

AÑO X / NÚMEROS 1 Y 2 / ENERO-DICIEMBRE DE 2010 / ISSN 1665-6431

Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

SONES DE MÉXICO

(Acercamientos múltiples)

Número doble conmemorativo

Coordinado por
Rosa Virginia Sánchez
y
Raúl Eduardo González

Dedicado a
Carlos Montemayor
y
Carlos Monsiváis

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Lírica nueva en sones viejos de la Huasteca poblana*
(ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ) 11-37
- “Al son que me toquen...” La música, los instrumentos
musicales, el canto y el baile en los refranes*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE). 38-78
- Nuevos sones de Manuel Pérez Morfín*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ). 79-102
- “Con esta no diré más”: sones y coplas de la Nueva España*
(MARIANA MASERA, ANASTASIA KRUTITSKAYA,
CATERINA CAMASTRA)103-135
- Ritual de curación teenek por medio de las danzas
Pulikson y Tzacamson*
(CÉSAR HERNÁNDEZ AZUARA).136-147

ESTUDIOS

- Las redes de la globalización y su efecto en las músicas
folclóricas: el caso de los sones mexicanos*
(RAQUEL PARAÍSO)151-182
- La improvisación en el huapango arribeño: temas
y estructura de la topada*
(MARCO ANTONIO MOLINA)183-210

- Desde Santiago a la Trocha: La crónica local
sotaventina, el fandango y el son jarocho*
(RICARDO PÉREZ MONTFORT)211-237
- Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son
a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí*
(VÍCTOR HERNÁNDEZ VACA)238-269
- El son mariachero de La negra: de gusto regional
independentista a aire nacional contemporáneo*
(JESÚS JÁUREGUI)270-318
- Cambio y continuidad en los sones de fandango:
Puebla y Veracruz*
(JESSICA GOTTFRIED HESKETH)319-345

RESEÑAS

- Jesús Jáuregui. *El mariachi, símbolo musical de México*
(JUAN JOSÉ ESCORZA)349-354
- Randall Ch. Kohl S. *Ecos de "La bamba". Una historia
etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz, 1946-1959*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ)354-361
- Guillermo Bernal Maza. *Compendio de sones huastecos:
método, partituras y canciones*
(LILIANA TOLEDO GUZMÁN)361-366
- Raúl Eduardo González. *Cancionero tradicional
de la Tierra Caliente de Michoacán*
(ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ)366-372
- Carlos Ruiz Rodríguez. *Versos, música y baile de artesa
de la Costa Chica. San Nicolás, Guerrero, y El Ciruelo, Oaxaca*
(GRISSEL GÓMEZ ESTRADA)373-379

Thomas Stanford. <i>Colección Puebla. Grabaciones de campo de música popular tradicional</i> (JESSICA GOTTFRIED HESKETH)	379-385
Amparo Sevilla Villalobos, Rodolfo Candelas <i>et al.</i> (coord.). <i>Sones compartidos: Huasteca, Sotavento, Tierra Caliente</i> (ANA ZARINA PALAFOX)	386-390
<i>Los Microsónicos de Tancoltzen</i> (JORGE MORENOS)	390-396
Son de Madera. <i>Son de mi tierra</i> (CATERINA CAMASTRA)	397-406
Jorge Morenos. <i>Sones y danzas de Barlovento a Sotavento</i> (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ)	407-414
<i>Resúmenes</i>	415-431

La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada

MARCO ANTONIO MOLINA

Universidad Autónoma de la Ciudad de México
y Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

Una extensa y compleja discusión respecto a la poesía oral tiene que ver con el grado en el que intervienen la memoria y la improvisación en ella. Las primeras teorías, que se desarrollaron sobre todo con el romanticismo alemán, en el siglo XIX, habían definido la poesía popular como una creación colectiva que se transmitía de un miembro de la comunidad a otro y que así se podía heredar a las generaciones posteriores (Frenk, 1975: 13 ss.). La creación se ubicaba muy ambiguamente en un pasado remoto, en el que el "pueblo" era el autor. El papel del transmisor era, por lo tanto, exclusivamente, memorizar y repetir. Posteriormente, con la aparición de la teoría de Lord y Parry para la cuestión homérica, el concepto cambia radicalmente, y se considera que la creación está en la transmisión; cada trovador, al momento de recitar o cantar un texto, está actualizándolo, está dándole algo de sí mismo que rebasa el papel de un transmisor que solo repite algo ya aprendido (González, 1990: 23 ss.). Pero a partir de este punto de vista (según el cual la creación está en la ejecución-transmisión), parecerían quedar excluidos de la poesía tradicional aquellos géneros en los que sí hay memorización de textos fijos con poca variación. Lo que dejaría fuera ciertos géneros en los que la variación es mínima o incluso sería contraproducente: oraciones y textos con carácter ritual, por ejemplo. Pero esto no ocurre porque se entiende que son manifestaciones diferentes dentro de la tradición.¹

¹ "Aún dentro de la oralidad nos podemos encontrar con que el valor de un texto dependa de su fijeza; es decir de la fidelidad absoluta con que se transmita. Un ejemplo bien conocido de esto son los relatos, conjuros y oraciones que requieren de un grupo de transmisores profesionalizados (sacerdotes o chamanes) que velen por una conservación inalterable de aquellos" (González, 1990: 18).

Posteriormente, los estudios de la *performance* confirman no solo la actuación creadora del trovador, sino también la forma en que el contexto puede influir en la ejecución del texto y en el texto mismo. “The complementarity of performance and composition, as observed by Lord, parallels that of parole and langue, as formulated by Ferdinand de Saussure in the field of linguistics” (Nagy, 1996: 1).

Richard Bauman define *performance* como:

a mode of communication, a way of speaking, the essence of which resides in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative skill, highlighting the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content. From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus laid open to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer’s display (1986: 3).

Y agrega que “oral narrative performance” es “the indissoluble unity of text, narrated event, and narrative event” (1986: 7). Esto es importante porque se puede aplicar también para lo que es la topada, y es pertinente considerarlo para el estudio de la improvisación en el huapango arribeño de la sierra Gorda.

