

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

TRAIGO VERSOS DE A MONTÓN... SIMBOLISMO, LITERALIDAD Y
AUTORREFERENCIA: SINGULAR RECREACIÓN LÍRICA EN EL HUAPANGO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN LETRAS

P R E S E N T A

Gloria Libertad Juárez San Juan

Asesora: Dra. María Teresa Miaja de la Peña

México, D.F. 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
I. EL SON HUASTECO	7
A. El género <i>son</i>	7
1. La palabra	7
2. Antecedentes del son	13
2.1 El jarabe	17
3. Características de los sones mexicanos	22
B. El son en la huasteca	25
1. La región	25
2. Los pobladores	26
3. Sones huastecos	32
3.1 Son costumbre	32
3.2 Son huasteco	35
a) El nombre: ¿Son huasteco o huapango?	35
b) Los instrumentos	48
c) La autoría	50
d) La versificación	58
I. La copla o estrofa	58
II. Copla y música	59
III. Quintillas y sextillas: sus modelos poético-musicales	61
IV. Seguidillas	78
V. Formas antiguas de versificación	81
A. La décima	81
B. El trovo	84
C. La cadena	88
VI. La métrica	91
VII. La rima	92
e) La interpretación	93
I. Voz poética / voz del intérprete	93
II. “Versos sabidos”, “versos de autor”, “versos improvisados”	99
III. El falsete o yodel	117
f) La cantidad de estrofas	125
II. EL CORPUS	128
A. El estado de la cuestión	128
1. Estudios acerca de la música popular mexicana	128
2. Estudios sobre la lírica popular mexicana	129
3. Estudios en torno al son huasteco	130
B. Coplas libres y coplas relacionadas con el título del son	134
C. La palabra-título del son: denotación y connotación	142
D. La selección de los sones y sus coplas: el corpus	144
E. La presentación de los sones	146

III. ¡QUE EMPIECE EL HUAPANGO!	150
A. “El caimán”	150
1. El mito	151
2. El animal	158
3. El son	158
3.1 “Son solito”/“Caimán”	159
3.2 El son “El caimán”	161
a) El símbolo	162
b) La literalidad	167
c) La autorreferencia	171
B. “El huerfanito”	173
1. La multiplicidad de motivos	174
2. La muerte en la Huasteca	174
3. El son	177
3.1 Las coplas	182
a) El símbolo	183
b) La literalidad	188
c) La autorreferencia	196
C. “La azucena”	198
1. La flor	199
2. La simbología de la flor	200
3. El son	202
3.1 Las coplas	202
a) El símbolo	203
b) La literalidad	210
c) La autorreferencia	211
D. “El gusto”	217
1. La palabra	218
2. El son	218
2.1 Las coplas	223
a) El símbolo	224
b) La literalidad	228
c) La autorreferencia	231
E. “El fandanguito”	234
1. La palabra	234
2. El son	241
2.1 Las coplas	242
a) La literalidad	243
b) La autorreferencia	243
F. “Los panaderos”	248
1. “Los panaderos” del siglo XVIII	249
2. “Los panaderos” y la jeringonza	254
3. “Los panaderos” de hoy en día	256
IV. ¡QUE SIGA EL HUAPANGO!	265
G. “La Petenera”	265
1. La multiplicidad de motivos	266
2. La palabra petenera	267

2.1 Las peteneras peninsulares	269
3. La sirena: el mito	280
3.1 Sirenas en Mesoamérica vs sirenas en Occidente	285
4. El son “La petenera”	288
4.1 Las coplas	289
a) El simbolismo	291
b) La literalidad	300
c) La autorreferencia	307
d) Motivos secundarios	314
e) Las cadenas	325
H. “La pasión”	338
1. La palabra	341
2. El amor y las coplas	341
3. El son “La pasión”	343
3.1 Las coplas	345
a) El símbolo	345
b) La literalidad	348
c) La autorreferencia	366
I. “El llorar”, “La Madrugada” o “El amanecer”	369
1. La palabra	370
2. El son	381
2.1 Las coplas	382
a) El símbolo	382
c) La autorreferencia	392
J. “El aguanieve” o “La cortesía”	394
1. La palabra	398
2. El son	399
2.1 Las coplas	401
a) El símbolo	401
b) La literalidad	411
c) La autorreferencia	414
CONCLUSIONES	420
BIBLIOGRAFÍA	433
BIBLIOGRAFÍA ELECTRÓNICA	475
FONOGRAFÍA	481
ENTREVISTAS	495
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS	497
ANEXOS	512
I. TABLA DE ANÁLISIS DE LAS COPLAS	512
II. DISCO COMPACTO SONORO	513
III. ANTOLOGÍA MÍNIMA DECIMAL	517
IV. TROVO	522
V. TROVADAS	523
VI. ENCUESTAS	528

A la memoria de:

Samuel Juárez Martínez

Andrés Juárez Morán

Con cariño:

A Mamá Nico

Con gratitud:

A Tere, Mariana, Lilián, Vero, Chayito y Alex

Con admiración:

A los músicos y poetas huastecos

Samuel Juárez Martínez

*Galopas en la alborada
caballo de finas crines,
bajo la senda arbolada
hay aroma de jazmines
que llegan a “La Cañada”
de Samuel Juárez Martínez.*

*Trota con gran calidez,
en Cárdenas, varias calles,
luego me cuentas que ves
te pido que no me falles,
si por ahí miras a Andrés
dame todos los detalles.*

*En notas de do, re, mi,
camina potro, camina
como la flor de alhelí.
El amor ya me ilumina:
estoy pensando en Mimí
y sueño con Enedina.*

*Un día me fui pa’ Tampico
a trabajar en la mina,
no me gustó ese abanico
su viento me desafina:
“Ni me agrando ni me achico,
soy de madera muy fina”.*

*Caballo de los azahares
en la comba peregrina,
ve rodeando los jacales
que el maestro se avecina,
él se llama Samuel Juárez
su tierra es la potosina.*

*Caballo del tiempo serio
que sabes mover la rueca,
en tí no existe misterio,
sabes trazar fina greca
luciendo tu magisterio
en mi querida huasteca.*

*Corre caballito amante
de Cárdenas a Tamuín,
de Valles a Ciudad Mante,
sigue luciendo la crin
y bebe el agua abundante
del pozo de las Olguín.*

*Juan Chaires era un potrillo
que tenía mucha maña,
en Lagunillas el pillo
con agua del pozo engaña,
debajo del chancaquillo
se echaba un topo de caña.*

*Caballito de ajedrez
que en el cielo haces destellos,
comenta al eterno Juez
que mi pecho trae dos sellos:
uno es David, otro Andrés,
muy pronto estaré con ellos.*

*Mi caballo no se espanta
dondequiera hace presencia,
en la noche se agiganta
disfrutando de la esencia,
con tres amores de planta
a mí me sobra querencia.*

*Corcel de los siete mares,
corcel de siete caminos,
sigue extendiendo cantares
con reflejos diamantinos,
por ahí anda Samuel Juárez
donde anidan los destinos*

*Caballo del redondel
que sabe cruzar el puente,
ha sido, y será, Samuel;
y aquí lo digo de frente:
tu pecho lleva un laurel
por vivir intensamente.*

*Este trote que me abraza,
en los recuerdos se empeña,
en ancas va Nicolasa,
en mis brazos “La Pequeña”
y aunque el tiempo nos rebasa
así plasmo esta reseña.*

Samuel Juárez Martínez

*Nació un dieciocho de mayo
don Samuel Juárez Martínez,
en San Luis y sus confines
floreció como un pitayo.*

*Bajo el celeste dintel
que es la divina enramada,
inicia allá en La cañada
el tiempo de don Samuel.
Hombre de mucho nivel,
aquí su vida detallo,
cantó como un fino gallo,
en la región potosina;
bajo el cielo que ilumina
nació un dieciocho de mayo.*

*Fue fruto del matrimonio
de Andrés y María Nabor,
creció llevando el honor
de ellos como patrimonio,
aquí doy el testimonio.
En veredas y carriles
regó aroma de jazmines
con pétalos de estatura.
Un hombre de plata pura,
don Samuel Juárez Martínez.*

*Con la chispa campirana
empezó a soltar cordeles
y en el río de los claveles
con el Cupido se hermana;
Samuel con amor desgrana
los sentimientos afines.
en placetas y adoquines
con un caminar gustoso,
fue un maestro generoso
en San Luis y sus confines.*

*En las veredas presentes
no se despinta su huella,
la memoria ahora destella
sus acentos elocuentes,
Dejó muy fuertes cimientes
en el barbecho que entallo,
su luz fue de un fino rayo,
que quede por siempre escrito,
después de ir al infinito,
floreció como un pitayo.*

Gloria y Libertad al son huasteco

*Su nombre es la libertad,
que se escucha en lontananza,
un mérito grande alcanza,
con su sensibilidad.
Es por su asertividad,
un muy valioso andamiaje,
enviándonos un mensaje:
robustecimiento al son
de nuestra amada región,
como fiesta y homenaje.*

*Como fiesta y homenaje,
en un taller se gestó,
y en donde bien se prestó
para abreviar de este aguaje.
Comenzó este bello viaje,
entre timbres de violín,
de nuestra aula buen festín,
convergente de alegría,
de falsetes, melodías,
y un gusto que no halla fin.*

*Y un gusto que no halla fin,
dando comienzo a un proyecto,
producto del intelecto
y astucia de un paladín.
Con ello sin más esplín,
y en compañía de aquel eco,
quiso, por el son huasteco,
sumergirse en tal océano
de hipérbaton campirano,
en donde halló recoveco.*

*En donde halló recoveco,
engarzándose a mil rimas
de pasiones cantarinas
que, entretajadas en fleco,
no dejan al alma hueco
para sentir desazón,
pues son motivo y razón
de ser las fuertes raíces
que nos dan las directrices
pa' vivir la tradición.*

*Pa' vivir la tradición,
que de lares potosinos
la autora asume destinos
con reflejante pasión.
Entregando el corazón
a la región y su estado
con entusiasmo y agrado
en un gesto muy cordial,
de gran valía musical,
aquí deja su legado.*

*Aquí deja su legado,
con ese tiempo invertido,
cada página es latido
que en torrente se ha volcado.
Más que para el doctorado,
éste es un gran capital
para el arte regional
de nuestra Huasteca amada,
de tradición impregnada,
hoy, de una Gloria especial.*

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Ma. Teresa Miaja de la Peña, por su invaluable asesoría.

A mis cotutores y sinodales: Dra. Mariana Masera, Dr. Enrique Flores, Dra. Lilián Camacho Morfín y Dr. Santiago Cortés Hernández, por el tiempo invertido en la revisión de este trabajo y por sus atinadas correcciones, observaciones y sugerencias a esta investigación.

A Eduardo Bustos Valenzuela, Arturo Castillo Tristán, Blanca Barrón, Arturo Hernández Ochoa, César Hernández Azuara, Román Güemes, Enrique Rivas Paniagua, David Celestinos, Laura Ahumada y Hugo Rodríguez Arenas, cuyas valiosísimas y entusiastas aportaciones son el espíritu de esta tesis.

A los Tríos:

“Aguacero”: Eduardo Bustos Valenzuela, Mario Zuviríe y Vicente Amador.

“Alma y Tradición”: Hugo Morín Morán, Gerardo Prado Vázquez, Samuel David López Juárez.

“Camperos de Valles”: Marcos Hernández, Gregorio Solano y Camilo Ramírez.

“Corazón Huasteco”: Moisés Hernández y Gilberto Aguilar Vidales.

“Los Brujos de Huejutla”: César Hernández Azuara, Germán Hernández Azuara y Rodolfo González Martínez.

“Los Venaditos de la Sierra”: Ernesto Ramos Hernández, Irineo Domínguez Avelino y Antonio de Jesús Pérez Candelario.

A los músicos, poetas e intérpretes: Natalia y Antonia Valdés Flores, Arturo Castillo Tristán, Rodolfo González Martínez, David López Rocha y Moisés Hernández.

A Ma. del Rosario Medina y Alejandro Soto mi enorme gratitud.

Mil gracias al Lic. Filiberto García Solís, responsable del Fondo Reservado de la Biblioteca “Samuel Ramos” de la Facultad de Filosofía y Letras, por su valioso apoyo.

Agradezco a la Mtra. Lucila Tercero Vasconcelos, responsable de la Hemeroteca de la Biblioteca “Samuel Ramos” de la Facultad de Filosofía y Letras, por su atinada guía.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

A Gabriel Ramos.

A Rosario Sandoval Céspedes por su generosa ayuda.

A Esther, David, Samuel David, David Alfredo, David Andrés, Daphne Libertad, Alfredo, Diana, Alicia, Irma, Martín, Marcelita, Jorge, Silvia, Lucas Ariel, Pedro, Bere, Paco y Chantal.

Nico, Candy, Chepo y Aarón.

Gaby, Javier, Chayo, Paty, Loli, Yola, Queta, Irene, Lupita, Marce, Claudia, Layda, Adrián, Yvonne, Dannaé, y Azucena.

Juanita Lobo, Miguel Lobo, Angélica, Polito y Silvia.

A Lupita Torres, Lupita Urbina, Josefina, Leonor, Ma. Elena, Nieves, Vero y Brenda.

Gerardo Altamirano

Pepe, Paquis, Irma, Mamá Vichina, Dina, Paty, Alfredo, Gloria, Mireya, Pacita y a toda la familia veracruzana.

Agradezco también a los investigadores: José Manuel Pedrosa, Maximiano Trapero, Raúl Eduardo González, Aurora González Roldán, Rosa Virginia Sánchez, Martín Gómez-Ullate, Jesús Echevarría y Alejandro de la Rosa.

A la familia huapanguera: Rosendo Martínez Hernández, Guillermo Velázquez, Jorge Morenos, Ernesto Anaya, Soraima Galindo, Paty Chávez, Cecilia Guinea, Gloria Trujano Cuéllar, Esperanza Zumaya, Gilberto Ortega Raga, Don Artemio Posadas, Sergio Arturo Cabrera Flores, Laura Olivia y Anatolio, Juan Jesús Aguilar, Armando Herrera, César Juárez Joynier, Trío Nostalgia Huasteca, Orlando Ortiz, Nicolás Cárdenas, El Balcón Huasteco, Trío Chicontepec.

Al Sr. Jesús Novoa, Sra. Martha Novoa y familia, por la amable hospitalidad que me brindan anualmente durante el Concurso Nacional de Huapango, en San Joaquín, Querétaro.

A Loyda Juárez Meneses y a la familia Ballesteros Núñez de Cd. Valles, S.L.P., por las facilidades proporcionadas durante la compilación del material sonoro.

A la revista *Recorriendo la Huasteca*, Lic. Arturo Hernández Ochoa, Felipe Giovanni, Guadalupe Santiago Zúñiga y Marthita.

A Luis Aguilar Montes, de Sonopress y Claudia Cilia, de Mussart Discos.

A la coordinación de Letras Hispánicas del Posgrado: Dra. Nair Anaya Ferreira, Brenda, Rocío, Cande, Sra. Hilda, Angélica y Dagny.

A Radio Educación, Programa *Son...idos de la Huasteca*, Productor: Enrique Rivas Paniagua; Ing. de sonido: Francisco Aguilar; Asistencia: Ma. de los Ángeles Hernández y Yesenia Ramírez, por su insuperable profesionalismo.

A *Son con corazón*, Gilberto Rivas Alvarado y Arturo Castillo Tristán, por su desbordante entusiasmo, dedicación y compromiso en la grabación de material sonoro.

A *Radiocapuyo2*, Ing. de sonido: Gerardo “Jerry” García y asistentes: David Alfredo López Juárez y Daniel López Solís, por su interés y empeño durante las sesiones de grabación.

Al Ing. Fernando Espinoza por la calidad mostrada en su trabajo de masterización del material sonoro.

A *JC Estudio de Grabación Digital*, Carlos García Nájera “Charly” y Angélica Delgado Rocha, por su eficiente trabajo.

A mis maestros, por su ejemplo de entrega y vocación:

Tere Miaja, Margit Frenk, Mariana Masera, Lilián Camacho, Aurelio González, Ma. Pía Lamberti, Antonio Alatorre (+), Leonor Fernández Guillermo, Araceli Campos Moreno, Francisco Mendoza, Manuel Ulacia (+), Gloria Estela Báez, Ramón Maldonado Graniel, Salvador Medrano, Samuel Gordon, Antonio Rosado, Belén Clark, Fulvia Colombo, Federico Álvarez, Dietrich Rall, Eduardo Cassar, Adriana de Teresa, Raúl del Moral...

A mis alumnos, por ser mi inspiración.

