dijeron
a mis tiempos que se fueron
no sabe cuánto les lloro.

Mi canto es triste lamento
lo digo porque así es
ya llegando a la vejez
todo es un gran sufrimiento.
De nada está uno contento
ya está cerca la jornada
todo el filo de mi espada
ya se me ha ido opacando,
pero sí le estoy cantando
al puerto de Ensenada.

Se lo digo ante señores
en el presente festín,
échale agua a su jardín
que no se sequen las flores;
porque ahí los ruiñores
abrigan un gran tesoro;
por eso cantando imploro
de acuerdo a mi decimal
aquí en este festival
a su amistad soy decoro.

Son

Me dijo una señorita
que por cuánto la paseaba
que por cuánto la paseaba

me dijo una señorita
y yo le dije: «mi vida
yo te pasearía por nada
pero [...]
debes ser mi prenda amada».

Vida, no seas presumida
porque no te quiero bien,
porque no te quiero bien,
vida, no seas presumida;
del cielo fuiste venida
tú no sabes para quién
para mí fuiste nacida
entre flores de Belén.

[La tercera copla es ininteligible, se alcanza a escuchar que es una *Presumida*.]

16.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Decimal

*Señor Roberto Guillén
y Alvarito de Ensenada
la obra está terminada
y el compromiso también.*

El que canta el entrever
hablando aquí a su presencia
si Dios nos presta licencia
nos volveremos a ver.
Y lo vuelvo a complacer
en mi versería enlazada;
ya terminó esta jornada
voy a coronar sus sienes,
le desea estos parabienes
al güerito de Ensenada.

En el momento preciso
aclarar es necesario
adiós, todo el vecindario
ya se acabó el compromiso.
Todo esto que yo improviso,
quede mal o quede bien,
ante los que aquí me ven,
pues ya doy terminación
ya terminó la función
señor Roberto Guillén.

Son

De veras eres hermosa
que con tu mirar hechizas
que hasta en la tierra que pisas
dejas aroma de rosas.

17.^a INTERVENCIÓN

AGAPITO BRIONES

Decimal

[...]

En verdad voy a aclarar
al formular mis valonas
sin distinción de personas
a todos voy a apreciar.
En honra particular,
expresándome en plural,
lo dice mi proverbial,
le digo en verso y en prosa
en una forma amistosa
a todos en general.

En verdad pueden creer
hoy que estoy a su presencia
si Dios nos presta licencia
nos volveremos a ver.
Y los volveré a complacer
con amistad muy crecida,
así lo aclaro en seguida
hablo de distintos modos,
y me refiero a todos
ya les doy la despedida.

Son

Qué pajarillo es aquel
que canta en aquella lima
 que canta en aquella lima
 qué pajarillo es aquel
anda dile que no cante
que a mi corazón lastima
 anda dile que no cante
que a mi corazón lastima.