Las teorías que afirman que la creación en la poesía oral está en la transmisión de los textos se ocupan sobre todo de la poesía épica; es el caso de los estudios homéricos, cuya metodología se aplicó a la épica, a la balada europea y que llega a través del romancero hasta el corrido mexicano. Estas teorías proponen que el poeta posee un repertorio de fórmulas que le sirven para recitar o cantar un poema aprendido previamente. Dicho repertorio de fórmulas permite al transmisor realizar cambios al texto para adaptarlo a las circunstancias de su recitación. Por ejemplo, para acortar un pasaje o para alargarlo, según la respuesta que observe en su público. Así, mientras en la transmisión escrita, culta, donde hay un autor, los cambios de una copia a otra se consideran deturpaciones — como sucede con los manuscritos medievales —, en la transmisión oral son variaciones que muestran la riqueza y la creatividad de la tradición. Cada cambio es una reactualización y una refuncionalización del texto, es la forma en la que la comunidad se lo apropia. Esto

último creo que es válido también para la lírica. En la tradición hispánica encontramos coplas emparentadas que pueden tener un mismo origen, la poesía española de los Siglos de Oro, y que han sufrido modificaciones en las tradiciones líricas de Hispanoamérica (las que Margit Frenk llama “coplas viajeras”). Esto ocurre porque de esa forma se están adaptando a la estética y al contexto de cada pueblo — pensemos en las variaciones léxicas que se refieren a la flora y a la fauna locales.

En la actualidad, gracias a los estudios que se han hecho en distintas tradiciones, ya no hay duda de que dentro de la literatura oral existen diversos tipos de textos y de que el papel de la memoria y la improvisación puede ser diferente en función de cada género. Para el estudio de la *topada*² es importante tener en cuenta este punto de vista. Primero, porque es un género híbrido, con rasgos de poesía lírica, de poesía narrativa e, incluso, de poesía épica. Cuando Ruth Finnegan (1977: 78) afirma que las partes más memorizadas vienen de la lírica y otras formas breves de poesía, sin duda está retomando las ideas de Albert Bates Lord, quien escribió que “the shorter genres and strophic units may exhibit greater fixity than the longer ones” (1981: 460).³ Sin embargo, lo interesante es que la *topada* resulta ser lo que Lord llama, en el mismo artículo, “mixed texts, i.e., partly memorized and partly not” (1981: 460).⁴ Lo más cuerdo, por lo tanto, es aceptar que, como afirma Finnegan (1977: 57), puede haber una convivencia de ambas manifestaciones, que varía en distintos grados de una tradición a otra, de un género a otro e, incluso, de un poeta a otro.

En la *topada*, por lo tanto, el problema está vigente. En ella confluyen la improvisación y la memorización, ya que existe la composición previa

² Sobre la *topada* puede verse el artículo de Yvette Jiménez de Báez publicado en esta misma *Revista*, vol. VIII, núm. 2, pp. 347-375.

³ Gregory Nagy (1996: 3-4) establece dicha diferencia como una de las conclusiones centrales de su libro, a partir de que para la épica es más usual la relación con el concepto de diégesis y la lírica se relaciona más con el concepto de mímesis.

⁴ Los textos a los que se refiere son aquellos que transmite “the former group”, que solo memoriza textos, pero que “when their memory failed them, they were still able to compose in the traditional way, and therefore, to continue to sing” (Lord, 1981: 460).

de una parte de los textos, en diferentes grados y momentos, además de que se combinan, también en distintos grados, los géneros líricos y narrativos. En la performance es donde se manifiesta cada una de estas facetas y en donde se percibe la relación entre la tradición y la innovación de cada poeta.⁵ Como afirma Margit Frenk,

en la poesía popular la tradición —en el sentido de recursos y temas comunes, de “escuela” — es esencia. Mejor dicho, *una* tradición o *un* cuerpo de tradiciones. Porque una escuela de poesía popular es un fenómeno tan circunscrito y condicionado históricamente como cualquier otra corriente poética (1984: 19).

El papel de la memoria y la escritura

En el momento en el que un trovador se prepara para la topada, escoge de su repertorio — que puede estar escrito en un cuaderno o solamente en la memoria del decimista — las *poesías*⁶ más adecuadas para la ocasión, tomando en cuenta el motivo de la fiesta, el trovador con el que se va a enfrentar, y otros aspectos, como el lugar en el que va a cantar. También puede escribir una *poesía* especialmente para dicha ocasión, pero esto es previo a la performance y, de cualquier manera, debe memorizarla. Algunos trovadores viejos, ya fallecidos, eran analfabetos, por lo que no podían recurrir a la escritura de sus textos; dependían totalmente de su memoria.⁷

En los casos en los que el trovador escoge poesías de su repertorio, tiene que hacer también modificaciones para que el texto se adapte perfectamente a las circunstancias; por ejemplo, si es una boda, tendrá que

⁵ En el libro *Lenguajes de la tradición popular* (Jiménez, 2002a) se incluyen varios artículos sobre la topada. Por ejemplo, respecto a la música, están los artículos de Fernando Nava y Rafael Velasco; sobre las coplas líricas, el de Marco Antonio Molina.

⁶ *Poesía* es el nombre que se da, en este contexto, a una copla del repertorio tradicional.

⁷ Un estudio sobre la labor de los trovadores de la Sierra Gorda y sus cuadernos de versos es el de Yvette Jiménez de Báez (2002b: 395 ss.).

mencionar el nombre de los novios en algún momento. El ejercicio de memorización es muy importante; un olvido provocaría que se pierda la rima, el metro, o que se cambien los nombres de los asistentes. Si esto llega a ocurrir, el trovador depende de su habilidad para improvisar y restaurar la décima.