A los integrantes del taller de son huasteco del Mtro. Eduardo Bustos Valenzuela: Selene, Eloína, Aurelio, Mauricio, Vania, Israel, Alex, Esmeralda, Benito y Roberto.

Por su esmerada y cortés atención, al personal de las bibliotecas:

“Samuel Ramos” de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Biblioteca Nacional de México, UNAM.

Biblioteca Central de la UNAM.

“Cuicamatini”, Escuela Nacional de Música, UNAM.

“Daniel Cossío Villegas”, El Colegio de México.

“Guillermo Bonfil Batalla”, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

“Dr. Eusebio Dávalos Hurtado”, INAH.

“Candelario Huízar”, Conservatorio Nacional de Música.

“José Vasconcelos”, Conaculta.

Centro de Información y Documentación “Alberto Beltrán”, Dirección General de Culturas Populares.

“Víctor Bravo Ahuja”, del IPN.

Biblioteca del CECYT 3, “Estanislao Ramírez Ruiz”, IPN.

“Biblioteca de las Artes”, Centro Nacional de las Artes.

A la Sra. Norma Modesta Montiel Victoria, empleada de CD Music, metro Hidalgo, por su fina atención, y al Lic. José de Jesús Sánchez Rojas, propietario del local.

A los empleados de la Librería Madero.

TRAIGO VERSOS DE A MONTÓN... SIMBOLISMO, LITERALIDAD Y
AUTORREFERENCIA: SINGULAR RECREACIÓN LÍRICA EN EL HUAPANGO

INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es mostrar las características fundamentales de la tradición poética en coplas “singulares” de un selecto grupo de sones huastecos. Esto requirió un cuantioso acopio de coplas de los sones más representativos, populares y tradicionales, cuyo orden de presentación y análisis trata de ajustarse al que seguían los bailes de huapango que se practicaron hace más de un siglo en la Huasteca.

La principal fuente de acopio de las coplas fue el *Cancionero folklórico de México*, y también se consultaron diversas publicaciones como cancioneros, biografías, poemarios y trabajos de poetas, músicos, bailarines e investigadores huastecos, y como fuentes sonoras se accedió a un considerable número de grabaciones de tríos huastecos.

El acercamiento a esta expresión músico-poética-dancística la realicé en principio bajo una perspectiva espectacular, esto es, el estudio del son huasteco en los principales encuentros, concursos y fiestas huastecas, con la intención de conocer el contexto en el que se da esta expresión, lo que me llevó a comprender la estrecha relación entre música, poesía y baile. Durante el estudio de la lírica huasteca, recordé siempre la premisa de que la lírica es la poesía para ser cantada y a menudo poesía y música nacen juntas.

En la actualidad se cuenta con importantes investigaciones sobre la lírica popular mexicana y específicamente sobre la lírica huasteca, las cuales analizan los elementos constitutivos de las coplas o estrofas, tales como temas, motivos, recursos poéticos y estilísticos, entre otros. Un aspecto que me pareció muy interesante de los sones huastecos es la diversidad genérica que compone el universo sonero y que le da nombre a estas expresiones musicales; basta una simple revisión de sus títulos para darnos cuenta de que está poblado por una gran diversidad de personajes, animales, vegetales, seres mitológicos, fiestas, fenómenos naturales y sentimientos: “El aguanieve”, “El huerfanito”, “El gusto”,

“El caimán”, “El caballito”, “El fandanguito”, “La presumida”, “La sirena”, “La petenera”, “Las flores”, “La azucena”, “Las conchitas”, “El borracho”, “El bejuquito”, “La llorona”, “La pasión” y “El sentimiento”.

A pesar de que las coplas viajan de un son a otro y de región en región, ya sea por medio de la presencia en ellas de una palabra clave o porque desarrollan una temática específica o poseen un modelo estrófico particular, algunas de ellas se mantienen en un son determinado y lo caracterizan de cierta manera. Por lo tanto, la palabra clave en la que enfoqué mi atención, por momentos caracteriza a ese objeto, ser o personaje que da título al son.

La palabra clave-título del son contenida en las coplas resulta esclarecedora por la denotación o connotación que adquiere; por ejemplo, en las coplas del son “El caimán” que contienen la palabra caimán, ésta puede denotar al animal, ser un símbolo del hombre huasteco o, en ocasiones, referirse al son en el que aparece. Es indudable que la palabra *per se*, al ser utilizada por el poeta en un son determinado, induce o influye en la mente del poeta, quien plasma en su lírica una visión muy particular del objeto, personaje o ser. Esto fue de vital importancia para mí, puesto que me reveló una manera muy particular de hacer poesía.

La simbología huasteca tiene la particularidad de oscilar entre el símbolo y la literalidad y permite al poeta representar a personajes tipo pertenecientes a su entorno social o al imaginario colectivo. Propia de la lírica popular, muestra características dignas de ser analizadas. El poeta también toma el objeto, personaje o ser y lo pinta en las coplas tal cual es por medio de las referencias literales. Asimismo, el son es autonombado en las coplas de diversas maneras.

Éstos son apenas algunos aspectos de la versificación huasteca, puesto que en la copla además entran en juego recursos poéticos —al margen de la palabra clave—, retóricos como imágenes, representaciones, metáforas y comparaciones, así como los motivos y tópicos tomados de la lírica culta y sobre todo los recursos que pertenecen a la tradición lírica popular y que le brindan su sello característico.

Así pues, se revela ante nosotros un universo fascinante de seres y personajes tipo que “viven” en las coplas y que reflejan la visión del mundo de los músicos, poetas y trovadores huastecos.

La inquietud por acercarme al estudio de esta lírica surgió cuando me percaté de que ciertas coplas en los sones incluyen una palabra clave relacionada con el título del son y otras no. Esto generó una pregunta crucial: ¿qué ocurre con estas coplas? Ingenuamente creí en principio que estaban desapareciendo; de hecho, tuve la intención de acopiar las que existían con la finalidad de conservarlas. Sin embargo, al profundizar en la dinámica creadora de las coplas pude ver que el proceso es más complejo de lo que pensé. Entonces, la primera interrogante dio pie a muchas más: ¿las coplas que contienen palabra clave en los sones están desapareciendo?; ¿se están incrementando?; ¿cuáles son las acepciones que adquiere la palabra clave en esas coplas?; ¿qué mecanismos entran en juego para dichas acepciones?; ¿cuáles son los recursos poéticos utilizados en torno al título del son?; ¿hay homogeneidad en la presencia de estos recursos?; ¿cómo son encaminados?; ¿qué revelan estas tendencias?; ¿se puede hablar de personajes o seres prototipo en la lírica huasteca?; ¿hay coplas que se circunscriben a un son determinado?, o como sostienen algunos músicos, ¿en verdad todas las coplas pueden ser cantadas en cualquier son?; ¿cuáles temáticas o motivos aparecen en las coplas que no se refieren al título del son? y ¿qué significado tiene la presencia de dichos motivos?

Es posible afirmar que las respuestas a estas interrogantes en el análisis de las coplas constituye un importante aporte que profundiza en el conocimiento de la dinámica de la tradición lírica huasteca en cuanto al uso e incorporación de recursos poéticos diversos y, a la vez, permite ahondar en la manera en la que el poeta huasteco crea su lírica y canaliza su inspiración por medio de una palabra que genera múltiples y fascinantes imágenes.

Este trabajo pretende dilucidar de qué manera influye la palabra clave en la creatividad del poeta huasteco y qué mecanismos intervienen para decidir utilizarla. Como resultado del análisis se harán evidentes los motivos y temas preponderantes en las coplas libres.

Se utilizó un enfoque cuantitativo para determinar la tendencia creadora y la preferencia por algunos motivos, tópicos y recursos poéticos. Cuando fue necesario, no se dudó en destacar las cualidades interesantes de las coplas.

La lírica huasteca no es una poesía estática; a lo largo del tiempo ha asimilado temas, motivos y recursos de diversas tradiciones, a la par que continúa gradualmente su proceso evolutivo por medio de ese mecanismo que denominamos herencia y cambio.

Considero que un trabajo de análisis sincrónico de estos aspectos, sin lugar a dudas constituye un aporte que ahonda en el conocimiento de su evolución, a la vez que permite dejar constancia del valioso quehacer de los poetas huastecos de la actualidad.

Quisiera tener el don
de versar como tú sabes.
Si Dios me diera la clave
te haría mil versos de amor
y te cantarí cual ave,
como trina el ruiseñor.

I. EL SON HUASTECO

Toda la información conocida sobre el son huasteco no basta para explicar la conmoción que produce el escucharlo.

I. EL SON HUASTECO

El son huasteco es una expresión artística, literaria, musical y dancística que se cultiva en la región de la Huasteca y posee una importante carga de identidad y tradición cultural para los pobladores de esa región.¹

A. El género *son*

Como el término *son* posee diversas acepciones, es necesario delimitar y definir el concepto genérico musical del mismo, además de sus características predominantes y su proceso de conformación como tal.²

1. La palabra

Miroslava Sheptak registra tres acepciones de la palabra son: 1) sonido; 2) género popular de la canción y danza en Cuba; y 3) diferentes formas de baile en América Latina.³

¹ Jorge Arturo Chamorro Escalante, en su libro *Mariachi antiguo, jarabe y son: símbolos compartidos y tradición musical en las entidades jaliscienses* (Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2000), comenta que se entiende por identidad el concepto que atañe a la regionalización o a la visión de áreas culturales delimitadas por un marco geográfico, social y económico, en el cual los portadores de tradiciones reflejan un profundo apego a su territorio, habla local, comida, fiesta y música que se ejecuta con instrumentos muy particulares.

² El interés de mi estudio está basado en la lírica del son huasteco; al ser éste una expresión con tres facetas, baile, música y poesía, resulta imprescindible incursionar en su origen musicológico. Respecto al género, Mireya Martí Reyes, en su obra *El género musical: un laberinto por recorrer*, México, Universidad de Guanajuato, 2000, pp. 9-10, expresa que existe un retraso en la teoría musical respecto a la práctica musical, y uno de los problemas principales radica en que aún no se ha establecido un ordenamiento coherente para la enorme cantidad de géneros que existen, lo cual incide en la indefinición del concepto. En América Latina y el Caribe la situación se complica debido, en parte, a la enorme riqueza y diversidad genérica que presenta su música. No obstante, debe señalarse que el tema ha sido tratado por musicólogos y teóricos musicales, aunque la mayoría de los estudios se refieren a los géneros en su sentido más amplio o al análisis particular de ciertos géneros. El género musical como problema teórico que abarca la definición del concepto y sus formas de ordenación, apenas ha sido abordado y, por tanto, aún permanece insoluble. En este estudio me limito a realizar el análisis particular del género *son*, tomando en cuenta sus características generales, ante la imposibilidad de definir y analizar profundamente el concepto musical, el cual, además, no constituye mi objetivo primordial.

³ Miroslava Sheptak, *Diccionario de términos musicales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, s.v. son, p. 161.

El vocablo *son* tiene su origen en el siglo XIII, y de acuerdo con antiguas fuentes literarias el término se refiere al sonido de la vihuela.⁴

En la época de la Conquista, la palabra se utiliza con diversos sentidos; por ejemplo, fray Bernardino de Sahagún relata que “no danzaban a manera de areite, ni hacían los meneos como en el areite, sino iban paso a paso al son de los que tañían y cantaban, los cuales estaban todos en pie apartados un poco de los que bailaban, cerca de un altar redondo que llaman momuztli”.⁵ Aquí el término *son* significa el ritmo de la música; sin embargo, en otras ocasiones fray Bernardino utiliza dicho vocablo para remitir específicamente al acompañamiento musical de las danzas indígenas: “Los que hacían el son para bailar estaban dentro de una casa llamada calpulco, de manera que no veían los unos a los otros, ni los que bailaban a los que tañían, ni los que tañían a los que bailaban”.⁶

Fray Juan de Torquemada utiliza el término con igual sentido:

[...]y los que hacían el son para bailar, no estaban presentes, como en los otros bailes comunes y ordinarios acostumbraban; sino en cierto aposento, o sala metidos, de donde les tañían. De manera que se oía el son, y no se veían las personas ni instrumentos musicales.⁷

⁴ Carmen Monedero (ed.), *El Libro de Apolonio*, Madrid, Castalia, 1987, p. 153, estrofa 189: “Fue levantando hunos tan dulçes sonos / doblas ç debaylados, temblantes semitones, / a todos alegraua la boz los coraçones; / fue la duenya toq (u) ada de males aguigones” //.

⁵ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino, introducción, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, 2 t., México, Banco Nacional de México-Fomento Cultural, 1982, tomo I, Libro segundo, Capítulo IX, p. 52.

⁶ *Ibid.*, tomo I, Libro segundo, Capítulo XXIV, p. 78.

⁷ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana. De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma terra*. VI vols. Edición preparada por el Seminario para el estudio de fuentes de tradición indígena bajo la coordinación de Miguel León Portilla, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1976, vol. III, libro X, cap. XVI, p. 383.

Ya para 1611, Sebastián de Covarrubias define la voz *son* como “cualquier ruydo que percibimos con el sentido del oydo”;⁸ y, a la vez, menciona a la *sonada* como una forma musical. Posteriormente, Gaspar Sanz establece en 1674 los términos *tonadas* o *sonadas* para referirse a la música no hispana, como las tonadas y sonadas italianas, también nombra como sonada extranjera o aire extranjero a otras melodías no españolas; mientras que para la música española utiliza los vocablos *son*, *sones* o *danzas*.⁹

Por otro lado, ya en el *Diccionario de autoridades* de 1737 aparece el vocablo *son* como equivalente del término latino *sonus*, que significa el sonido particular que se emite al tocar cualquier instrumento.¹⁰

Josep Crivillé, al comentar acerca del rico abanico musical que Extremadura posee, expresa: “puede que sea el son uno de los bailes más interesantes a la vez que típico y tradicional. Se le considera oriundo de la localidad cacereña de Montehermoso y sus orígenes son confusos. El hecho de que en México se designe como son a los bailes y canciones populares invita a pensar en que tal denominación fuese llevada al Nuevo Mundo por los conquistadores españoles salidos de estas tierras”.¹¹

Jas Reuter, por su parte, también reconoce las diversas acepciones del término, refiriéndose en particular a “las cancioncillas muy españolas que llegaron desde fines del

⁸ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición facsímil de la realizada en 1943 por el impresor barcelonés Joaquín Horta, Barcelona, Alta Fulla, 1998, s.v. son

⁹ Gaspar Sanz, *Instrucción sobre la guitarra española*, apud César Hernández Azuara, *Huapango. El son huasteco...*, pp. 111-112.

¹⁰ *Diccionario de autoridades*, edición facsímil de la publicada en Madrid (1726-1737), 3 vols., Madrid, Gredos, 1984, vol. 3, p. 223.

¹¹ Josep Crivillé i Bargallo, 7. *El folklore musical*, en Pablo López de Osaba (dir.), *Historia de la música española*, 7 vols. 1. Ismael Fernández de la Cuesta, *Desde los orígenes hasta el ars nova*; 2. Samuel Rubio, *Desde el ars nova hasta 1600*; 3. José López Calo, *Siglo XVII*; 4. Antonio Martín Moreno, *Siglo XVIII*; 5. Carlos Gómez Amat, *Siglo XIX*; 6. Tomás Marco, *Siglo XX*; 7. Josep Crivillé i Bargallo, *El folklore musical*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 255.

siglo XVII a la Nueva España e incluso a los villancicos de los siglos XVI y XVII (...), también se utilizó el vocablo para referirse a los 'sonecitos de la tierra' y, posteriormente, a la músicaailable en el México Independiente".¹²

Manuel Álvarez Boada expresa que el vocablo *son* significa sonido o, en su defecto, tañido que se produce con ciertos instrumentos y agrega:

Antaño "son" quería decir "cierta composición de música popular para el baile". Era cosa frecuente en el teatro español del S. XVI, que el son formara parte del espectáculo. Se llegó a decir "sonadilla", lo que después quedó en "tonadilla... interviniendo en él, cantos y bailes peninsulares de dicha época, la Tonadilla escénica y los sonecitos del país. A lo anterior debería añadirse, siguiendo la opinión de Vicente T. Mendoza, que el son "viene a ser un género lírico coreográfico de gran raigambre española cuya formación se logró a través de las centurias XVII y XVIII".¹³

Irene Vázquez Valle también ha emitido su opinión sobre el tema: "En nuestros días se da el nombre de son a una gran variedad de tradiciones musicales, tanto indígenas como mestizas. En algunas regiones casi toda la tradición musical se conoce con este nombre; en otras, el son es sólo una parte del acervo musical tradicional".¹⁴ Así, en el primer caso, añade la investigadora, la interpretación del son está siempre asociada a un conjunto musical característico, como el son jarocho, huasteco y el de Tierra Caliente, mientras que en el segundo caso, el son se interpreta con los instrumentos utilizados en la región para acompañar diversas manifestaciones ceremoniales.