Es importante destacar que el hecho de que esta parte de la topada sea compuesta previamente, y algunas veces escrita, no le quita tradicionalidad. Cuando el poeta está componiendo el texto que cantará más tarde, recurre a un acervo de recursos tradicionales: tópicos, imágenes, versos recurrentes o fórmulas y temas, además de que compone pensando en la transmisión oral de su texto, no en su lectura. Por lo tanto, para la topada el trovador debe ejercitar varias habilidades: componer las décimas previas a su compromiso, adaptar y memorizar las poesías propias o de otros autores que va a cantar y, durante la topada, improvisar los *decimales* que constituyen y dan cuenta del debate contra el trovador de enfrente.

Todos los elementos en la topada están organizados en función de la improvisación de los cantadores. Esto no minimiza, por supuesto, el esfuerzo que implica, solo intento señalar que la manera en que se distribuyen las partes memorizadas, las improvisadas y los descansos está pensada para favorecer el acto improvisatorio, en cuanto al trovador, y para favorecer la recepción en el público, para que este pueda apreciar mejor el desempeño de cada trovador.

Tanto el público como los ejecutantes conocen sus reglas y saben que faltar a ellas es una infracción que se sanciona socialmente; el trovador que lo hiciera se expondría a la desaprobación general. Esto coincide con lo que propone Bauman respecto a la performance. Es un sistema en el que se deben tomar en cuenta:

1. Participants' identities and roles,
2. The expressive means employed in performance,
3. Social interactional ground rules, norms, and strategies for performance and criteria for its interpretation and evaluation,
4. The sequence of actions that make up the scenario of the event (1986: 3-7).

Estructura de la topada

La topada tiene una estructura perfectamente establecida. Un decimista llega a cantar alrededor de dos mil versos en una topada promedio de diez horas (comienza aproximadamente a las 20:00 hrs. y termina a las 6:00 o a las 7:00 hrs. del día siguiente; pero si el ambiente es propicio, puede extenderse hasta las 12 horas de duración); más o menos la mitad de los versos son improvisados y la otra mitad memorizados. Ahí están incluidos la poesía, el *decimal*, los sones y los jarabes. Este es un número considerable, si recordamos, por ejemplo, que el *Poema del mío Cid* consta de 3730 versos. Los dos trovadores que se enfrentan tienen una estructura fija para cada intervención. La característica principal de este ritual que favorece el trabajo de improvisación de los poetas es la alternancia de los elementos que la constituyen, en distintos niveles. Comenzaré con el nivel más amplio y general del ritual.

La participación alternada

La participación de cada trovador se alterna con la del contrincante, lo que, en una controversia, como lo es la topada, regula la intervención de cada participante y obliga a escuchar y a ser escuchado. Cada intervención, a su vez, está organizada a partir de un esquema fijo. Esto implica que cada trovador tendrá el mismo espacio para argumentar, replicar o contestar lo dicho por su oponente. De forma que el debate es equitativo, y ninguno de los dos podrá monopolizar el uso de la palabra, que, junto con la música, son las únicas armas en este enfrentamiento.⁸ Estas dos primeras reglas, la alternancia de los trovadores y el esquema de cada participación, favorecen un intercambio claro y coherente en el encuentro de los poetas. Tienen una doble función: por un lado, posibilitan la exposición de los argumentos de cada trovador y, por otro lado, permiten escuchar los argumentos del contrario y estructurar las ideas

⁸ Sobre el enfrentamiento que se da entre los dos grupos, en el aspecto musical, pueden verse los trabajos de Fernando Nava y Rafael Velasco (Jiménez, 2002a).

para la improvisación que se tendrá que hacer en la siguiente intervención. Recordemos que cada intervención dura aproximadamente quince minutos; durante ese tiempo, un trovador está cantando, y el otro lo está escuchando y posiblemente componiendo la parte improvisada de su siguiente participación.

La unidad de participación

Los segmentos en los que se divide cada participación son:⁹

a) La *poesía*. Se comienza con una cuarteta que funciona como *planta* y cuatro o cinco décimas que glosan el último verso de la planta. No hay un número fijo de décimas, así que el trovador puede cantar más estrofas, si así lo desea. Esta parte se compone antes del encuentro y se memoriza. El mínimo de versos cantados son 44, pero pueden ser más.

b) El *decimal*. Parte de una cuarteta que sirve de planta y cuatro décimas que glosan cada uno de los versos. Es la parte que se improvisa forzosamente durante el encuentro y no puede exceder de 44 versos.

c) Un *jarabe* o un *son*. Si es un son, las coplas pertenecen a la tradición del son huasteco; si es un jarabe, las coplas son improvisadas por el trovador. Las coplas predominantemente son cuartetas o sextetas y, al no haber un número fijo de coplas, puede variar el número de versos, pueden tener desde dos coplas hasta las que quieran cantar el trovador o alguno de sus músicos. El mínimo sería ocho versos (dos cuartetas).

Sumando lo anterior, el número mínimo que canta un trovador en cada intervención es de 96 versos, pero no es difícil que esta cifra aumente por una copla o una décima que se agregue en las partes de la intervención que lo permiten.

Los dos esquemas posibles, entonces, para la intervención de cada poeta son: poesía, decimal y son. En este caso se alternan: texto memorizado, texto improvisado, texto memorizado. La segunda opción es: poesía, decimal y jarabe, que corresponde a un texto memorizado y dos textos improvisados. La primera opción (memoria, improvisación,

⁹ Para una descripción detallada de la topada, véase el artículo de Claudia Avilés Hernández (2002: 473 ss.).

memoria) representa un momento más relajado para el poeta ante lo que constituye el esfuerzo de la improvisación, de ahí que sea el esquema predominante en la topada. La segunda opción, con un texto memorizado y dos improvisados, aunque constituye un esquema muy útil en el debate poético, representa también un mayor esfuerzo para el trovador, por lo que se utiliza en menor número y solo en determinados momentos, cuando hace falta extender la improvisación.