Manuel Álvarez Boada abunda acerca de las diversas acepciones de dicho término. El son puede considerarse una designación genérica amplia, es decir, una forma primaria de

¹² Jas Reuter, *La música popular de México*, México, Panorama, 1992, p. 156. El término no es unívoco, ya que también se aplica a las melodías que los músicos indígenas repiten incansablemente con la flauta.

¹³ Manuel Álvarez Boada, *La música popular en la Huasteca veracruzana*, México, Premiá, 1985, p. 62.

¹⁴ Irene Vázquez Valle, *El son del sur de Jalisco*, Guadalajara, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1976, p. 24.

composición a partir de la cual los géneros derivados adquieren características propias, por lo que se catalogan como sones cuya diferenciación está basada en su procedencia y las combinaciones musicales de su ejecución: sones michoacanos, jaliscienses, jarochos, huastecos, conjuntos de cuerdas, bandas y mariachis, entre otros. De la misma manera, deviene del son una gran cantidad de géneros con un desarrollo posterior y sus propias implicaciones regionales, como el huapango, la chilena, los gustos, abajeños, pirecuas, etcétera.¹⁵

La palabra *son*, con relación al baile y al canto, data del siglo XVIII, pues anteriormente se denominaba *son* a la música, mientras que el canto se refería como *copla*, *coplilla* o *letrilla*. En el momento en que se integraron baile y canto se hizo costumbre designarlo como *son*.¹⁶

Un importante testimonio acerca del carácter cantable yailable de la música española de los siglos XVI y XVII, lo proporciona César Hernández Azuara, quien asevera que, en general todas las piezas ya conocidas como sones en el siglo XVII se cantaban y bailaban. El repertorio incluía jácaras, canarios, villanos, pasacalles, zarambeques, fandangos, cumbees, pavanas, zarabandas y chaconas, entre otros. El estudioso afirma además que durante los siglos XVII y XVIII se importaron de la península española más de 150 sones, los que se tocaban con la vihuela y posteriormente con la guitarra.¹⁷

Es así que, a partir de los siglos XVII o XVIII, los aspectos literario y dancístico de los sones se circunscriben a la denominación musical de son, a la vez que comparten un origen común; aunque únicamente como expresión conjunta, puesto que el origen de la

¹⁵ Manuel Álvarez Boada, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶ Cf. Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, México, Premiá, 1984, p. 12.

¹⁷ César Hernández Azuara, *El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, CIESAS/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/El Colegio de San Luis, 2003, p. 112.

copla, de manera individual, permanece estrechamente ligado a la lírica popular de los países de habla hispana y se remonta al Renacimiento español.¹⁸

Margit Frenk da cuenta del ámbito cultural que se gestaba tanto en la España imperial como en las colonias americanas en los siglos XVII y XVIII:

La poesía artística popularizante logra tal divulgación —sobre todo en ciudades como Sevilla, Valencia, Madrid, Valladolid— que irá sustituyendo en el gusto de la gente a la antigua canción folclórica, a la forma villancico. [...] La letrilla, el romance y la seguidilla, las tres manifestaciones principales de esa escuela, eran recreaciones de formas antiguas, conocidas de todos.¹⁹

Así, el son, entendido como espectáculo musical dancístico, generalmente con contenido poético, es uno de los géneros musicales más representativos y de uso más profuso en ambas costas del país y en una porción de la península de Yucatán; sus variantes regionales, debido a su naturaleza cultural, raramente se circunscriben a las divisiones territoriales de los estados.²⁰

En la costa de Guerrero se cultiva el *son guerrerense*, en sus modalidades de *son calentano* y *tixtleco*. En Ometepec (Guerrero) y la Mixteca Alta (Oaxaca) se interpretan los *sones de Costa Chica* o *chilenas*, que descienden directamente de la cueca chilena. El *son oaxaqueño* se cultiva en la costa oaxaqueña y el *son istmeño* en la zona tropical del istmo oaxaqueño: Tehuantepec, Ixtepec, Juchitán y Salina Cruz. Los *sones jaliscienses* o

¹⁸ Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea. España, Argentina, México*, México, El Colegio de México, 1969, p. 9. Sobre el origen común de la lírica popular en los países de habla hispana contamos ya con algunas noticias, gracias a reveladoras investigaciones sobre la poesía de cancionero, la poesía del Siglo de Oro y las relaciones que existen entre estos dos veneros y la lírica popular moderna. Así, cada vez cobra mayor fuerza la idea de que la lírica folklórica de nuestros días viene de la poesía forjada en la “escuela popularizante”, en la que “los poetas cultos, en un principio, incorporaron a su literatura las canciones populares y, posteriormente, trabajaron y recrearon esos elementos folklóricos hasta fundar una nueva escuela poética”.

¹⁹ Margit Frenk, “De la seguidilla antigua a la moderna”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 485-486.

²⁰ Cf. César Hernández Azuara, *op. cit.* p. 91.

abajeros, por su parte, muestran una tradición compartida con Colima y la Tierra Caliente de Michoacán, con una posterior diferenciación instrumental. En la península de Yucatán el baile representativo es la *jarana yucateca*. El *son jarocho* se manifiesta en la parte sur y oriente de Veracruz: Tlacotalpan, Alvarado, Coatzacoalcos, Tecolutla, Cosamaloapan, Nautla y Minatitlán. El *son arribeño* se localiza en Guanajuato y la zona media de San Luis Potosí, específicamente en Xichú y San Luis de la Paz (Guanajuato), Rioverde y Cárdenas (San Luis Potosí) y el *son huasteco* en la región de la Huasteca.²¹

2. Antecedentes del son

El *son* es uno de los géneros músico - dancísticos más populares de México. Generalmente baile suelto y por parejas, de carácter profano y alegre en el que el hombre y la mujer reproducen el coqueteo amoroso, constituye, como ya se ha mencionado, una amalgama perfecta de poesía, música y baile, cuyo origen se remonta a la época de la Conquista. Al respecto, expresa Julio Estrada, “aún hoy sorprende pensar en la labor educativa que desplegaron las órdenes monásticas en México: su trabajo incansable en el ámbito musical queda reflejado a menos de un siglo de la Conquista con la observación de Torquemada”:²²

La primera cosa que aprendieron y cantaron los indios fue la misa de nuestra Señora que comienza: *Salve sancta parens*. No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores que oficien las misas y vísperas en canto de órgano, y con sus ministriles e instrumentos de música; ni hay aldehuela, apenas por pequeña que sea, que deje de tener siquiera tres o cuatro indios que canten cada día en su iglesia las horas de nuestra Señora, especial en la provincia de Mechoacán y Xalisco. Los primeros instrumentos de música que hicieron y usaron fueron flautas, luego chirimías, después orlos y tras

²¹ Cf. *Ibidem*, pp. 91-93.

²² Julio Estrada, *La música de México. Historia. 2. Periodo virreinal (1530-1810)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 125.

ellos vihuelas de arco, y tras ellas, cornetas y bajones.; [...] y ellos mismos lo labran todo que ya no hay que traerlo de España.²³

De esta manera, los instrumentistas intervenían en los servicios religiosos y en las celebraciones profanas, las cuales consistían en el acompañamiento de las primeras óperas del continente y de las representaciones teatrales del Coliseo que a menudo incluían follas o misceláneas, un tipo de diversión teatral compuesta de varios pasos de comedia y de música.²⁴

Juan Pedro Viqueira proporciona en su obra *¿Relajados a reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Cd. de México durante el siglo de las luces*, una visión de los espectáculos teatrales de la Nueva España, que considero pertinente comentar brevemente por el importante papel que el teatro desempeñó en la difusión de expresiones musicales, entre ellas la Tonadilla escénica, en cuyos intermedios se ejecutaban sonecitos del país.

Desde el siglo XVI el teatro fue rápidamente integrado a la vida urbana de la Nueva España. No había fiesta civil o religiosa que pudiera realizarse dignamente sin la representación de una o varias comedias. Al parecer, las representaciones se realizaban en las afueras de la Catedral, a menudo en el cementerio, o bien, en el interior de las iglesias —no obstante que estaban estrictamente prohibidas— o en carros. Por lo menos desde 1597 la ciudad contó con casas de comedias o “corrales”, patios de vecindad abiertos que se acondicionaban en forma rudimentaria.

Aunque en principio la Iglesia fomentó el teatro con fines de evangelización, eventualmente limitó con severidad las representaciones escénicas en las fiestas religiosas, y a partir de 1574 empezó a censurar las obras dramáticas, tanto religiosas como profanas.

²³ Fray Juan de Torquemada, *op. cit.*, vol. V, libro XVII, cap. III, p. 320.

²⁴ Julio Estrada, *op. cit.*, p. 133.

Las autoridades civiles, en cambio, alentaron el arte escénico, puesto que a pesar de que en España el teatro atravesó por periodos alternados de apoyo y represión, en la Nueva España la actitud de los virreyes parece haber sido de constante protección y fomento, por lo que, ya estando edificado el Coliseo Nuevo, se daban funciones todos los días, excepto los sábados.

Las comedias se desenvolvían en el escenario y tenían como temas favoritos las intrigas amorosas, los celos y los amores cruzados, o bien eran de vista y tramoya y de acciones inverosímiles y farragosas. Entre cada acto de las comedias se presentaban entremeses o sainetes, tonadillas y diversos tipos de bailes.²⁵

Las formas musicales cantables y bailables, como expresión artística de carácter mexicano, requirieron un proceso largo y complejo de definición, puesto que, por un lado, se implantaron formas europeas a las que pronto se mezclaron elementos indígenas y negros, y por el otro, a pesar de que se “cristianizaron” las antiguas danzas rituales con temáticas acordes a la nueva religión, en el fondo conservaron su antiguo simbolismo. Dicho proceso se inició en el siglo XVI, y hacia finales del mismo ya habían aparecido algunas formas musicales mestizas, de tal suerte que para el siglo XVIII empezarían a fijarse muchas de las formas que llegaron hasta nuestros días.²⁶

Según la académica Ramos Smith, existían danzas de tipo religioso puestas al servicio del teatro de evangelización, entre ellas la danza de moros y cristianos, además de fiestas y danzas paganas. En el género popular, refiere que entre las danzas llegadas de España destacan el zapateado (de origen gitano y de gran popularidad en España durante el

²⁵ Cf. Juan Pedro Viqueira, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Cd. de México durante el Siglo de las Luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 57-60.

²⁶ Cf. Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, México, Alianza Editorial/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, pp. 19-20.

siglo XVI), el fandango y las seguidillas; estas últimas consideradas entre las danzas más antiguas en España.²⁷

En las follas se incluían diversos *sonecitos de la tierra*, *tonadillas* y otros bailes de carácter popular preferidos por la sociedad criolla y mestiza. Los *sonecitos del país* o *sonecitos de la tierra* se ejecutaban por lo regular con acompañamiento de arpa o violín, mandolas, salterios y guitarras.²⁸

La tonadilla se cantaba en los intermedios de la comedia; es un género que surgió en España con la influencia italiana de la ópera y el estilo del *bel canto*. Fue considerada un elemento de reacción contra el italianismo impuesto por el cantante Farinelli, instalado en la corte española entre 1736 y 1760, quien fuera el privado de Felipe V y Fernando VI y ejerció gran influencia sobre éstos.

Según Santos Díaz González, profesor de los Reales Estudios y severo censor, la tonadilla sirvió para vivificar la música popular porque sus elementos primordiales provenían del riquísimo folklore ibero y de los sentimientos de los indios, criollos y mestizos.²⁹ Para Vicente T. Mendoza su importancia radica en que proporcionó un riquísimo acervo de cantos y bailes españoles, los cuales fueron inmediatamente imitados y asimilados hasta llegar a convertirse en el núcleo principal de la música mexicana. Términos como *caramba*, *tirana*, *cielito*, *canelo*, *morena*, *mi vida*, *caray*, entre otros, así

²⁷ *Ibidem*, p. 15. Véase también César Hernández Azuara, *Danzas del costumbre como ofrenda ritual. Reproducción cultural de cuatro comunidades nahuas de la Huasteca*, tesis de maestría en Historia y Etnohistoria, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2004. De esta danza derivaron otras que incorporan personajes y sucesos de la historia nacional de los siglos XVI al XIX. A estas variantes dancísticas se les ha denominado “Danzas de conquista”. No se debe olvidar el aspecto literario de estas danzas, pues tenían sus letrillas.

²⁸ Julio Estrada, *op. cit.*, p. 133.

²⁹ *Apud* Jerónimo Baqueiro Fóster, *Historia de la música en México. La música en el Periodo Independiente*, México, SEP/INBA, 1964, p. 15. El censor don Santos Díaz considera únicamente tres categorías genéricas en el teatro: la tragedia, la comedia y la sátira (si es dramática se denomina sainete o entremés; si es cantada se denomina tonadilla).

como las formas musicales de peteneras, malagueñas, soledades, fandangos, olés, tangos, cañas, guajiras, además de recursos literarios como estribillos, vueltas, tornadas, intercalados, repeticiones, muletillas, retintines, retahílas y jaleos, contenidos en la tonadilla española, pasaron a formar parte de toda clase de *sones, jarabes, canciones, coplas, trovos y corridos*.³⁰

De esta manera, hacia finales de la época colonial numerosas canciones y bailes mexicanos habían conquistado un lugar permanente y equivalente a las canciones y bailes españoles que se ejecutaban en los intermedios teatrales.

En las canciones mexicanas se manifiesta una gran preferencia por las formas de procedencia negra y de argumento indígena. Entre las más apreciadas se encuentran la bamba y la jarana, y sonecitos como las negritas, el bejuquito, el churripampli, el zanganito, la indita, la chipicuaracua y los negrillos.³¹ Estos *sonecitos de la tierra* o *sonecitos regionales*, descendientes directos de las *seguidillas, tonadillas y boleras* españolas, constituyeron la materia prima para los jarabes.

2.1 El jarabe

El jarabe³² es un baile de pareja suelta e independiente, de carácter más bien picaresco o apicarado, de tiempo vivo y de movimientos aiosos, cuyo rasgo imprescindible es el zapateado. El término no posee una significación unívoca, puesto que puede utilizarse en tres sentidos estrechamente emparentados: 1) una serie o secuencia de bailes que la

³⁰ Cf. Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956, pp. 58-60.

³¹ Cf. Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941, p. 106.

³² Cf. Juan José Escorza, “Apuntamientos sobre el jarabe”, en *Heterofonía* núm. 107, pp. 11 y 12.

tradición ha engarzado por motivaciones de tipo coreográfico no muy explícitas; 2) el fragmento introductorio de esta serie de bailes, que constituye un preludio instrumental cuya función consiste en preparar el ánimo de los bailadores; los jarabes más antiguos son casi idénticos a esta pequeña obertura, que los músicos populares —especialmente los de Jalisco— llaman *sinfonía* o *fandango*; y 3) un baile (estrictamente perteneciente al género *son*) concebido de manera individual (como “Los enanos”) y que constituye un jarabe independiente, y a la vez puede integrar — junto con otros jarabes— la forma de suite.³³

El jarabe, en su concepto de expresión musical compuesta, objeto de estudio de este apartado, es un conjunto de sones cuya particularidad radica en los diversos elementos bailables establecidos.

No se sabe a ciencia cierta cómo eran los primeros jarabes, los del siglo XVIII, pero ya a principios del XIX constaban de cinco *aires* bien definidos: introducción, copla cantada, zapateado, descanso o paseo y final.³⁴

Los *aires* o *soncitos* característicos de una zona delimitada, de una zona geográfica, o bien de un determinado grupo étnico, suelen formar *suites*, de tal suerte que de dicha procedencia toman su nombre: “Jarabe michoacano”, “Jarabe del valle” y “Jarabe zapoteca”. A veces la denominación del jarabe se debe al *aire* o *soncito* que predomina en él, como sucede en el “Jarabe de la botella” originario de Jalisco. También ocurre que un

³³ Suite: término musical que define una serie de danzas, cada una con características propias y escritas en una misma tonalidad.

³⁴ Cf. Jas Reuter, *op. cit.*, pp. 145-146. Frances Toor, “El jarabe antiguo y moderno”, en *Mexican Folkways*, vol.1, pp. 26-37, estipula que para 1930 el jarabe consta de “nueve alegres y cautivadoras melodías y de otros tantos pasos diferentes”. Gabriel Saldívar, por su parte, en *El jarabe. Baile popular mexicano*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, 1987, p. 27, hace una diferenciación entre la estructura musical y dancística del jarabe. La forma musical se considera una pequeña composición, mientras que la forma dancística constituye una serie de composiciones encadenadas.

mismo *aire* esté arraigado en varias regiones, por lo que tiene presencia en varios jarabes, como “La diana”, “El palomo” y “El atole”.³⁵

Por otra parte, el nombre de estos aires generalmente proviene de la copla que se canta con ellos. Lamentablemente la mayoría de los músicos las han olvidado, pues sólo tocan los aires de manera instrumental.³⁶

Se puede establecer que el jarabe surge y se populariza en México en la segunda mitad del siglo XVIII, pues ya entonces se documenta la existencia de un “Pan de jarabe” que las autoridades eclesiásticas condenaron por considerar obscenos los movimientos de los bailarines al interpretarlo dancísticamente.

Juan José Escorza refiere tres hipótesis en torno al origen del nombre del jarabe aunque la más verosímil supone una relación directa entre el jarabe (baile) y el jarabe (bebida), debido a ciertas características de la bebida (dulzura, alegría, carácter curativo, entre otras) que pueden ser atribuidas metafóricamente al baile.³⁷

Josefina Lavalle, por su parte, emparenta los términos *sarao*, jarabe o “*xarab*”, del árabe, y únicamente menciona la gran especulación que existe acerca de su nombre.³⁸

Gabriel Saldívar expresa:

³⁵ Jas Reuter, *op. cit.*, pp. 144-148. Éstos también se denominan *jarabes* en su concepción individual.

³⁶ *Ibid.*, pp. 148-149. Algunas coplas que han sobrevivido son: “Los enanos”, “La botella”, “El durazno”, “El atole”, “El coconito” y “La diana”.

³⁷ Cf. Juan José Escorza, *op. cit.*, p. 12. Las otras dos hipótesis que comenta el investigador son: 1) la palabra *jarabe* proviene del vocablo *charape*, nombre de una bebida hecha con piloncillo, que después derivó a *charabe* > *jarabe*, pero Juan José Escorza considera que esta hipótesis puede refutarse desde el momento en que se conoce que en España se practicaba el jarabe desde mediados del siglo XVIII. 2) La idea que el nombre *jarabe* está relacionado con el vocablo quechua *jaraví* (canto lamentoso popularísimo en el virreinato del Perú). Esta relación supuestamente se da en 1789, cuando se presenta en la ciudad de México la obra teatral de asunto inca *Atahualpa*. No se sabe si esa obra incluía algún *jaraví*; de ser cierto, expresa Escorza, es poco probable que un nombre tan lejano y exótico haya inspirado a quien o quienes bautizaron este baile en México.

³⁸ Josefina Lavalle, *El jarabe, jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”/INBA, 1988, p. 21.

Por lo que toca al Sarao, ni en enciclopedias musicales, ni en diccionarios de la lengua, hallamos una definición o acepción que se acerque o que lo asimile a esta danza con movimientos ligeros de los pies; pues la primera edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua, llamado de Autoridades, sólo le reconoce el de “Junta de personas de estimación y jerarquía, para festejarse con instrumentos y bailes cortesanos. Tórnase por el mismo baile o danza entre muchos”. Y las danzas zapateadas como la Seguidilla, el Fandango y similares estaban muy lejos de ser bailables cortesanos; por lo cual juzgamos que en nuestro medio, fue esta forma del Sarao la predecesora inmediata del Jarabe, y acaso pudiera pensarse en alguna relación entre las palabras Sarao y Jarabe, aunque en mi concepto no existe, ya que la segunda, aplicada a la danza de este nombre, nos vino de España, donde ya existía un Jarabe gitano desde mediados del siglo XVIII.³⁹

Y a la vez proporciona indicios acerca de su origen. Sobre este aspecto, Escorza comenta:

No hay duda que el jarabe mexicano procede genéricamente de los bailes zapateados españoles. Una simple comparación entre los elementos coreográficos y musicales del jarabe y los bailes españoles de la tradición del fandango muestra hasta qué punto existe similitud entre ambos géneros. Si además tomamos en cuenta la barroca y multicolor indumentaria de la china bailadora de jarabe —reminiscencia del atuendo de la gitana andaluza— y las letras que se cantan con el jarabe [...] es claro que ante el jarabe nos encontramos frente al descendiente mexicano de los fandangos dieciochescos de España.⁴⁰

En su estudio acerca del jarabe mexicano, Gabriel Saldívar señala que el origen de este baile es más antiguo; considera como precursoras del género a las danzas zapateadas españolas, principalmente a la seguidilla, cuyos albores se documentan por el siglo XVI, al

³⁹ Gabriel Saldívar, *El jarabe. Baile popular mexicano*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, 1987, p. 11.

⁴⁰ Juan José Escorza, *op. cit.*, pp. 13-14.

fandango, del mismo siglo, y a la zambra, danza morisca que sufrió en el siglo XVI influencia americana.⁴¹

De mayor importancia que el origen y denominación del jarabe es, sin lugar a dudas, la popularidad que gozó este género, misma que llegó a ser uno de los factores que influyeron para que se ejecutara en el teatro, lo que a su vez contribuiría a acrecentar su arraigo entre la gente del pueblo. Esto favoreció la difusión de ambas disciplinas, aunque, de hecho, a decir de algunos estudiosos como Gabriel Saldívar, el teatro aprovechó la popularidad del jarabe.

El jarabe fue además un medio de expresión insurgente, pues a mediados del siglo XVIII circularon copiosamente seguidillas, boleras, décimas y cuartetos junto con sones y bailes deshonestos y pecaminosos. El Santo Oficio castigó con extremo rigor estas manifestaciones, lo que provocó que la población novohispana participara en jarabes y fandangos en una actitud de protesta, con la clara intención de violentar la censura impuesta a dichos sones. Tal vez esta actitud pudo ser el factor que generaría la identificación de estos cantos y bailes con el movimiento insurgente.

Así pues, a principios del siglo XIX, “la estructura del jarabe se encontraba conformada, y para 1813 este baile era una de las canciones de los insurgentes y, en consecuencia, identificada con el movimiento de Independencia”.⁴²

⁴¹ Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 9. Véase también Frances Toor (*op. cit.*, pp. 30 y 31.) expresa: “comenzó a ser bailado en el periodo colonial y por sus pasos se nota bien que pudo ser la adaptación de uno de los bailes españoles, tales como el Zapateado de Jerez, la Seguidilla manchega o la Jota”. Agrega que existe una novedosa versión de su origen, en la que “los mexicanos se impresionaron de tal manera por los caballos introducidos en el país por los conquistadores, que la danza vino a ser una imitación del trote de los caballos cabriolando haciendo ‘santiaguitos’, con el ritmo muy especial de los variados pasos; y la paloma del fin, no es más que una imitación del cortejo de estas aves”.

⁴² *Ibidem*, p. 14. Respecto a la condena de los bailes, véase además José Roberto Sánchez Fernández, *Bailes y sones deshonestos en la Nueva España*, Jalapa, Instituto Veracruzano de Cultura Popular, 1998; y Georges

En esa época ya se percibe la incursión de nuevas fuerzas sociales que irrumpen incontinentemente en el duro caparazón de las normas vigentes, con un anhelo imperioso de emancipación, fuerzas que encuentran justificación en el pueblo y sus manifestaciones artísticas.

Las autoridades políticas y eclesiásticas emprendieron una lucha tenaz contra este empuje creciente de las diversiones populares y la nueva moralidad social. Pero las protestas, denuncias, controversias, reprimendas y prohibiciones no lograron contener el avance de la nueva moral, las canciones populares y las ideas republicanas: los bailes y canciones del país tenían ya un lugar fijo.⁴³

Así, “la apropiación que se ha dado de la músicaailable del barroco español a lo largo de más de doscientos años en diversos rincones del país, ha sido el germen para los diferentes géneros poético-musicales que aparecen aquí y allá”;⁴⁴ entre ellos, por supuesto, todos los tipos de son.

3. Características de los sones mexicanos

Según Jas Reuter, los *soncitos de la tierra* o *aires* se enriquecieron combinándose con coplas, estribillos⁴⁵ y acompañamientos contrapuntísticos e interludios instrumentales, dando lugar a los sones.⁴⁶

Baudot y María Águeda Méndez, *Amores prohibidos: La palabra condenada en el México de los virreyes*, México, Siglo XXI, 1997.

⁴³ Cf. Otto Mayer Serra, *op. cit.*, pp. 103-106.

⁴⁴ Raúl Eduardo González Hernández, *Poesía y música de los génerosailables de la Tierra Caliente de Michoacán*, tesis de doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007, p. 154.

⁴⁵ Cf. Carlos Magis, *op. cit.*, pp. 577-578. “Llamamos estribillo a un elemento poético, generalmente versificado, que se repite a lo largo de la composición. Es un elemento que puede estar estrechamente vinculado a las coplas básicas, en su aspecto temático y formal, o gozar de una relativa autonomía [...]. En las canciones populares contemporáneas los estribillos han perdido mucho de su ingenua soltura y han quedado

El son tiene como características predominantes: ser música profana y festiva, típicamente mestiza y estar estrechamente ligada al baile de tipo social.⁴⁷ Además, de acuerdo con su estructura, existe una alternancia de partes cantadas y bailadas, en donde los fragmentos instrumentales se zapatean vigorosamente y el canto sirve a los bailadores para paseos, descansos y escobilleos.⁴⁸ En este momento la atención del espectador se centra en la letra del son; así se revela la copla como elemento esencial en la lírica sonera.

Como expresa Margit Frenk, la gran mayoría de las canciones no narrativas, tanto en México como en los demás países de habla hispana (y portuguesa), están, en efecto, compuestas de estrofas más o menos independientes unas de otras que se asocian muchas veces al azar, que se suelen cantar con melodías de canciones diferentes y que, aun cuando sólo pertenecen a una canción determinada, no quedan sujetas a un orden definido. Es por esta razón que en la canción lírica la unidad más viable para ser analizada y clasificada es la copla, no en su sentido limitado de “cuarteta octosilábica”, sino en su sentido más amplio de estrofa.⁴⁹

reducidos a la condición de complemento de las coplas básicas. Conservan todavía, por lo general, un acentuado carácter lírico que, intensificado por la reiteración, enriquece notablemente los textos. El aspecto más notable de su función es la de ser elemento estructural, puesto que resulta un importante factor de cohesión en las series de coplas con autonomía temática. Sin embargo, no se debe olvidar que los estribillos son en sí mismos una creación poética, y es precisamente este carácter de poema lo que les permite cumplir lo que parece una función práctica. En cuanto a la poesía, los estribillos se caracterizan por su lirismo intenso, tanto que en ocasiones parecen pura energía poética en libertad”.

⁴⁶ Jas Reuter, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁷ *Cf. Ibid.*, pp. 156-163.

⁴⁸ Patricia del Carmen Florencia Pulido, *Crónica histórica del huapango*, Ciudad Victoria, Universidad Autónoma de Tamaulipas, 1994, p. 276. Un paseo implica que la pareja va caminando. En el descanso la mujer se abanica. El escobilleo, alisado o valseado es el paso que se realiza en todos los huapangos cuando los músicos están cantando; se baila sin utilizar el talón, simplemente las puntas de los pies, frotando el piso con suavidad.

⁴⁹ *Cf. Margit Frenk, Cancionero folklórico de México*, tomos I-V, México, El Colegio de México, 1975, pp. xvi-xvii. Por su parte, Carlos Magis (*op. cit.*, p. 465.) utiliza el término de *estrofa* y especifica su naturaleza: cuartetos, seguidillas, quintillas, sextillas, etc., mientras que el vocablo *copla* lo utiliza como sinónimo de “unión”. Por otro lado, como expresa Raúl Eduardo González (*op. cit.*, p. 39.), el término no pertenece –y probablemente nunca perteneció– al habla popular mexicana. Laurette Godinas (“De versos, canciones y coplas: metalenguaje poético y tópicos”, en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, México, El Colegio

En los sones mexicanos existe una tendencia al uso de la cuarteta octosilábica, las quintillas, sextillas y seguidillas.

Jas Reuter considera que existe una norma “comercial” que reduce a tres minutos la duración del son debido a la limitación de los antiguos discos de 78 revoluciones por minuto; a la vez, reconoce que en el ambiente popular, sobre todo en las festividades, la amplitud de las interpretaciones varía, e incluso pueden llegar a interpretarse hasta 50 o 60 coplas.⁵⁰

Gabriel Saldívar manifiesta que la ejecución de tres coplas en algunos sones se debe a una dosificación por parte de los músicos para “acostumbrar” al público a determinada duración; esto por supuesto con fines económicos, sobre todo en las ejecuciones personales.

Asimismo, en ocasiones los músicos intervienen con gritos, exclamaciones e interjecciones para animarse a sí mismos o a los bailadores, sin que estos elementos propiamente pertenezcan a la letra del son; sin embargo, su emisión le aporta un peculiar estilo.⁵¹

Vicente T. Mendoza define al son como un género lírico coreográfico de raigambre española, cuya formación en el país se logró durante los siglos XVII y XVIII. En él

de México, 2007, pp. 215-216.) afirma que los términos más utilizados por los poetas populares anónimos son *verso – versos*, referidos específicamente a su condición de línea versal en la copla, o bien, referidos a la estrofa en su totalidad. Además de “verso”, la palabra más utilizada para designar la unidad mayor es “copla”, a menudo en plural.

⁵⁰ Jas Reuter, *op. cit.*, pp. 161-162.

⁵¹ La interpretación de los sones mexicanos se vale de una gran diversidad de conjuntos e instrumentos. El número de sus integrantes oscila entre tres y siete o más; cada uno de ellos toca algún instrumento y, generalmente, todos cantan, aunque también suele haber solistas. Los instrumentos son de cuerda y excepcionalmente se incluyen instrumentos de percusión. Los instrumentos más utilizados son: violín, arpa, requinto, guitarra, guitarrón, vihuela, mosquito jarocho, jarana huasteca y trompetas.

intervienen cantos y bailes peninsulares de dicha época, la tonadilla escénica y los sonecitos regionales de México.⁵²

Tal vez como herencia indígena, se desarrolle el gusto de remedar a los animales de la región; de ahí la existencia de los sones: “Las moscas”, “El mosquito”, “El zancudo”, “El canario”, “La iguana” y “La gallina”, entre otros.

Ritmo, forma, métrica, carácter y estilo del son se adaptan a otras expresiones musicales de México, por lo que en la actualidad éste es un género netamente mexicano.⁵³

Hasta aquí he dado cuenta de los rasgos generales de los sones en México. Paso ahora a detallar las características particulares de esta expresión artística en la Huasteca.

B. El son en la Huasteca

1. La región

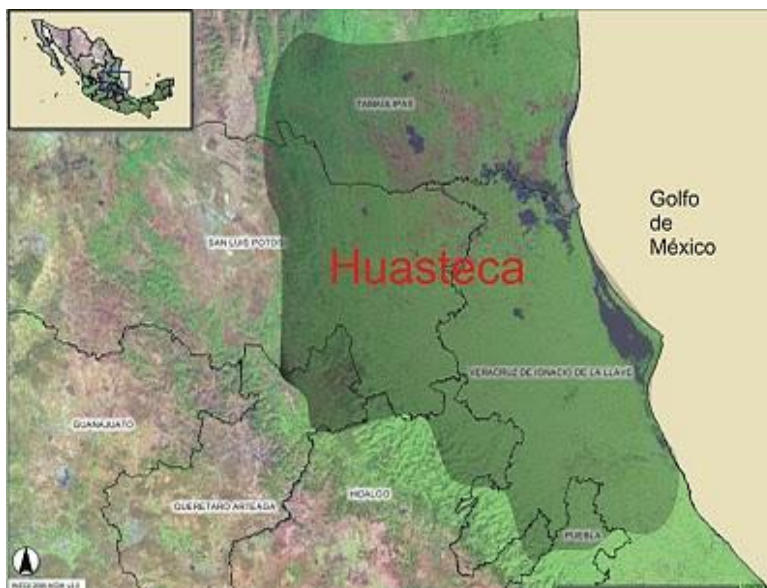
*Mi tierra Dios la hizo
linda y sagrada,
y es como el paraíso,
muy decorada.*

La región de la Huasteca ocupa la costa del Golfo del Altiplano Central, llanura limitada al norte por el río Pánuco y al sur por el río Cazones y por la zona conocida como el Totonacapan; al occidente, por la Sierra Madre Oriental; y al oriente, por el Golfo de México. El ancho de la llanura costera del Golfo es casi constante y su altura va de cero a 200 metros sobre el nivel del mar.⁵⁴

⁵² En el aspecto musical Vicente T. Mendoza señala el uso de melodías modales ya gregorianas, ya andaluzas o árabes, así como el modo mayor. En los sones se privilegia el aspecto rítmico vigoroso, consecuencia de la combinación 3/4, 6/8 y a veces 5/8.