Segmentos de la participación y temas

La *poesía* forma parte del repertorio del trovador, ha sido memorizada y adaptada previamente, antes del inicio de la fiesta y alude a un tema específico. Ya que el trovador que comienza “lleva la mano”, el segundo trovador tratará de buscar en su repertorio las poesías que contesten o correspondan mejor a las de su contrincante, por lo que implica un esfuerzo adicional el tener que elegir en función de lo que está proponiendo el primer trovador. Lo que se busca siempre es la unidad de la topada, para que se convierta en un verdadero diálogo y no solamente en la participación alternada e independiente de dos cantantes distintos.¹⁰

Lo común es que en la poesía los temas sean la presentación del poeta, el planteamiento del motivo de la fiesta o un saludo a la audiencia, aunque de una forma relativamente general, como se verá más adelante, debido a que son tópicos. Los temas no son excluyentes, por lo que esta primera parte puede incluirlos a todos durante las distintas participaciones de

¹⁰ Como sería el caso de las *velaciones*, que son de tema sacro, en las fiestas religiosas organizadas para tal propósito y en las que se puede invitar a dos trovadores para cantar a las imágenes. Dado que estas celebraciones se realizan por lo general en templos o capillas, y por el carácter que tienen, no existe un enfrentamiento entre los poetas. La estructura es prácticamente la de una topada, con cada intervención de los trovadores, pero no es una contienda explícita ni se alude al enfrentamiento de los poetas. Sin embargo, hay trovadores y espectadores que creen que, en el fondo, sí hay una competencia velada entre los poetas, pues tratan de exponer no solo lo mejor de su repertorio, todo relacionado con la imagen que se celebra, sino además lo bien documentados que están sobre el tema.

los trovadores. La libertad de cada trovador para extenderse en el uso de la palabra está solo en la poesía, la parte memorizada, y dependerá, entonces, de lo que se haya compuesto previamente.

La segunda parte, el decimal, es el texto que el poeta debe improvisar, en el que se encuentran las alusiones directas al contexto de la fiesta: se hacen los saludos, se comentan hechos específicos inmediatos, y es aquí donde el enfrentamiento se da de manera más clara y directa. El decimal, al glosar cada verso de la cuarteta, sí tiene un número fijo de estrofas, que no se puede exceder. De esta forma, existe un mayor control, que favorece un enfrentamiento más equitativo. Veremos, sin embargo, que sí hay una forma de rebasar estos límites, dentro de las reglas del ritual.

La última parte de la unidad es un son o un jarabe. Cuando es un son, los textos son coplas tradicionales, que puede cantar el trovador o uno de sus músicos (generalmente, el *vihuelero*). En el caso del jarabe, las coplas son improvisadas y aluden también a las circunstancias de la topada, cantadas solo por el trovador. En ocasiones se puede agregar al final de un son alguna copla improvisada, que responda a las necesidades del momento.

Los siguientes son ejemplos de las partes arriba descritas. Comenzaré citando las poesías que los trovadores escogieron de su repertorio para este enfrentamiento. Es una topada entre Cándido Martínez y Guillermo Velázquez.¹¹ El primer trovador se presenta con la siguiente poesía:

[Cándido:] *Cada vez que me encuentro presente
resonando este antiguo instrumento
a través de mi corto talento
voy siguiendo [...] quizás suficiente.
[...]
Nací pobre, soy un campesino
y nacido en un triste desierto;
soy alegre, también es muy cierto,*

¹¹ Topada grabada en Cuautitlán Izcalli, Estado de México, el 1 de junio de 1997, por el equipo del Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México. Los fonorregistros se encuentran en el acervo de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares de esa institución.

si a tocar me invita un vecino.
 Yo manejo uno que otro destino¹²
 de carácter total, diferente;
 aunque en nada lo haga competente,
 pero quiero cumplir mi tarea,
 en el plan de servir, lo que sea,
cada vez que me encuentro presente...

En la intervención siguiente, la primera de Guillermo Velázquez, aunque la poesía es parte de su repertorio *estable*, hace referencia al tema que ha planteado el primer trovador: el origen campesino, que se considera un valor positivo y apreciado por el público que asiste a las topadas, conformado en su mayoría por campesinos migrantes.

[Guillermo:] *Guanajuatense de nacimiento,
 también soy hijo del campesino,
 y por los predios y los caminos
 yo pongo en versos lo que yo siento.
 [...]*
 Los saludamos a los presentes,
 todos amigos, todos personas;
 en los huapangos y las valonas
 de nuestra tierra y nuestras gentes.
 No presumimos de competentes
 en el manejo del instrumento,
 ni presumimos conocimiento,
 pero ya entrados en un fandango,
 Enrique Iglesias nos viene guango.
Guanajuatense de nacimiento...

Dentro de las adaptaciones que debe hacer el trovador de los textos de su repertorio, está el mencionar el nombre de su contrincante. Una de las poesías que canta Cándido incluye el vocativo *Guillo* en varias ocasiones:

¹² *destino*: 'el oficio de trovador' (véase nota 15).

Qué me dices en esta ocasión,
Guillo, dime si ahora le entramos
aquí al frente de los que hoy estamos
sin violar los acordes del son [...]

Mira, Guillo, si ahora me obligas
ante el pueblo que está congregado,
de ti pende que cante ordenado,¹³
de ti pende que diga o maldiga;
yo me espero a seguir como sigas,
pero siempre arreglando el remate.
Muchos dicen que Guillo se bate
y a cualquier cantador que lo trilla,
yo picado te aprieto la silla,
vamos, vamos entrando al combate...

Cuando los trovadores se conocen, saben cuál es el repertorio de su oponente y pueden anticipar qué poesía les cantará o cuáles son los tópicos que acostumbra utilizar su contrario. Así, por ejemplo, el trovador Cándido Martínez, en una poesía cantada al inicio de la topada se presentó: “Yo soy Cándido, el del Aguacate, / de Río Verde, San Luis Potosí”. Guillermo Velázquez, más adelante, ya empezada la bravata, le canta una décima que alude al lugar de nacimiento del contrincante:

Tú llegas partiendo plaza,
dándotelas de valiente
y engatusas a la gente
con tu ruido y tu carnaza;
eres pura calabaza,
cual poeta y cual campeón;
te voy a dar tu aplacón
por fachoso y por creído,
pobre aguacate podrido.

En el repertorio de Cándido, hay una poesía que canta más adelante y aprovecha el mismo recurso:

¹³ Alude a que Guillermo Velázquez “lleva la mano” de la topada.

*Vamos, vamos entrando al combate
con cuidado, mi fiel compañero,
que si vienes igual de grosero
voy a darte a comer aguacate.*

Y esta participación de Cándido termina con un jarabe en el que agrega:

Asegún tu decimal
mi aguacate está podrido,
yo no sé si es escogido,
yo no sé si sea especial:
a todos les hace mal
y nadie se lo ha comido.

El siguiente ejemplo es de otra topada.¹⁴ Es parte de la bravata; aquí puede apreciarse también la habilidad de los trovadores para entablar el diálogo a partir de sus poesías previamente compuestas. La primera es de Ángel González:

*Eres un pueta titiritero
que te la pasas nomás de vago
y los domingos andas de briago,
entre semana, de bandolero.*

Dicen que el sábado en la mañana
allá en tu rancho de El Aguacate
le metes duro a la Tecate
y a la tequila de buena gana,
y allá en casa de doña fulana
le estás debiendo vario dinero,
tú tienes fama de ser droguero,
por eso a veces caes en el bote

¹⁴ Se trata del enfrentamiento entre Ángel González y José Claro González, en una topada en Cárdenas, San Luis Potosí, grabada por el equipo del Seminario de Tradiciones Populares y parte del acervo de la Fonoteca de El Colegio de México.

y otra veces por un borlote,
Eres un pueta titiritero...

La poesía de Claro González retoma el tema y acusa de lo mismo a su oponente:

*Tú qué me vienes a presumir,
 si te conozco que eres bien vago:
 pasas semanas nomás de briago
 y de tus juergas ni qué decir.*

Tú me presumes de ser decente
 y hasta me pones puntos y comas,
 dicen tus cuates allá en Palomas
 que cuando te echas un aguardiente
 luego te portas muy insolente;
 crees que con eso te has de lucir,
 pero aquí es donde debes cumplir,
 aunque eches vino, yo no me fijo,
 tienes la panza de lagartijo,
tú qué me vienes a presumir...

El tema contrasta con la realidad. Durante la topada los poetas beben muy poco o nada de alcohol, y normalmente no son consumidores de este tipo de bebidas. El oficio de trovador, debido al esfuerzo intelectual que implica, los hace en general llevar una vida sana, similar a la de un deportista, porque evitan el consumo de alcohol y los desvelos que no tienen que ver con su trabajo.¹⁵

En la bravata se puede atacar al contrincante por no ser un buen trovador. Cito una poesía de Ángel González:

*Quieres llevarte las vivas
 con todos los que te ven*

¹⁵ Cuando se refieren a su oficio utilizan la palabra *destino*, y lo viven con un sentido de la responsabilidad mayor que el de un músico común; de ahí que no solo implique estudio y cuidado en la composición, sino que lo ven de una manera integral y abarca otros aspectos de su vida.

*piensas que quedas muy bien
gritando como las chivas.*

Será que ya está en puesto
que la gente te dé honores,
pero aquí ante los señores
ya me tienes bien molesto;
mejor lo hago manifiesto
ante esta gente que arribas
con tus palabras altivas,
a mí me sirven de ensayo,
pobre chícharo de mayo,
quieres llevarte las vivas...

Pero el ataque es un tópico, porque no alude a un elemento específico o particular de la manera real de cantar de su oponente. En otra poesía, Ángel González acusa a su contrincante de ser mal perdedor:

*Aquí tienes a este campesino
y no niego que soy xichulense,
yo le atoro a cualquier rioverdense
y le puedo quitar lo catrino.*

Se ha llegado el momento esperado
de sacar nuestras armas al viento;
todos dicen que eres un portento
que de veras estás preparado.
Yo no niego que eres afamado,
desde lejos se escucha tu trino;
te orgulleces [*sic*] de ser potosino
y te aplaude afanoso tu porra,
aunque cantes igual que una zorra.
Aquí tienes a este campesino...

Muchas veces te he visto topar
con Guillermo¹⁶ y algotros poetas

¹⁶ Se refiere al citado Guillermo Velázquez, quien es muy reconocido y res-

pero hay veces que medio te enjetas¹⁷
 y no quieres ni desayunar;
 tal vez alguien te hace enojar
 y no quieres quitarte lo muino;
 mejor te echas un trago de vino
 porque sientes que casi te explotas,
 aunque pongas tamañas jetotas,¹⁸
aquí tienes a este campesino...

Como se ve, aunque son segmentos memorizados, la adaptación los vuelve muy apropiados para el enfrentamiento. Son temas relativamente constantes, que ofrecen la posibilidad de cantarlos frente a distintos adversarios.

Los ejemplos que siguen son los decimales, las partes improvisadas. Estos son del inicio de la topada de Cándido Martínez y Guillermo Velázquez. Los trovadores saludan al público, presentan a sus propios músicos y saludan a los músicos que acompañan al trovador de enfrente:

[Cándido:] *Otra vez a su presencia
 les canta su servidor;
 buenas noches, concurrencia,
 buenas noches, cantador.*
 [...]

 Hoy Lencho¹⁹ con su violín
 ya se encuentra en el sendero,
 con Tacho, su segundero,
 para adornar el festín,
 y en el presente pasquín
 Alberto Ruiz a presencia
 con la misma desinencia [...]

petado en la zona por tener una proyección incluso internacional, a la que los demás trovadores no tienen acceso.

¹⁷ *enjetarse*: 'molestarse'.

¹⁸ *jetota*: 'gesto de molestia'.

¹⁹ *Lencho*: se refiere al violinista Lorenzo Camacho.