⁵³ Cf. Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, pp. 64-66.

⁵⁴ De acuerdo con Arturo Chamorro (*op. cit.*, p. 17.) y Alfredo Delgado Calderón (*Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, México, Conaculta/Dirección de Culturas Populares Indígenas, 2004, pp. 13-14.) se considera *región* un espacio cambiante, histórico, determinado por la cultura más que por el medio físico, constituido en función de las relaciones que diversos grupos establecen entre sí. Espacio geográfico con



Fray Bernardino de Sahagún, en *Historia general de las cosas de la Nueva España*, se refiere al territorio de la Huasteca como Guasteca o Cuextecapan, Panoaia o Tonacatlalpan, y en los primeros años de la Colonia la región era conocida como provincia de Pánuco, Huasteca y provincia de Victoria Garayana.⁵⁵

2. Los pobladores

La Huasteca está habitada por una población pluriétnica, compuesta por indígenas téenek, nahuas, tepehuas, otomíes, totonacos y pames, a los que se agregan los mestizos y los

fronteras permeables, mismas que no se corresponden con las divisiones políticas, administrativas o con rasgos topográficos. La región está determinada por un sistema, cuyas partes interaccionan más entre sí que con los sistemas externos. Por su parte, Antonio Escobar Ohmstede (*De la costa a la sierra. Las Huastecas 1750-1900*, México, CIESAS/Instituto Nacional Indigenista, 1998, p. 15.) refiere *las huastecas* (en plural) basándose en el hecho de que esta región no es una entidad homogénea. En este trabajo se utiliza el término *Huasteca* o *región Huasteca* para referirse a todo el espacio; mientras que para aludir a alguna región específica de la Huasteca se utilizará el adjetivo que corresponda, por ejemplo: Huasteca potosina.

⁵⁵ Jesús Ruvalcaba Mercado, “Los huastecos de Veracruz”, en *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México. Región oriental*, México, Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Desarrollo Social, 1995, pp. 64-65. La zona huasteca comprende áreas de cuatro estados: el norte de Veracruz, el noreste de Hidalgo, el sureste de los estados de San Luis Potosí y Tamaulipas, y, en menor medida, los extremos noreste de los estados de Puebla y Querétaro. La región se encuentra entre el trópico de Cáncer y el de Capricornio, lo cual explica sus propiedades físicas y ecológicas particulares, como la temperatura y la precipitación, ocasionando una diversidad climática: tropical lluvioso con precipitación en el verano, tropical lluvioso con intensas lluvias en verano y templado con lluvias todo el año. El clima facilita la siembra en dos periodos: de mayo a agosto y de diciembre a enero. El maíz es lo único que se cultiva en ambos periodos y constituye la base de ancestrales ritos en las comunidades étnicas. En la región también se desarrolla la ganadería y la siembra de caña, además de considerarse una importante zona petrolera.

españoles y sus descendientes, así como los negros introducidos como esclavos en la Colonia.

Como ya se ha mencionado, desde la época precortesiana y la Conquista la región se ha denominado de diversas maneras, de las cuales las más comunes son Guasteca o Cuextecapan, debido precisamente a que en tiempos precortesianos esta zona estuvo habitada en su mayoría por los huastecos,⁵⁶ pobladores originales de la región y cuyos descendientes son los ténnek.⁵⁷

El origen de los pobladores de la Huasteca, así como de otras culturas mesoamericanas, todavía resulta incierto; Joaquín Meade expresa:

Sin duda el estuario del Pánuco debe haber sido en toda época un imán para el navegante, y el primer dato lo da fray Bernardino de Sahagún, cuando dice: “Ha años sin cuento que llegaron los primeros pobladores, de estas tierras de la Nueva España que es casi otro mundo, y viniendo con navíos por la mar, aportaron al puerto que está hacia el norte, y porque allí desembarcaron se llamó Panutla... que al presente se dice Pantlan... y los españoles le dicen Pánuco...”; lo que indica que esos navegantes entraron al río Pánuco, en épocas muy remotas, y pasando frente a Tampico, siguieron hasta Pánuco. Punto donde el río podía asegurar agua dulce. Torquemada se refiere a “ciertas naciones de gentes que aportaron por la parte de Pánuco...” e Ixtlilxóchitl indica que: “Los que poseían en esta edad este nuevo mundo fueron los ulmecas y xicalancas, y según parece por sus historias que vinieron en navíos o barcas por la parte del oriente hasta la tierra de Papuha desde donde comenzaron a poblarla”.⁵⁸

⁵⁶ Según Torquemada y Sahagún, fue del caudillo Cuextecatli de quien recibieron sus súbditos el nombre de cuextecos. Joaquín Meade, *La Huasteca tamaulipeca*, Ciudad Victoria, JUS, 1978, p. 62. El término *huasteco* o *huasteca* —vocablo de origen náhuatl derivado del término *cuextlan* y *cuextecapan*— se utiliza aquí, como en las fuentes, para referirse a esta región y sus pobladores en la época prehispánica.

⁵⁷ El término *tennek*, vocablo huasteco, alude en la actualidad a los miembros de la etnia. Su significado se desconoce, aunque una de las hipótesis más recientes de A. Ochoa hace referencia a una antigua deidad o ancestro fundador, cuyo nombre deformaron los misioneros agustinos. Agustín Ávila Méndez, *et al.*, “Huastecos de San Luis Potosí”, en *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México, Región Oriental*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1995, p. 11.

⁵⁸ Joaquín Meade, *La Huasteca tamaulipeca. 3 vols.* Ciudad Victoria, JUS, 1978, vol. 1, p. 61.

También se ha señalado que los mayas se separaron de los huastecos para emigrar a la península de Yucatán; o bien, que los protomayas migraron desde el sur, de los Altos de Guatemala y Chiapas, y los huastecos se separaron de ellos para ir más al norte.

La hipótesis más aceptada sobre el origen de los huastecos indica que provienen de la población maya establecida a lo largo de la costa del Golfo de México, cuya continuidad fue rota por la llegada de totonacos y mexicas.

Estas tres hipótesis se basan en el hecho de que la lengua huasteca se clasifica dentro del grupo maya-totonaco, tronco mayance, familia mayance, subfamilia yxu, por lo que el huasteco-ténnek es la única lengua del grupo maya que se encuentra separada geográficamente del resto de las lenguas de esta familia, además de no poseer diferencias dialectales.⁵⁹

La cultura huasteca tuvo un gran esplendor entre 750 a. C. y 800 d. C. Se cree que los huastecos llegaron hacia 1 500 a. C., pues existen evidencias de desarrollo de dicha cultura; sin embargo, es hasta el año 200 a. C. cuando puede hablarse de un asentamiento huasteco en la región.

En un principio, los pobladores de la Huasteca se encontraban diseminados en pequeñas aldeas, y habitaban en casas hechas de barro y varas. Hacia los últimos siglos anteriores a la Era Cristiana, o al principio de la misma, fabricarían las primeras plataformas para sostener templos. Para el siglo II d. C. se revelan como una cultura con características propias, entre las que sobresale su arquitectura de inconfundible carácter sobrio y sencillo.⁶⁰

⁵⁹ Agustín Ávila, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁰ Lorenzo Ochoa Salas, *Huastecos y totonacos: Una antología histórico-cultural*, México, Conaculta, 1989, pp. 29-32. El investigador añade: “Pero no solamente en este aspecto los huastecos adquirieron su propia

A pesar de que son escasas las crónicas de quienes estuvieron en contacto con los pobladores de esta región en los años posteriores a la Conquista, ha sido posible reconstruir, por medio de las exploraciones arqueológicas realizadas a la fecha, aspectos de su cultura. Uno de los aspectos más preponderantes es el culto a los muertos.

Para los huastecos, los muertos han sido investidos de una fuerza cósmica que posee un valor positivo o negativo, y que puede llegar a manifestarse a los seres vivos:

El poder que se atribuía a los muertos era tan grande que el hombre se entregaba y dejaba arrastrar por ellos. Pero los muertos no tenían siempre el mismo poder, dependía éste, directamente de las causas de la muerte y de lo que habían sido en la vida terrena, pues según la decisión de los dioses eran sometidos a destinos diferentes. [...] A tal grado se acusa esta importancia que el culto a la muerte y los muertos era un culto a la vida, pues para ellos el que moría dejaba de existir sobre la tierra pero seguía viviendo en el más allá. Estas creencias les condujeron a pensar que unos muertos irían a paraísos habitados por dioses como el Cincalco o Tonatiuhichan es decir, al “cielo del sol” y el Tlalocan, “el lugar del Dios de la lluvia”.[...] Finalmente, otros muertos tendrían que ir al Mictlán o mundo subterráneo o “lugar de los muertos” conocido también como el Ximohuayan o “lugar de los descarnados” o Tocenpopolihuiyan, de donde no retornarían.⁶¹

El culto mortuorio está estrechamente ligado a su cosmogonía, puesto que la creencia en un mundo fraccionado en ciclos superiores e inferiores y en la existencia de paraísos y su división en regiones así lo indica.⁶²

identidad; también en otras expresiones puede reconocerse su inconfundible carácter. Así, en la cerámica y en la escultura menor lograron verdaderas obras artísticas; más todavía, las figurillas femeninas hechas de barro destacan en la plástica prehispánica por la delicadeza en el acabado y la proporción que buscaron en sus formas para remarcar caderas y pechos”.

⁶¹ Lorenzo Ochoa Salas, *Los huastecos a través de las crónicas: el tipo físico y sus costumbres funerarias y étnicas*, San Luis Potosí, Academia de Historia Potosina, 1972, pp. 4-5.

⁶² *Idem*. Se cita textualmente el término “paraíso” utilizado por el investigador Lorenzo Ochoa en la fuente original.

Se presume que estas ideas no surgieron entre los primeros huastecos, puesto que entonces existía un relativo aislamiento cultural, sino que fue a finales del periodo Clásico y principios del Posclásico cuando recibieron influencia de un grupo extraño, lo que se manifiesta en sus costumbres étnicas y funerarias.⁶³

Por otro lado, ya se ha mencionado que en esta región cohabitaban varios grupos indígenas, por lo que los huastecos compartían el territorio con otomíes, y, al paso del tiempo, también lo hicieron con totonacas, tepehuas y nahuas, además de magoaques, pames y diversos grupos chichimecas.

Es difícil delimitar los aportes huastecos a la civilización mesoamericana, pues ni la arqueología ni las fuentes coloniales conocidas distinguen entre huastecos y nahuas.⁶⁴

⁶³ *Ibidem.*, p. 6.

⁶⁴ Jesús Vargas Ramírez, “Los nahuas de la Huasteca veracruzana”, en *Etnografía de los pueblos indígenas de México, Región oriental*, México, Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Desarrollo Social, 1995, pp. 113-121. “Cuando se escucha el término *nahua* es prácticamente imposible dejar de pensar en los mexicas o aztecas y en que todos los nahuas son iguales [...]. Los grupos étnicos de México tienen varios gentilicios: 1. La auto denominación, 2. El gentilicio que les asignaron los nahuas en el momento de ser registrados por los españoles. 3. El gentilicio asignado por los españoles y, en algunas ocasiones, el que les dan las etnias con las que tienen fronteras y comparten territorios. La confusión se inicia cuando los españoles aceptan el término *azteca* o *mexica* para referirse a la sociedad dominante en Mesoamérica, y como hablaban el náhuatl, al paso del tiempo la sociedad española primero, y la del México independiente después, olvidó las variantes dialectales de esta lengua y se consideró a todos los que hablaran dialectos del náhuatl, como hablantes de una misma lengua e integrantes de una misma cultura [...]. Los nahuas eran los que hablaban la lengua mexicana, aunque no la hablaban ni pronunciaban tan bien como los perfectos mexicanos; y, aunque eran nahuas también, se llamaban chichimecas y decían ser de la generación de los toltecas que quedaron cuando los demás toltecas salieron de su pueblo y se despoblaron [...]. La presencia nahua en el norte del estado de Veracruz fue explicada originalmente como resultado de la conquista mexicana, ya que se afirmaba que los nahuas aztecas llegaron a invadir el territorio huasteco despojándolos de sus asentamientos y subordinándolos al gobierno de la Triple Alianza. En oposición a esta teoría existen evidencias arqueológicas, etnohistóricas y lingüísticohistóricas que comprueban que en este territorio, desde antes de los nahuas aztecas, había tepehuas, otomíes, totonacos, huastecos y nahuas toltecas y que fue conocido en la época prehispánica como Xiuhoac, es decir, serpiente de turquesas. Este glifo se señala en el *Códice Mendocino*. Los antecedentes históricos más remotos de la presencia nahua en esta entidad pueden dilucidarse a partir de investigaciones macro lingüísticas [...]. Según Swadesh el náhuatl actual no es una lengua con sus dialectos locales (variantes dialectales) en el sentido estricto de la palabra, sino que se puede comparar más bien a una familia lingüística, a un conjunto de lenguas y dialectos desarrollados a partir de una lengua común [...]. Así, se concluye que existía un pre náhuatl con dos vertientes de las que derivan los cuatro dialectos del náhuatl actual: nahua del oeste: Toluca, Nevado de Toluca, Michoacán, Guerrero y Morelos; nahua central: valle de México, Puebla y Tlaxcala; nahua del este: sierra de Puebla, centro de Veracruz, Tuxtepec, Oaxaca y Acuña; y nahua septentrional: región de la Huasteca, parte de los estados de San Luis Potosí, Hidalgo y Veracruz”.

Únicamente se sabe que a lo largo del río Pánuco y en otros asentamientos en la sierra de Tamaulipas se hablaba ténnek.

En cuanto a las etnias tepehua, totonaca, otomíe y pame se sabe muy poco. Stresser-Péan comenta que en el siglo XVI los tepehuas estaban establecidos en los alrededores de Huejutla;⁶⁵ Por lo que se refiere a los totonacos, los primeros pobladores llegaron desde la sierra y ya para el periodo Clásico se extendían por la costa desde el río de La Antigua hasta el Cazones, y por el interior llegaban hasta la sierra.⁶⁶ Antonio Escobar manifiesta que los otomíes se asentaron en una zona comprendida entre Huejutla, Tulancingo y Pahuatlán hacia finales del siglo VI y principios del VII d. C.⁶⁷ Los pames, eran un grupo seminómada pertenecientes al clan chichimeca con el que compartían territorio y compartieron fronteras con otomíes, nahuas y huastecos.⁶⁸ Esta diversidad étnica se enriquecerá durante la época de la conquista, con la llegada de los españoles y, posteriormente, la raza negra.

Cuando los primeros españoles llegaron a la Guasteca y establecieron sus destacamentos, éstos fueron exterminados por la resistencia huasteca en Pánuco. No fue sino hasta 1525 cuando los peninsulares lograron establecerse mediante guarniciones e iniciaron una violenta colonización bajo el mando de Gonzalo de Sandoval y Nuño de Guzmán, lo que provocó un fuerte descenso en la población indígena, pues además los españoles vendían huastecos en calidad de esclavos a cambio de ganado vacuno. De esta manera se estableció un corredor ganadero de bovinos en la planicie; mientras la población indígena se concentró en las serranías para escapar a la esclavitud. Algunas regiones, entre

⁶⁵ Cf. Guy Stresser-Péan, "Los indios huastecos", en Lorenzo Ochoa, *Huastecos y Totonacos...*, *op. cit.*, pp. 188-190.

⁶⁶ Cf. Lorenzo Ochoa, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁶⁷ Cf. Antonio Escobar O., *op. cit.*, pp. 44-46.

⁶⁸ Giomar Ordóñez Cabezas, *Los pames de la Huasteca queretana ante la migración y la carencia de tierras 1950-2000*, tesis de licenciatura en etnología, México, ENAH, 2002, p. 11. Los grupos étnicos denominados por los mexicas como chichimecas incluyen jonaces, huachichiles, pames, mascorros, janambres, caxcanes, pisones y gumares.

ellas el bajo Pánuco, quedaron despobladas debido a las guerras de conquista, las *razzias* de esclavos y las epidemias.

Según Jesús Ruvalcaba, ya en el siglo XX, a partir de 1960 “no es posible identificar a toda la población urbana como mestiza, ni a toda la población rural como indígena; pues existen rancherías habitadas por mestizos, y buena parte de la población concentrada en las orillas de las ciudades es gente india de congregaciones aledañas”.⁶⁹ Esta pluralidad étnica, diseminada arbitrariamente a lo largo de la región huasteca, permite el contacto estrecho de sus costumbres, creencias y tradiciones.

3. Sones huastecos

Existe una gran variedad de géneros musicales y dancísticos en la Huasteca. En algunas regiones es claramente perceptible la influencia que los medios de comunicación masiva han ejercido en estas comunidades a lo largo del tiempo. Por esta razón en las diversas localidades se pueden encontrar géneros tan disímiles como la canción ranchera y la cumbia entremezclados con baladas de música comercial del momento, además del son huasteco y la música ritual.⁷⁰ Es precisamente en estos dos últimos géneros, el son huasteco y la música ritual o *son costumbre*, en donde se condensan la cultura e identidad huastecas.

3.1 Son costumbre

Las comunidades indígenas huastecas comparten valores y códigos culturales estrechamente relacionados con su cosmovisión o religiosidad, que es el resultado del contacto entre el catolicismo y la “religión” de los grupos étnicos asentados en la Huasteca.

⁶⁹ Jesús Ruvalcaba Mercado, *Los huastecos de Veracruz...*, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁷⁰ La música ritual, por lo general, se presenta en las comunidades netamente indígenas.

Félix Báez Jorge comenta que al destruirse la organización ceremonial indígena, los cultos populares se constituyeron en una alternativa a la catequesis cristiana: “la resistencia indígena a las acciones de catequización alimentó un complejo proceso de reelaboración simbólica que tuvo en el sincretismo su expresión dialéctica más elaborada”.⁷¹

Ahora bien, no se puede hablar de una religión indígena producto del sincretismo de las religiones española y nativa en las diversas regiones de la República mexicana, puesto que prevalece una gran variedad de mitos y creencias indígenas. Aunque existen muchos elementos que distinguen a estas religiones entre sí, también comparten algunas creencias y rituales. Esto es precisamente lo que sucede en la región huasteca, pues las ceremonias rituales de las poblaciones indígenas de la zona muestran sorprendentes semejanzas entre ellas. Estos rituales son denominados “el costumbre” o “la costumbre” y se realizan acompañados de una música especial denominada “son costumbre” o “sones de costumbre”.

El costumbre refleja el respeto del individuo hacia el medio ambiente, a menudo con una actitud de reverencia: “si los seres que habitan el mundo lo ayudan a vivir, él siente como obligación natural el ser recíproco. Así, si el maíz constituye el sustento principal de la existencia o es el dueño de nuestra carne, es preciso rendirle tributo ofreciéndole música, danza y alimento”.⁷²

Gran parte de la cosmovisión del mundo prehispánico giraba alrededor del culto a los dioses y a los muertos, además de estar relacionada con el ciclo agrícola, de tal suerte que

⁷¹ Félix Báez Jorge, *Los disfraces del diablo*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2000, p. 352.

⁷² Cf. José de Jesús Montoya Briones, “Persistencia de un sistema religioso mesoamericano entre indios huastecos y serranos”, en Barbro Dahlgren (ed.), *Coloquio de historia de la religión en Mesoamérica y áreas afines*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 145-147.

los diversos rituales forman parte de la producción de alimentos con la intención de obtener una buena cosecha de la tierra:

Propiamente indígena es el “son de costumbre” o “son costumbre” interpretado para las danzas, velaciones y en general ceremonias vinculadas al contexto religioso, mítico, a los ciclos agrícolas, las prácticas propiciatorias, el ciclo de vida y muchos otros aspectos de la cultura tradicional. Se acompaña en ocasiones con sonajas, castañuelas o zapateados y excepcionalmente se combina con el canto. En ceremonias donde no interviene la danza, el *son* indica el desenvolvimiento del ritual; por ejemplo, los de casamiento, invitación o agradecimiento, la fertilidad y la cosecha o para el “lavado de manos”, donde pública y simbólicamente se enlaza el compadrazgo.⁷³

El son costumbre está íntimamente ligado a la danza⁷⁴ y al rito, más que a la poesía, puesto que la mayoría de estos sonos carecen de lírica, si existe ésta, aparece en la lengua indígena correspondiente. Para su ejecución suelen utilizarse los instrumentos característicos del son huasteco: violín, jarana y quinta huapanguera, aunque también pueden emplearse otros instrumentos.⁷⁵

Manuel Álvarez Boada menciona una gran diversidad de formas de instrumentación del son costumbre en la Huasteca veracruzana:

⁷³ Manuel Álvarez Boada, “La música en la Huasteca”, en *Tierra Adentro* 87, 1997, p. 40.

⁷⁴ Anath Ariel de Vidas (*El trueno ya no vive aquí: la representación de la marginalidad y construcción de la identidad téenek*, México, CIESAS/El Colegio de San Luis/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Institute de Recherche pour le développement, 2003, pp. 443-447.) comenta que entre las danzas más importantes, ligadas íntimamente al *costumbre*, se encuentran “Moctezuma”, “Los reyes”, “Carnaval”, “Xantolo”, “Las inditas”, “Los negritos”, “Los espejos”, “El carrizo”, “El gavilán” y “El tigrillo”. Estas tres últimas parecen ser de origen autóctono. Por su parte, Manuel Álvarez Boada (“La música indígena en Chicontepepec, Veracruz”, en *La palabra y el hombre*, 1987-3, 49-56, p. 54.) documenta en Ixhuatlán de Madero danzas del *costumbre* como “El tejón”, “El jabalí”, “La culebra” y “La cotorra”, en cuya ejecución se imitan los movimientos de estos animales.

⁷⁵ César Hernández Azuara, *op. cit.*, pp. 95-97. El investigador expresa que también se da el acompañamiento con un conjunto de arpa, rabel de tres cuerdas y una jaranita, así llamada por los tének, y conocida como cartonal entre los nahuas. Además se utiliza un tambor cuadrado de doble parche de venado y una flauta de carrizo, un arpa de 29 y 32 cuerdas, una jaranita de cuatro cuerdas y un rabel de tres. Anath Ariel de Vidas (*op. cit.*, p. 443.) da cuenta de una diversidad de danzas, en las que considera que su afiliación autóctona o española está determinada por su instrumentación. Para ella, las danzas acompañadas con tambor y flauta son de carácter autóctono, mientras que las danzas acompañadas con cordófonos son más recientes.

Desde las reminiscencias prehispánicas como los teponaztles, caracoles marinos, carapachos de tortuga, etc.; pasando por las cuerdas, conjuntos de chirimía, bandas y orquestas, o flautas y tambores, de origen europeo; otros instrumentos de origen africano, como la marimba; hasta la adaptación de otros muchos elementos como latas para construir sonajas; cubetas o “baldes” para agua a manera de tambor; machetes combinados con flauta y tambor e inclusive guitarritas de plástico de juguete.⁷⁶

Álvarez Boada afirma que la estructura básicamente instrumental del son costumbre está determinada por la estrecha relación que tiene con la danza.

3.2 Son huasteco

En la región huasteca, en contraposición al carácter sagrado de las expresiones musicales y dancísticas de las etnias ténnek y náhuatl, coexisten lengua, tradiciones, artesanías, creencias y música a través del son huasteco.⁷⁷

El son huasteco es una categoría regional de la vasta tradición del son mexicano, por lo que posee las características de un son y, además, rasgos particulares propios de la región huasteca proporcionados por los músicos-cantores.

a) El nombre: ¿son huasteco o huapango?

El son huasteco también es conocido como huapango, aunque existen algunas discrepancias en torno al significado de este segundo término. La tesis más aceptada afirma que la palabra “huapango”, *cuahpanco* en voz náhuatl, (*cuahuitl*, leño, madera; *ipan*, en él o sobre; y *co*,

⁷⁶ Manuel Álvarez Boada, *La música popular...*, op. cit., p. 65.

⁷⁷ Si bien el son huasteco es una manifestación cultural predominantemente mestiza, resulta interesante el hecho de que se haya asimilado como expresión indígena. Esto se constata porque en algunos rituales ceremoniales del *costumbre* se incluyen sones huastecos; e incluso muchos sones huastecos son cantados en lenguas indígenas.

lugar), denomina al baile ejecutado sobre una tarima de madera, de ahí que el nombre sea un derivado de la costumbre de bailar el son sobre una tarima.⁷⁸

Jerónimo Baqueiro Fóster sostiene que la palabra se origina de la expresión abreviada “Huastecas de Pango”; en donde *pango* viene a ser la abreviación de Pánuco: “Así, entonces, la palabra huapango ha sido y sería todavía la música tocada y cantada y el baile de los huastecos de Pango”.⁷⁹

Otra de las versiones más difundidas acerca del significado del término huapango sostiene que deriva de la palabra *fandango*, pues tiene entre sus acepciones la referencia al baile zapateado sobre tarima.

César Hernández Azuara señala que “algunas personas en la Huasteca mencionan que el término huapango proviene de *huapalli*, madera, y que designa a los instrumentos hechos de madera de cedro rojo que producen sonido”.⁸⁰

Considero que la palabra huapango tiene relación con el baile de tarima y que la espectacularidad y dimensión sonora que adquiere el zapateo de los bailadores en el son constituyen la característica primordial en la que se basa la acepción de dicho término.

Algunos investigadores como Thomas Stanford utilizan ambos términos como sinónimos, aunque no deja de haber discrepancias entre ellos respecto al tipo de baile al que refieren dichos términos.

Vicente T. Mendoza denomina huapango al enraizamiento de la cultura en la zona norte del estado de Veracruz, en donde distingue tres regiones con expresión dancística sonera propia, con su respectiva nominación: región Huasteca, en la que se utiliza con toda

⁷⁸ Thomas Stanford, *El son mexicano. Historia y concepto*, México, SEP/FCE, 1984, p. 44.

⁷⁹ Cf. Jerónimo Baqueiro Fóster, “El huapango”, en *Revista Musical Mexicana* 1, 1942, p. 174.

⁸⁰ César Hernández Azuara, *Huapango...*, *op. cit.*, p. 120.

propiedad el término *huapango* o *son huasteco*; región centro, ciudad de Veracruz, Medellín, Alvarado y Tlacotalpan, en donde se denomina *baile de tarima*, *son jarocho* o *baile de pieza*; y la región de Sotavento o Los Tuxtlas, en la cual recibe el nombre de *fandango*.⁸¹ Así, el término huapango es utilizado por Mendoza como un género del que se ramifican tres vertientes, pero los sones de tarima que se bailan en Veracruz y en la Huasteca veracruzana, independientemente de su nominación regional, se consideran huapangos.

Jerónimo Baqueiro Fóster, en su estudio sobre el huapango,⁸² realiza un análisis de algunos sones jarochos populares a los que se refiere como huapangos.⁸³

Yolanda Moreno Rivas, al igual que Vicente Mendoza, expresa que la palabra huapango denomina a la música característica de la región huasteca, así como la del norte y centro de Veracruz. También en el centro y sur de Veracruz esta música es conocida con los términos huapango, son jarocho o baile de tarima. Menciona asimismo que la palabra es utilizada indistintamente para referirse al espectáculo o fiesta en la que se bailan los sones y a los bailes que se ejecutan en ella.⁸⁴

En este sentido, Hugo Rodríguez Arenas, músico e investigador huasteco, dice que el huapango es la fiesta en donde se toca el son huasteco; Rosa Virginia Sánchez coincide con él.⁸⁵ Román Güemes comenta que seguramente la confusión del término surge porque cuando se realizaba un fandango, si había una tarima, ésta se colocaba en la galera que se

⁸¹ Cf. Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, pp. 83-88.

⁸² Cf. Jerónimo Baqueiro Fóster, “El huapango...”, *op. cit.*, pp. 174-183. El musicólogo omite mencionar las otras regiones de los estados que comprenden la Huasteca, pues el estado de Veracruz parece ser el objeto primordial de su interés. Entre los sones jarochos estudiados destaca “La morena”.

⁸³ Entre ellos “La morena”, “El cascabel”, “La Llorona”, “La bruja”, “Los chiles verdes”, “La petenera” y “El fandanguillo”.

⁸⁴ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza, 1989, p. 42.

⁸⁵ Entrevista realizada a Hugo Rodríguez Arenas en septiembre de 2009. Entrevistas a Rosa Virginia Sánchez, en abril y noviembre de 2009.

conocía como uapanko; pero al correr del tiempo, música, canto, baile y escenario se unen en un solo nombre: huapango.⁸⁶

A manera de recapitulación, pareciera entonces que la palabra huapango, en el sentido de baile, hace algún tiempo era empleada indistintamente para referirse a todos los bailes zapateados de la región de la Huasteca y de Veracruz, y después cambió su acepción; o bien, se ha especificado la nominación de las diversas expresiones dancísticas en dicha región, puesto que en la terminología que he encontrado en la actualidad se percibe una clara tendencia a diferenciar entre “son jarocho”, “fandango” y “son huasteco” o “huapango” y “huapangueadas”.⁸⁷ Dicha tendencia es más pronunciada en algunos músicos o investigadores que utilizan estos términos con plena conciencia de su “significado” en un claro afán de estandarizar una diferencia nominal entre las expresiones soneras huasteca y jarocho.

Sin embargo, en algunas regiones los pobladores suelen utilizar estos términos indistintamente sin problema, debido a que conocen la expresión artística a la que se refieren, la identifican y la denominan. Así pues, considero que mediante el uso de determinada terminología se puede especificar la región y las características generales de la expresión artística aludida para evitar confusiones.

⁸⁶ Román Güemes, “Algunas consideraciones sobre el huapango”, en *Horizonte I*, 1991, p. 26. Enrique Rivas Paniagua (*Nicandro Castillo. El hidalguense*, Pachuca: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003, p. 14.) afirma que el propio Nicandro Castillo le comentó a Román Güemes en una entrevista que el huapango es donde se hace el baile, en las galeras.

⁸⁷ Esto sucede muy frecuentemente con los músicos o aficionados que pretenden pasar por conocedores, aunque la gente común sigue utilizando la palabra *huapango* para denominar el baile zapateado de su región. Así, suele suceder que en Tlacotalpan, algún lugareño se refiera al *son jarocho* con el término *huapango*, mientras que un escritor lugareño como Leonardo Zaleta (*La Huasteca y el huapango*, Poza Rica, Eón, 1999, p. 54.) considere sinónimos los términos: *fiesta del huapango* y *fandango*. Además, la palabra huapango también se utiliza para denominar al *huapango arribeño*.

En contrapeso, algunos investigadores, músicos e intérpretes del son huasteco hacen una diferenciación entre ambos términos, basándose en las características de la canción, inherentes a su tradicionalidad.

Una de las características más importantes de los sones huastecos es su pertenencia a la escuela poética de la tradición oriunda de su región; esto se refleja, generalmente, en la antigüedad de los sones. Existe un número considerable de aquellos que se derivan, al parecer, de la veta de los sonecitos de la tierra, que son conocidos como *sones huastecos tradicionales*.⁸⁸

En contraposición, la estudiosa Yolanda Moreno Rivas refiere los huapangos modernos cuyo origen se remonta a 1920. En esa época, en la capital de la República surgió interés por conocer los sones originales de las diferentes regiones del país, lo que dio como resultado una intensa migración a la metrópoli de grupos de músicos procedentes de la provincia, por lo que se generó la urbanización de la música regional.

De esta manera un grupo de talentosos compositores, excelentes intérpretes e instrumentistas son los responsables de esta nueva floración de los géneros folklóricos que en ocasiones fueron más que transposiciones o urbanizaciones, pues algunas obras son indistinguibles de los más puros estilos de sones jarochos o huapangos.⁸⁹

Fue a través de este movimiento nacionalista revolucionario que el Estado mexicano moderno intentó crear y reforzar el sentido de pertenencia, ya que era necesario reconstruir al país y fomentar la unidad por medio de la integración de las poblaciones rurales, a las

⁸⁸ Igualmente hay sones recientes que pertenecen a esta tradición poética pues han sido asimilados y son reconocidos por el público como parte de la tradición.

⁸⁹ Cf. Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, pp. 44-46. Esto no significa que después de 1920 se haya interrumpido la tradición poética del son huasteco tradicional.

que una débil economía capitalista no conseguía incorporar del todo. La educación y la música fueron elementos a los que se recurrió para llevar a cabo esta tarea.⁹⁰

El “nuevo huapango”, “huapango lento” o “canción huapango”, resultado de esta efervescencia folklórica, es una canción huapangueada porque conserva el ritmo original del son; este subgénero, por así decirlo, resulta de la mezcla del son huasteco, la canción mexicana de campo y la canción ranchera comercial. Yolanda Moreno Rivas expresa que la canción huapango debe considerarse un género independiente, puesto que redefine el estilo.⁹¹

Veamos ahora qué opinan los investigadores y cómo han salvado estas diferencias genéricas entre los sones de la tradición y las nuevas creaciones.