[Guillermo:] *Desde Xichú, desde el Rial
vengo a estrecharles la mano.
Viva el huapango serrano
y el son en la capital.
[...]
Mis saludos a don Tacho
y a Cándido, el guitarrero;
Alberto, su vihuelero,
y a don Lorenzo Camacho,
de quien digo sin empacho
que es orgullo regional [...]*

En estas partes improvisadas, entre el canto de la quarteta y el de las décimas de la glosa, se intercalan espacios musicales, en los que el público puede zapatear. Esas pausas musicales facilitan al poeta la improvisación de la décima siguiente, puesto que tiene uno o dos minutos para pensarla.²⁰ En otro nivel, la alternancia de la música y el canto durante toda la topada permite que los espectadores puedan escuchar y bailar en distintos momentos. Con esto cabe seguir el texto de cada trovador sin que implique para el público fijar la atención permanentemente en el canto, lo que, sin el baile, sería agotador o por lo menos aburrido, si se piensa que es una fiesta comunal. La combinación de canto y baile, por lo tanto, a lo largo de todas las participaciones de los trovadores, además de darle tiempo al poeta para componer sus décimas, permite una mejor atención de los espectadores.

Los siguientes son ejemplos que corresponden a la tercera parte de la intervención, la del jarabe o son. En el primero que citaré, Cándido Martínez, después de cantar el son de *La rosita*, incluye una copla improvisada que alude a la petición de esta pieza que una persona del público le hizo:

²⁰ Estas pausas se encuentran también en la improvisación de una sola décima, según lo explica Alexis Díaz Pimienta, investigador e improvisador cubano, en su artículo sobre la improvisación de la décima cubana (2002). También el hecho de que se use siempre la misma melodía, según Fernando Nava, facilita la improvisación (2002: 50-51).

Hoy por este alrededor
aquí en este entarimado
les canta su servidor
en otro verso trovado,
apreciable profesor,
está hecho su mandado.

Como se ve, esta parte es relativamente flexible y permite que después del canto de un son tradicional se improvise una copla alusiva a la performance. Lo común es que los jarabes se canten en los momentos más intensos del enfrentamiento: ya sea para dar inicio a la bravata o durante esta y, en menor cantidad, al final, con las despedidas. El siguiente ejemplo es un jarabe que canta Guillermo Velázquez para proponer el comienzo de la bravata, el enfrentamiento:

[Guillermo:] Veo que tarde la reunión
ya lo exige sin demora,
Cándido, creo que ya es hora
que entremos al aporreón.

Ya quiero mirar quién corre
así que vámosle dando,
esta gente está esperando
que nos demos en la torre.

Los dos ya pintamos canas,
Cándido, llegó la hora;
y si Río Verde trae ganas,
el Real de Xichú le atora.²¹

Son tres coplas que temáticamente complementan el decimal. Sirven para continuar o amplificar, mediante la improvisación, lo que se ha planteado en aquel.

Durante la bravata de esta topada, Cándido Martínez, en una de sus intervenciones, desarrolla un tema en el decimal y después lo refuerza con

²¹ *le atora*: 'acepta el reto'.

el jarabe. Le reprocha a su contrincante que los músicos que lo acompañan no son del mismo lugar de origen del trovador. El decimal dice:

*Guillo, si quieres triunfar,
no luzcas sombrero ajeno,
aquí y en cualquier terreno
tú no me puedes ganar.*

Empezando con Javier
y también con Pepe Ruiz,
pues los dos son de San Luis,
y hoy que se hace menester
no puedes corresponder.
Aunque seas docto galeno
y presumes de hombre pleno,
Guillermo, tu fe te aferra,
mira, Chebo es de mi tierra,
no luzcas sombrero ajeno...

Y el jarabe:

Guillo, me quieres pelear
con músicos de San Luis,
pero te falta matiz,
te lo vuelvo a recalcar;
aquí y en cualquier lugar
te falta mucha raíz.

Con lo que se ve claramente que, ya que no se puede extender el decimal formalmente, sí puede complementarse con el jarabe posterior.

La diferencia que habría entre los temas de la poesía y el decimal es que en la primera se emplean tópicos que pertenecen al acervo tradicional de la topada. En el decimal, en cambio, predominan los detalles más específicos referentes a las circunstancias de la topada: dedicatorias, saludos y alusiones a las situaciones concretas de la performance.

Secuencias dentro de la topada

Dentro de la estructura de la topada hay secuencias que se pueden identificar fácilmente. En un esquema sencillo, a reserva de que pueden hacerse más subdivisiones, se podrían identificar tres grandes partes: la presentación y los saludos, la bravata o *aporreón* y la despedida. Por supuesto, la extensión de cada secuencia la determina el trovador que lleva la mano. Creo que estas divisiones también tienen una utilidad en el ejercicio improvisatorio. Facilitan que el poeta se pueda concentrar en un solo tema, con lo que la improvisación está dirigida hacia un aspecto de la fiesta: en la primera parte, los asistentes, las circunstancias de la fiesta, el tema que los reúne; en la segunda parte, el desarrollo de la controversia, lo que en la región se llama bravata o *aporreón*, y en la última, el trovador se despide del público y de su contrincante. De esta manera, cada cual tiene muy clara la unidad temática de su intervención (la poesía, el decimal y el son o el jarabe). También propicia el diálogo y la coordinación entre los trovadores: los dos están cantando sobre los mismos temas.

Primera secuencia.