Margit Frenk, en el *Cancionero folklórico de México*, documenta 101 sones de la región huasteca que diferencia con los términos “son huasteco”, “huapango moderno” —y, ocasionalmente, “huapango lento”— y “huapango con coplas tradicionales”.⁹²

César Hernández Azuara registra 96 obras, y utiliza los vocablos “son huasteco” y “huapango” como sinónimos para referirse a los sones huastecos que él considera de la tradición, y el término “neohuapango” para denominar a la “canción huapangueada”.⁹³

⁹⁰ Cf. Marco Antonio Lira Lozano, *Usos políticos y sociales del huapango. Pánuco, Veracruz, 1940-1964*, tesis de maestría en Sociología, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2003, pp. 6-7.

⁹¹ Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 45. La canción huapango, en el aspecto poético, se compone de varias estrofas y un estribillo. César Hernández Azuara, en entrevista radiofónica, expresó que “en algunos casos se prescinde de la instrumentación original huasteca, y el neohuapango se canta con mariachi e incluso con guitarras. De esta manera, se formó una corriente en la que participaron compositores como Nicandro Castillo, quien fue el precursor del género, Cuco Sánchez, Rubén Fuentes, José Alfredo Jiménez y Los Hermanos Záizar, entre otros”. Esta información fue tomada del programa radiofónico “Son...idos de la Huasteca”, en el que Enrique Rivas Paniagua entrevistó a César Hernández Azuara en junio de 2009. Por su parte, Enrique Rivas, *op. cit.*, pp. 12- 15, denomina *sones huastecos* a los sones de la tradición y *huapangos* a las nuevas creaciones, esto es, a la canción huapango.

⁹² Cf. Margit Frenk, *Índice descriptivo de canciones*, t. V, en *Cancionero...*, *op. cit.*, pp. 95-309. Frenk distingue terminológicamente a los sones de la tradición, de los cuales documenta 56.

⁹³ Hernández Azuara, *Huapango...*, p. 50. El investigador registra 96 títulos, entre los más populares, y por ende los más ejecutados; considera 60 como pertenecientes a la tradición y 36 del tipo neohuapango.

René Villanueva da cuenta de 93 sones entre los que incluye sones huastecos del costumbre, sones huastecos tradicionales y neohuapangos. En algunos casos menciona el carácter tradicional o moderno de algunos de ellos, aunque sin mostrar una sistematización en su clasificación.⁹⁴

Patricia del Carmen Florencia Pulido documenta 88 títulos de sones huastecos a los que se refiere como huapangos huastecos y no hace diferenciación alguna en cuanto al carácter antiguo o moderno de los mismos, de hecho, registra títulos de obras que parecen ajenas a la tradición sonera huasteca, o tal vez poco conocidas.⁹⁵

Rosa Virginia Sánchez, en su estudio de la poética del son huasteco, se centra exclusivamente en los sones de la tradición; los auténticos sones huastecos, según ella, aunque en algunos de sus estudios utiliza los términos son huasteco y huapango de manera indistinta. La musicóloga refiere que durante la selección de los 52 sones huastecos que comprenden su antología, tuvo que utilizar algunos criterios musicales, pero sobre todo se basó en el análisis poético para determinar la tradicionalidad de un son; sin embargo, por momentos experimentó cierto titubeo al clasificar algún son.⁹⁶

Jas Reuter emite una arriesgada opinión basada en la filiación étnica de los seguidores de la tradición, de manera que propone que debe utilizarse el término huapango para todos los sones mestizos, mientras que la expresión indígena merece denominarse son. A mi juicio, esta propuesta resulta insostenible, al menos en la región huasteca, debido a que la

⁹⁴ René Villanueva, *Cancionero de la Huasteca*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1987, p. 8.

⁹⁵ Patricia del Carmen Florencia Pulido, *Crónica Histórica del Huapango*, pp. 203-204. La investigadora refiere las siguientes obras: “Santa Inés”, “Ozuluama”, “Los angelitos”, “El tigre”, “Indita mía”, “Mi desgracia”, “Inspiración Huasteca” y “Huasteca triste”. Haría falta una investigación de estas obras.

⁹⁶ Entrevista realizada a la etnomusicóloga el 21 de noviembre de 2009.

única expresión indígena a diferenciar con el título de “son huasteco” es el *son costumbre*, y éste ya es conocido así por sus practicantes.⁹⁷

Como puede apreciarse, no existe un punto de vista homogéneo para catalogar a estas expresiones musicales, y es que, generalmente, los investigadores poseen los conocimientos y vivencias en una zona específica de la Huasteca, y su opinión, por supuesto, puede resultar válida para una región, pero no para otra.

Un caso específico lo documenta Román Güemes, quien manifiesta que en la Huasteca veracruzana sí existe una clara diferenciación entre los términos son y huapango: éste se canta, se baila y es de carácter festivo, mientras que el son (esto es, el *son costumbre*) puede o no cantarse, se danza y es de carácter ceremonial.⁹⁸

Gilberto Ortega Raga manifiesta que la diferencia entre huapango y son huasteco estriba en la mudanza de la poética coplera.⁹⁹ Esto es, a una composición —generalmente de autoría registrada— con letra propia, inalterable e inamovible se le denomina huapango, mientras que el son huasteco se caracteriza por la mudanza de sus coplas, además de que suele aceptar versería inédita en donde se puede establecer un diálogo o una controversia huasteca.¹⁰⁰

⁹⁷ Considero inviable la idea del uso del término *son* con carácter exclusivo para denominar diversas expresiones indígenas en otras regiones del país porque dicho término posee al menos dos acepciones en la República mexicana, así que sería casi imposible cambiar su sentido intencionalmente. En este estudio se ha puesto de manifiesto la polisemia de algunos vocablos e incluso la transposición de sentido en algunos de ellos y la dificultad para conocer su origen. Debido a que la lengua está en un proceso de cambio constante, es prácticamente imposible determinar el sentido de cualquier palabra. Baste, pues, como ya lo he mencionado, especificar la naturaleza o características de la expresión artística a definir.

⁹⁸ Román Güemes, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁹ Gilberto Ortega Raga, *Continúa... cantándole a la Huasteca*, Ciudad Victoria, Gobierno de Tamaulipas/Conaculta/PACMYC/Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2002, p. 15.

¹⁰⁰ Alexis Díaz Pimienta, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Gipuzkoa, Senda Editorial, 1998, p. 43, s.v. Controversia: enfrentamiento poético-musical entre dos poetas improvisadores, con tema impuesto o libre.

Rosa Virginia Sánchez explica esta característica apertura o mudanza en las coplas del son huasteco:

Es el único género poético-musical, además del son jarocho, que admite la mudanza de las coplas, mismas que poseen un carácter autónomo que permite que se asocien en series, que varían de una interpretación a otra, puesto que los trovadores realizan una selección arbitraria de un amplio repertorio de coplas y las insertan en el son en un orden aleatorio.¹⁰¹

En contraste con la mudanza de las coplas, en algunos sones se da la exclusividad de las mismas:

En los sones de México son cuantiosas las coplas que incluyen de manera intencional una palabra determinada a la que yo he llamado palabra “clave” o “broche”. Ésta equivale, la mayor parte de las veces, al título mismo del son, o bien, está en estrecha relación con éste. La presencia de esta palabra en las coplas determina, por lo general, su uso exclusivo con respecto al son en que se cantan.¹⁰²

Además, las coplas exclusivas, al margen de la palabra clave que contienen, conservan un carácter autónomo en relación con su presencia y orden de aparición en un son determinado, que depende de la voluntad del intérprete.

Algunos puntos de vista están basados exclusivamente en el aspecto musical, entre los que destaca el del músico Mario Guillermo Bernal Maza, quien expresa que no existe, musicalmente hablando, distinción entre los sones tradicionales y los modernos, puesto que

¹⁰¹ Rosa Virginia Sánchez, “Hacia una tipología del son”, en *Acta Poética* 26-1-2, 2005, pp. 402 y 403.

¹⁰² Rosa Virginia Sánchez, “El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México”, en Aurelio González (ed.), *La copla*, México, El Colegio de México, 2007, p. 311. Y agrega: “La característica de exclusividad puede anularse de dos maneras: 1) cuando el “broche” se transmuta por otras palabras para ser cantada en otro son, conservando casi en su totalidad el contenido poético en la copla; 2) cuando la palabra clave consiste en un concepto, con un amplio significado que coincide con tópicos utilizados frecuentemente en el repertorio global de una zona”.

pertenecen a un mismo género.¹⁰³ En función de la poesía, considera que hay diferencias entre huapango tradicional y huapango moderno, canción huapango o nuevo huapango. Menciona el predominio de quintillas y sextillas octosilábicas en el huapango de la tradición, mientras que el nuevo huapango carece de improvisación, pues no se le cambia la letra ni la música; utiliza el falsete como mero adorno y suele usar dos o tres voces para el canto.¹⁰⁴

Juan Jesús Aguilar León resalta algunas características poéticas y musicales del nuevo huapango: 1) el esquema de la versería en coplas romanceadas;¹⁰⁵ 2) la rima, consonante o asonante, aparece en el segundo y cuarto versos, liberando así al primero y al tercero; 3) el acompañamiento musical está pensado para ser ejecutado con una guitarra sexta más que por un trío huasteco —aunque esto no impide que los nuevos huapangos puedan ser interpretados por tríos huastecos y, de hecho, generalmente así se estila. Tal vez el uso de la guitarra en la canción ranchera influyó para que en los huapangos se viabilizara la interpretación con ese instrumento musical.¹⁰⁶

¹⁰³ Entrevista con Enrique Rivas Paniagua en el programa de radio “Son...idos de la Huasteca”, julio de 2008. El músico de academia parece desconocer la obra de Yolanda Rivas Mercado.

¹⁰⁴ Mario Guillermo Bernal Maza, *Compendio de sones huastecos: método, partituras y canciones*, México, Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico el Estado de México/Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México/Gobierno del Estado de México, 1ª. ed., 2008, p. 29. En la nota 10 (p. 377.), el autor define la canción huapango como “canción huapangueada que conserva el ritmo tradicional. Fue el resultado de la mezcla del son huasteco tradicional y la canción ranchera comercial, formando un género independiente y estereotipado”. Bernal Maza no cita la fuente de esta definición, aunque coincide con la definición de neohuapango de César Hernández Azuara (*Huapango, El son huasteco...*), a quien, además, cita en la siguiente nota de su obra.

¹⁰⁵ Juan Jesús Aguilar León, *op. cit.*, p 125. El autor ejemplifica con el neohuapango “Rogaciano el huapanguero”, cuya primera estrofa es: “La Huasteca está de luto / se murió su huapanguero, / ya no se oye aquel falsete / que era el alma del trovero”//. Asimismo, el estribillo aparece en algunas nuevas creaciones; como ejemplo muestro el estribillo del huapango “El tamaulipeco”: “¡Ay, ay, ay, ay, ay! / decimos allá en la playa: / Los hombres de Tamaulipas / siempre mueren en la raya” //.

¹⁰⁶ Un ejemplo de canción ranchera huapangueada es la “Serenata huasteca”. Considero que es necesario un estudio acerca de estos “subgéneros” o “nuevos géneros”, así denominados por Yolanda Moreno, en los aspectos literario y musical. Los Brujos de Huejutla realizaron una grabación de los neohuapangos más representativos, ya asimilados en la variopinta expresión que constituye el huapango, llamada *El neohuapango*, misma que presentaron en agosto de 2009. César Hernández Azuara, director del trío explica

Existen asimismo nuevos huapangos en los que se advierte una mayor complejidad en sus pasajes musicales, así como recursos pertenecientes a la tradición y una tendencia a la tradicionalización en la poesía de sus coplas; entre ellos se encuentra “El querreque”.

Los bailarines de huapango, no sólo centran la atención en el aspecto rítmico musical, por ser éste un factor esencial para el ejercicio de su disciplina, sino que también suelen mostrar cierta sensibilidad hacia el contenido poético de las coplas huastecas, aunque sin conceder importancia al carácter tradicional o moderno de dicha lírica.

Algunos artistas del baile, principalmente maestros de danza y/o jurados calificadores, manifiestan la necesidad de implantar matices en ciertos temas, pues no todos los sones se deben tocar igual; por ejemplo, es indudable que hay una diferencia de carácter entre “El huerfanito” y “El gusto”, por lo que la ejecución de estos sones debería ir acorde con tal carácter, pero, expresan estos bailarines, desgraciadamente los músicos ahora ya no prestan atención a esta particularidad.¹⁰⁷

Por otra parte, los sones más difíciles de interpretar son conocidos en la jerga dancística como “sones atravesados”; entre ellos se encuentran “El caimán”, “El sacamandú” y “El aguanieve”. Curiosamente los tres pertenecen a la tradición.¹⁰⁸

que esta expresión es el resultado de la fusión de la canción con el ritmo del son huasteco tradicional, cuyas primeras manifestaciones se dieron alrededor de 1920.

¹⁰⁷ Es un hecho que los bailarines se han convertido, junto con los músicos y aficionados, en los grandes conocedores de la tradición del son huasteco, específicamente en el desarrollo de las vueltas y remates melódicos del violín, el cual constituye la guía para su interpretación dancística; no sorprende, por lo tanto, que cuando un violinista comete un error, por ejemplo, un remate en falso, se suscite una rechifla. Así se cultiva un público conocedor que disfruta las presentaciones y desarrolla preferencias específicas por determinadas coplas, sones e incluso tríos huastecos. Para conocer la importancia y aprecio que los bailarines desarrollan por la poesía en el son, elaboré y apliqué una encuesta en el Concurso Nacional de Huapango, en San Joaquín, Querétaro, en abril de 2010, cuyos resultados revelan que los bailadores muestran cierta sensibilidad hacia la lírica de los sones huastecos, lo que evidencia que los bailadores desarrollan la habilidad auditivo musical a la par de una habilidad auditivo poética, puesto que de ninguna manera permanecen ajenos a la poesía contenida en el son.

¹⁰⁸ Informante: Sirenia Ibarra Centeno, 20 años, bailarina de huapango estilo tamaulipeco, entrevistada en el Concurso Nacional de Huapango, San Joaquín, Querétaro, en abril de 2008.

En resumen, los estudiosos toman en cuenta diversos aspectos para denominar son huasteco o huapango a las diferentes expresiones lírico musicales mestizas e indígenas de la Huasteca: 1) el carácter dancístico oailable; 2) la mudanza de las coplas; 3) las características formales de su contenido poético y 4) el tono festivo o ceremonial. Y, como se puede apreciar, no existe homogeneidad de criterios en cuanto a dicha denominación.

Por mi parte, al igual que Margit Frenk, considero más apropiado denominar son huasteco al son de la tradición, y a las nuevas creaciones, huapango o huapango moderno. No obstante, debo enfatizar el hecho de que la gran mayoría del público aficionado a esta disciplina —conocedor o no— utiliza las dos palabras de manera indistinta para referirse a ambas manifestaciones, aunque con mayor frecuencia el término huapango.¹⁰⁹

Vicente T. Mendoza ha expresado que el huapango (son huasteco, son jarocho y fandango) es un caso excepcional debido a la riqueza y variedad que ofrece, pues conserva un aspecto de “casi puro español”, además de la particular manera en que se ha difundido por las costas del Golfo. Es una mezcla de formas y tipos líricos, coreográficos y declamatorios de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX que sucesivamente han llegado a las costas veracruzanas y de ahí han ido enraizando, floreciendo y fructificando incesantemente. Mendoza considera ilógico el hecho de que se denomine con el término de huapango a toda esta mezcla de tonadillas, fandangos, fandanguillos, malagueñas, peteneras, zapateados, seguidillas, boleros, guajiras, tangos, pasacalles, ayayays, pregones, trabalenguas, jarabes y sones; trovos, cadenas, recuestas, décimas y glosas unidos a restos de zarabanda, gallarda, rastrojo, pie de jibao, bailes por lo alto y lo bajo, gambetas y otras derivaciones. El investigador cree que es conveniente estudiar cada pieza de acuerdo con

¹⁰⁹ Baste mencionar que el pueblo de San Joaquín ha sido bautizado como “La Catedral del huapango”, y los concursos son denominados Concursos de huapango.

sus características musicales y líricas, bajo la forma músico poética a la que pertenece, entre los géneros arriba citados; y únicamente considerar como rasgo unificador de todos los huapangos, el hecho de ser bailado sobre una tarima.¹¹⁰

A mi juicio es precisamente esta ruptura lógica la que permite que la expresión artística persista en su recreación hasta nuestros días, puesto que, a pesar de que la base del son huasteco sea una diversidad de formas musicales y estróficas españolas, éstas ya han sido trastocadas por trovadores en otras regiones y asimiladas en un solo género, cuyo rostro es innegablemente mexicano. A pesar de su origen, debe considerarse una expresión netamente mexicana.