Presentación, saludos y dedicatorias

En cuanto a los recursos temáticos que se utilizan frecuentemente en la improvisación, en la topada encontramos que uno de los más comunes —y que en la performance es el primero en usarse— es el saludo y la presentación. El trovador se presenta, presenta a sus músicos, saluda al contrincante y sus músicos y hace mención de los miembros del público para ganarse su favor. Se saluda a los asistentes que tienen alguna importancia para la comunidad o para el trovador (los padrinos, los padres de los festejados, otros músicos y trovadores, etc.) y, algunas veces, igual que en otras tradiciones, se mencionan las condiciones sociales del auditorio (Finnegan, 1977: 55). En la sierra Gorda esto es muy común, el trovador y su público tienen una estrecha relación con el campo y, por lo mismo, casi invariablemente se alude a ello en las topadas:

*La agricultura, la agricultura
es para el hombre trabajador,
así lo manda nuestro creador
para el sustento de la criatura.*

Cual más, cual menos, nos preparamos
con la barrita y el azadón,
se nos alegra hasta el corazón
cuando las lluvias ya las miramos;
retoña el campo y nos alegramos
de ver qué linda temperatura;
cuando la milpa se pone oscura,
¡caray, qué gusto, qué gusto da!
Por eso, amigos, en realidad,
la agricultura, la agricultura...

También es frecuente que el huapanguero comience pidiendo la benevolencia del público en caso de que se equivoque en su interpretación, lo que en la retórica clásica se conoce como *captatio benevolentiae*; así lo muestra el fragmento siguiente que, como el anterior, corresponde a poesías de Ángel González:

*Muy buenas noches, aquí está su servidor
para cantarles esta noche de verbena;
muy afanosos comenzamos la faena,
áhi me disculpan si cometo algún error.*

En lo poco que yo soy les hago entregas,
aunque las coplas y el ritmo se me pierde,
y a los músicos que vienen de Río Verde
va mi saludo cariñoso, y, mis colegas,
ahora que estamos comenzando las refriegas,
voy a pedirle al poeta cantador
me tenga calma y paciencia, por favor,
en esta fiesta que ahora vamos a iniciar;
vivo contento en mis modos de cantar,
muy buenas noches, aquí está su servidor...

La dedicatoria a algunas personas en particular también está presente en los saludos; incluso, se puede ofrecer el saludar a otras personas a petición del mismo público:

Les anticipo desde arriba del tablado
 que en materia disponible soy muy grato
 — lo que se ofrezca y que sea dentro del contrato —,
 además de ser su amigo, soy su criado.
 Algún saludo, algún verso improvisado
 para el pariente, pa'l amigo, pa'l señor;
 aquí entre todos voy a hacerlo sabedor,
 no hay distinciones en estirpe, raza o clase,
 quiero que sepan que quien canta les complace,
muy buenas noches, aquí está su servidor...

Estos saludos, además de manifestar la relevancia de los vínculos sociales que el trovador debe respetar, lo ayudan a demostrar que está improvisando o, por lo menos, adaptando correctamente algún texto previo.

El motivo de la fiesta

Este tema puede aparecer en la presentación y saludos, o en la bravata. Adquirirá importancia en una u otra secuencia, según lo quiera desarrollar el decimero que lleva la mano. Es una constante en la poesía tradicional de distintos lugares que cuando se invita a un trovador para una fiesta en particular, se espera que haga alusión al motivo que los reúne.²² Cito la poesía completa que Claro González canta en una de sus intervenciones:

*Solo por tener terreno
 emprendieron su Odisea:*

²² Esto no es nada nuevo y se sabe que ya entre los antiguos griegos había situaciones arquetípicas que los poetas debían representar en los casamientos, por ejemplo (Nagy, 1996: 84).

*entraron a la pelea
hombres de lo mero bueno.*

Las tierras venían ganando
los héroes por los estados,
pero aquí a los hacendados
siempre seguían amagando;
por eso de cada en cuando
se sabía su desenfreno,
porque no hacían de lo bueno,
solo hacían incomodar
los que entraron a luchar
solo por tener terreno...

Como hoy ha sido, señores,
el ejido es segundo,
se dice lo que difundo,
aquí sus saludadores;
hubo grandes peleadores,
que no querían fuese ajeno,
el surco, también, y el heno,
y que abunda más que el maíz,
pues pelearon en San Luis
solo por tener terreno...

Cuando de la hacienda era
esta tierra y sus valores,
grupos de grandes señores
levantaron la bandera,
porque no querían que fuera
la tierra de algún galeno,
y aunque se viese sereno
había que tirarle duro
para quitarles de apuro,
solo por tener terreno...

Estos versos no solo hacen mención de la historia, sino que, además, se refieren al motivo de la celebración de donde he tomado los ejemplos

(topada de Ángel González y Claro González): se trata de una fiesta ejidal en Cárdenas, San Luis Potosí. Son versos narrativos de carácter épico.²³

Lo común es que la bravata se centre en tres temas: el motivo de la fiesta, las circunstancias de la performance y la performance misma. El motivo de la fiesta es un tema importante en la improvisación, porque implica un conocimiento mayor al común. El trovador debe haber investigado sobre el asunto que los reúne, y debe mostrar ese conocimiento en sus versos. En las velaciones, que es la fiesta equivalente a la topada, con motivos religiosos, no hay un enfrentamiento explícito, pero de manera tácita se espera que cada trovador demuestre su dominio de los temas bíblicos.

Segunda secuencia.

La bravata: las circunstancias de la performance

Es común también que en una topada un trovador opine sobre algún acontecimiento reciente o que, en el momento de la bravata, rete a su contrincante para que exprese su opinión sobre algún tema actual. Este es un decimal de Ángel González:

*¿Cómo ves la situación?,
te pregunto, contrincante,
el asunto es alarmante
en toda nuestra nación.*

Me pongo a considerar:
por dondequiera yo veo
la falta que hace el empleo,
no hay jales²⁴ ni en qué jalar,
y no hay de dónde sacar
que no se da mantención,

²³ Un poeta sudafricano afirmaba, respecto a la importancia de la historia en su poesía, que “the purpose of History, he insisted, was not simply to reconstruct the past, but to place that past into a contemporary context” (Scheub, 1996: xviii).

²⁴ *jale*: ‘trabajo’.

y hay que poner atención
 – porque todo está muy caro –
 en el verso que deparo:
¿Cómo ves la situación...?

Esto no solo demuestra que se está improvisando en ese momento, sino que, además, el trovador se convierte en portavoz y *líder de opinión* de su comunidad. Desarrollar el tema que se le pide no solo requiere de habilidad poética, sino de un acervo cultural que se espera propio del papel que está desempeñando quien improvisa.

Autorreferencialidad. **La alusión a la performance**

Otro tema recurrente dentro de la improvisación es el de la alusión a la performance misma, como tema y demostración del acto de improvisar. Generalmente se encuentra en la secuencia de la bravata. Se puede desarrollar con el comentario de los versos propios o los del contrincante, sobre la manera de cantar propia o la del contrincante y sobre la recepción de los espectadores.

En este ejemplo, un decimal de Claro González, se expresa sobre su situación en el momento de cantar:

Discúlpeme que le pida
 en Cárdenas, su condado,
 me encuentro desesperado
 que la planta se me olvida;
 mi voz está confundida,
 ya no hallo ni qué pensar,
 casi ni quiero cantar
 porque no aguanta mi voz,
 pero que me ayude Dios
y a usted lo he de elogiar...

Yo no soy un trovador,
 el decir no es por demás,

y lo que me puede más:
que Fernando,²⁵ el trovador,
me está buscando el error;
yo ya no hallo ni qué hablar
y no crea que es por tomar,
cansado como me siento,
lanzando mi voz al viento
a usted lo quiero elogiar...

Ángel González, en otro decimal, se refiere también a su propio desempeño:

*José Claro, yo presiento
que mi voz va de bajada,
antes de la madrugada
y me causa descontento.
[...]
Ni modo, ya comenzamos,
y ante este pueblo que escucha
habrá que hacerle la lucha,
a ver adónde llegamos,
y a ver cuánto aguantamos;
aunque, con la desvelada,
mi voz ya se queda helada,
pero me siento gustoso
y al verso le doy reposo
*antes de la madrugada.**

El poeta se refiere en su poesía a la manera como está ejecutando sus versos en ese momento. El elemento autorreferencial es una demostración de la improvisación y de la consciencia del poeta sobre el acto que está ejecutando. No hay manera de que el trovador prepare con anterioridad los textos que se refieren a la performance misma.

²⁵ El poeta alude a Fernando Nava, músico e investigador, quien estaba grabando la topada como parte del equipo de El Colegio de México.

Tercera secuencia. Despedidas y agradecimientos

En la tercera secuencia ocurre lo mismo que en la primera, en cuanto a que en las despedidas y en los agradecimientos el trovador debe mencionar por su nombre a los músicos, a los organizadores de la fiesta, al público presente, etc. Pero en esta secuencia se observa con claridad que los temas desarrollados durante la topada, aunque se improvisan en función de las circunstancias concretas, son tópicos. Es significativo, por ejemplo, que en el saludo y la presentación el trovador se expresa con humildad frente a su oponente, en la bravata lo critica y asume una posición de superioridad artística y moral frente a él, y en la despedida retoma la actitud humilde de su presentación. Cito una estrofa de un decimal de despedida de José Claro González, en la que agradece a su contrincante:

Se va dejando la herencia
del verso y los decimales
y gracias a Ángel González
que me tuviste paciencia:
qué versos y qué decencia
y qué atino, qué pincel,
para pintar un laurel.
Y en la mañana de hoy
mil y mil gracias le doy
y aquí le canto a Fidel...

La topada, como fenómeno de improvisación y memorización, es un sistema muy complejo — por los géneros que lo componen y por el tipo de ejercicio que implica para el trovador. La improvisación se basa en recursos formales y también — tal vez con igual importancia — en el desarrollo de ciertos temas. Ambos, recursos y temas, son parte del acervo con el que cuenta el trovador para ejecutar la improvisación, adaptándose a las circunstancias alrededor del acto improvisatorio. Incluso en las partes memorizadas, puede observarse que la labor de memorización y repetición implica, además, una adaptación de los textos que se con-

sidera parte de la habilidad del huapanguero para improvisar. No es la repetición o transmisión pasiva de los textos propios.

Como pudo verse, la estructura de la topada, que alterna la participación de los trovadores con los momentos de canto y música, incluye secuencias temáticas y, dentro de la participación de cada trovador, alterna textos memorizados e improvisados, es un cuidadoso ritual, en el que se favorece el diálogo de los dos trovadores y el ejercicio de su habilidad para improvisar.

Bibliografía citada

- AVILÉS HERNÁNDEZ, Claudia, 2002. "Ritual y discurso en una topada ejidal de Cárdenas, San Luis Potosí". En *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, ed. Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México, 473-482.
- BAUMAN, Richard, 1986. *Story, Performance, and Event. Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: University Press.
- DÍAZ PIMIENTA, Alexis, 2002. "La décima improvisada en Cuba: estructura y características específicas. Distintos tipos de décimas". En *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, ed. Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México, 327-349.
- FINNEGAN, Ruth, 1977. *Oral poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Nueva York: Cambridge University.
- FRENK, Margit, 1984. *Entre folklore y literatura: lírica hispánica antigua*. 2ª. ed. México: El Colegio de México.
- _____, 1975. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 1990. *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, tesis doctoral. México: El Colegio de México.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, ed., 2002a. *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*. México: El Colegio de México.
- _____, 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*, ed. Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México, 395-414.

- LORD, Albert B., 1981. "Memory, Fixity and Genre in Oral Traditional Poetries". En *Oral Traditional Literature: a Festschrift for Albert Bates Lord*, ed. John Miles Foley. Columbus: Slavica Publishers, 451-460.
- NAGY, Gregory, 1996. *Poetry as Performance. Homer and Beyond*. Cambridge: University Press.
- NAVA L., E. Fernando, 2002. "Música y literaturas tradicionales". En *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, ed. Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México, 39-54.
- SCHEUB, Harold, 1996. *The Tongue Is Fire: South African Storytellers and Apartheid*. Wisconsin: University Press.
- VELASCO VILLAVICENCIO, Rafael, 2002. "La música y las coplas líricas en una fiesta de topada ejidal en Cárdenas, San Luis Potosí". En *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, ed. Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México, 317-324.