Hoy en día continúa dándose una constante recreación de formas y estilos — musicales y poéticos, de manera individual o conjunta— que se asimilan al género del son huasteco y/o huapango porque el público aficionado y los músicos ejecutantes de este género le confieren tal carácter a dichas formas.

De ahí que los nuevos tipos de expresiones relacionadas con el son huasteco, como el huapango moderno, el neohuapango o canción huapango, revelan la evolución del género en el siglo XX, por medio de la asimilación de nuevas formas poético musicales, entre ellas el aspecto formal de la poesía de canción popular, al son huasteco tradicional.

Desde mi punto de vista, el factor que ha incidido en el siglo XX en la formación de nuevos modelos líricos y musicales en el son huasteco es la estrecha cercanía de esta expresión con otros géneros como la canción ranchera, el bolero e incluso diversos bailes populares como la cumbia. Únicamente así se explica por qué existen neohuapangos

¹¹⁰Cf. Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, pp. 87-88. El investigador agrega que el huapango también deberá ser agrupado por regiones, estilos y fórmulas de acompañamiento.

escritos en cuartetos con un estribillo como las canciones rancheras; y otros con una armonía más cercana a las canciones de rondalla o boleros.¹¹¹

b) Los instrumentos

“El origen de los instrumentos propios del son huasteco se remonta a la antigua historia de la guitarra y el violín europeos”, expresa César Hernández Azuara, quien añade que entre los primeros instrumentos introducidos a la Nueva España por los españoles se encuentran el violín, la trompeta, el tambor, la vihuela, la guitarra, el arpa y el laúd.¹¹²

Se sabe que los indígenas pronto aprendieron a tocar y construir los instrumentos y adaptarlos a sus necesidades:

No hay género de música que se use en la iglesia de Dios que los indios no lo tengan y usen en todos los pueblos principales, y aún en los no principales y ellos mismos lo labran todo, que ya no hay que traerlos de España. [...] Los demás instrumentos que sirven para solaz y regocijo de las personas seglares, los indios los hacen todos y los tañen: rabeles, guitarras, discantes, vihuelas, arpas y monocordios y con esto se concluye que no hay cosa que no hagan.¹¹³

De esta manera, se construyeron vihuelas, arpas, guitarras, rabeles y violines modificados según los gustos y posibilidades de cada región.

Se ignora cuáles fueron las condiciones precisas que dieron origen a los diferentes instrumentos autóctonos que se construyeron en la Nueva España, copiados de la enorme

¹¹¹ Como ejemplo, el neohuapango “La orquídea” de Eduardo Bustos Valenzuela (*Cantares de mi Huasteca*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/PACMYC, 1999, anexo Letras y partituras, s. n.). La mezcla de géneros se constata al revisar la discografía huasteca, pues en un claro afán de aumentar sus ventas, o bien por costumbre, los grupos mezclan diversos géneros: sones huastecos, rancheras, cumbias, corridos y hasta corridos. Así, encontramos grabaciones con una diversidad de géneros, y si bien esta versatilidad garantiza la supervivencia de los músicos, tal vez apenas se empieza a notar la influencia que pueda ejercer sobre las manifestaciones folklóricas. Esto no impide que existan grabaciones cuyo contenido sea exclusivamente de sones huastecos.

¹¹² César Hernández Azuara, *Huapango...*, *op. cit.*, p. 51.

¹¹³ Fray Juan de Torquemada, *op. cit.*, vol. V, Libro XVII, cap. IV, p. 320.

variedad de formas y tamaños de los primeros prototipos españoles; lo que sí se sabe es que en la sociedad novohispana era indispensable tocar vihuela o guitarra para acompañar el son.

A finales del siglo XVI la vihuela fue sustituida en el gusto popular por la guitarra. En esta época también se consolidó el conjunto de arpa y guitarra (o guitarras) como el preferido para acompañar el canto y el baile de todas las clases sociales. Fue hasta fines del siglo XVIII o principios del XIX cuando el violín cobró popularidad en todos los rincones del país y sustituyó al arpa en el dúo usado antiguamente para tocar huapango.¹¹⁴

A principios del siglo XX el son huasteco se tocaba con sólo dos instrumentos: violín y quinta huapanguera. El violín, como se ha mencionado, estuvo entre los primeros instrumentos llegados de Europa, aunque su uso se generalizó a finales de la Colonia. El tipo de violín que se utiliza en el trío huasteco es el conocido como Stradivarius.

Con el violín se ejecutan las vueltas y floreos que adornan la melodía de un son, y, de acuerdo con el estilo de la región, también se interpretan pizzicatos, floreos abarrocados, interludios, introducciones, remates y finales. El músico y poeta Eduardo Bustos señala los atributos de un buen violinista: “El tocar violín huasteco no es sólo mostrar agilidad y destreza espectacular; más que esto, deberá ser un desbordamiento de sensibilidad en cada interpretación, dándole el sentido que queremos y que, por supuesto, ninguna simbología puede resaltar”.¹¹⁵

¹¹⁴ Cf. César Hernández Azuara, *Huapango...*, *op. cit.*, pp. 120-123.

¹¹⁵ Eduardo Bustos Valenzuela, *El violín huasteco. Método teórico-práctico*. Libro 1, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, 1997, pp. 8-9. El músico proporciona los nombres de algunos de los violinistas más afamados en la Huasteca: Elpidio Ramírez Burgos “El Viejo”, Ramón Guasso, Genaro Centeno, Sinecio González, Inocencio Zavala, Juan Coronel, Genaro Martínez, Toño Maciel, Heraclio Alvarado, Aureliano Orta, Rafael Fuentes, Néstor Campa, Carmen Tadeo, Salvador Murillo, Juan Aquino, Anselmo Hernández, Baldomero Gayosso, Juan Solís, Pedro Rosa, Darío Salazar, Eulogio Calderón, Refugio “Cuco” Calderón, Frumencio Olguín Nápoles, Heliodoro

La huapanguera desciende de la guitarra barroca, aunque se desconoce cómo se originó. Probablemente su gestación se inicia con el surgimiento de los bailes teatrales en el siglo XVII cuando surgen los sonecitos del país.

Hacia finales de la década de los años treinta y principios de los cuarenta del siglo pasado se creó la jarana, el más joven de los instrumentos que conforman el trío huasteco. Su uso tardó poco más de 30 años en generalizarse, esto es, hacia la década de los cincuenta. La jarana aporta los tonos medios a la armonía sustentada en la huapanguera y a la melodía del violín. Hoy en día no se concibe un conjunto huasteco sin este instrumento.

Aunque la huapanguera y la jarana son instrumentos armónicos, en algunos momentos de la interpretación se puede requintear con la jarana y llevar la melodía del son huasteco, a la vez que se alterna con el bello pespunte melódico de la huapanguera.¹¹⁶

El violín, la jarana y la quinta huapanguera constituyen la instrumentación del son huasteco; sin embargo, no es de extrañar que en algunas zonas alejadas, si se carece de la instrumentación “original”, se utilicen otros instrumentos para el acompañamiento de los sones huastecos, como por ejemplo rabeles o jaranitas.

c) La autoría

Para algunos músicos huastecos, la autoría está directamente relacionada con los huapangos. Como menciona Gilberto Ortega Raga (*vid. infra*, p. 42.), “un son con música y letra inalterable e inamovible se denomina huapango, y su letra no puede modificarse sin consentimiento previo del autor”. El músico y trovador huasteco Eduardo Bustos coincide

Copado. Entre los nuevos valores destacan Pedro Velázquez, Tirso Hernández, Casimiro Granillo, Camilo Ramírez, Román Hernández, Federico Martínez y Osiris Ramsés Caballero.

¹¹⁶ Cf. César Hernández Azuara, *Huapango...*, *op. cit.*, pp. 73-79.

con esta idea y considera que la principal característica de los sones tradicionales es la mudanza de las coplas, a la que él llama de “carácter abierto”.¹¹⁷

Con la finalidad de confirmar la permanencia inalterable de la poesía en los neohuapangos, escuché diversas grabaciones de las populares obras “Las tres huastecas” y “El mil amores”, de Nicandro Castillo y “Cuco” Sánchez, en los que comprobé que las letras de las distintas versiones son fieles a la letra original. En cambio, en el huapango “El hidalguense” de Nicandro Castillo, sí se registran modificaciones. Aquí se evidencia que los huapangueros ya han hecho una ligera variación a la letra del estribillo: *Le han cantado a Veracruz, / a Jalisco y Tamaulipas...*; de esta manera: *Le han cantado a Veracruz, / a San Luis y a Tamaulipas...* De acuerdo con Enrique Rivas Paniagua:

Entre los músicos y huastecófilos está muy arraigada la idea de que Nicandro Castillo debía haber escrito, o escribió, el estribillo con la variante *San Luis* en lugar de *Jalisco*; esta es la razón de que varios tríos así lo entonan so pretexto de hermanar a la Huasteca potosina con las demás huastecas; y no con un estado ajeno completamente a la tradición huasteca como lo es Jalisco. Cuando en febrero de 1982 le pedí a Nicandro Castillo su opinión sobre el asunto, dijo que era falsa la versión y que le molestaba semejante “desarreglo”; por tanto, insistió, debía respetarse su letra original, porque la referencia a Jalisco se la puso en el momento histórico del auge de películas y canciones rancheras de tema jalisciense como sinónimo de mexicanidad.¹¹⁸

De esta manera se pone de manifiesto —a pesar de la autoría reconocida y la tácita obligación del ejecutante a no modificar la letra de los huapangos— que los trovadores, si así lo desean, pueden alterar la letra de cualquier huapango.

¹¹⁷ Eduardo Bustos Valenzuela, *Cantares de mi huasteca*, p. 26.

¹¹⁸ Enrique Rivas Paniagua, *op. cit.*, p. 117.

En cuanto a los sones de la tradición cuya autoría se han adjudicado algunos famosos músicos huapangueros,¹¹⁹ se observa que en ellos no se ha fijado su contenido lírico, debido tal vez a que los intérpretes identifican perfectamente su carácter tradicional.

Cabe preguntarse ahora ¿por qué estos sones tradicionales tienen autor? O mejor dicho: ¿Es legítima la autoría de estos sones huastecos tradicionales?

Cuando Yolanda Moreno Rivas (*vid. infra*, p. 39.) señala el hecho de que algunas creaciones soneras huastecas, transcripciones de músicos afamados, poseen el estilo inconfundible del género, sin mermar un ápice en su composición, no considera que un son huasteco, por ejemplo, o de cualquier otra región, perteneciente a la tradición y, por ende, poseedor de la pureza de ese estilo, bien puede haber sido registrado por un compositor como fruto de su propia inspiración, sin que esto garantice que sea su autor. Para dilucidar esta aseveración, sería imprescindible conocer cuáles son las composiciones a las que se refiere Moreno Rivas.¹²⁰

Por otra parte, hay que tomar en consideración que existen dos aspectos en el son y en el huapango: la música y la poesía; por lo que un huapango puede desarrollar el estilo tradicional en el aspecto musical, y no en el lírico; o por el contrario, poseer el estilo tradicional en su lírica y una musicalización más alejada de la tradición. Esta independencia

¹¹⁹ Entre ellos, Elpidio Ramírez “El Viejo”, Pedro Galindo, Nicandro Castillo y Roque Castillo. Enrique Rivas, *op. cit.*, p. 28, afirma lo que Nicandro Castillo le contó acerca del registro de los sones huastecos: “Lo que pasó fue que [a] mi amigo Elpidio por los años de 1930, algún amigo de él, listo, le aconsejó registrar los sones huastecos a su nombre, cosa que hizo [...]. Recuerdo que cuando grabamos los primeros sones huastecos en 1934, en la RCA Víctor en las calles de Villagrán, entre Elpidio y Roque [Castillo] se repartieron los sones. Yo era el patito feo. A Roque le tocó ‘La azucena’, ‘El sacramandú’ y parece que ‘La rosa’. ‘El Viejo’, como ya tenía registrados los sones, todos fueron para él. Ni ‘La azucena’, ni ‘La rosa’ aparecen señaladas en fonogramas recientes como autoría de Roque Castillo, lo que sí sucede aún con ‘El sacramandú’ [...]. En cambio, el nombre de Elpidio Ramírez sigue leyéndose bajo los títulos de la casi totalidad de sones huastecos, a guisa de composiciones propias”. De acuerdo con la fonografía de Rivas Paniagua, existen pocas grabaciones en donde se considera a Nicandro Castillo autor de estos sones: tres para “El huermanito”; tres de “La Cecilia” y cinco para “La manta”. *Cf.* Enrique Rivas Paniagua, *op. cit.*, pp. 125, 157 y 163 respectivamente.

¹²⁰ *Cf.* Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, pp. 44-46.

entre ambos aspectos dificulta la preservación simultánea de los modelos musicales y líricos del son huasteco tradicional en las nuevas creaciones, algunas de las cuales muestran la influencia de las canciones rancheras, corridas, boleros y canciones gruperas.

En este sentido Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza Martínez manifiestan: “Recientemente han aparecido discos y publicaciones con huapangos muy antiguos que algunas personas han transcrito o arreglado y que por este hecho se les reconoce como autores”.¹²¹ Este asunto también lo refiere René Villanueva:

La búsqueda de “autenticidades” en el folklore lleva muchas veces, a cometer errores de apreciación o a caer en esquemas dogmáticos. Pretender establecer reglas o exactitudes sobre el lugar de origen de un son o una copla sólo es posible en el caso de autores conocidos de huapangos más o menos recientes. El repertorio clásico de los sones está caracterizado por el anonimato en la autoría en la mayoría de ellos. Por lo mismo, resulta criticable la apropiación que algunos intérpretes o compositores contemporáneos han hecho de algunos sones clásicos, motivados por intereses comerciales. Es fácil demostrar la falsedad de esa autoría, simplemente, por la antigüedad de los sones.¹²²

Por esta razón Margit Frenk¹²³ utiliza con toda propiedad la palabra “atribución”, y no “autor”, sabedora de que la tradición poética popular tiene la condición de arte colectivo, patrimonio de una comunidad: “La poesía folklórica es un modo de poetizar, o más exactamente, un conjunto de modos de poetizar, que pertenece al ‘saber’ de una

¹²¹ Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza Martínez, *Cancionero popular mexicano*, 2 vols., México, Secretaría de Educación Pública, 1987, vol. 1, p. 537.

¹²² René Villanueva, *op. cit.*, p. 23.

¹²³ Margit Frenk, “Índice descriptivo de canciones”, en *Cancionero...*, *op. cit.*, t. V, pp. 112, 175 y 251. “La azucena” se atribuye a Jesús Téllez y “El fandanguito” y “La petenera” a Elpidio Ramírez. En cuanto a los sones restantes, no existe ningún comentario.

comunidad, y se transmite por el espacio y el tiempo, a veces a lo largo de muchos siglos”.¹²⁴

Así, la colectividad posee una tradición poético-musical, un caudal ilimitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos: “Detrás de cada copla adivinamos un ‘autor’ que, empapado en el conocimiento de esos recursos, los maneja intuitivamente para dar forma, con mayor o menor acierto, a una idea”;¹²⁵ por lo que el autor de cada nueva canción debe integrarse a esta tradición para que pueda divulgarse, como también deben hacerlo los innumerables individuos que retocan y trastocan dicha canción.

A pesar de que los músicos y poetas populares destaquen en sus comunidades como los máximos representantes de la tradición, e incluso lleguen a gozar de cierta fama y reconocimiento, con el paso del tiempo su obra irremediabilmente entrará al caudal de la tradición y, por ende, al anonimato.

Por otro lado, hay que señalar que cuando la memoria colectiva todavía relaciona a un autor determinado con su obra, pueden suscitarse situaciones delicadas como los “robos de autoría”. Un caso que ha generado gran polémica en el ambiente huasteco es la autoría de “El querreque”.¹²⁶ Esto es precisamente lo que se comenta en nota a pie de página: la

¹²⁴ Margit Frenk, *Cancionero...*, *op. cit.*, t. I, introducción, pp. xxii.

¹²⁵ Cf. *ibid.*, pp. xxi-xxii.

¹²⁶ El autor de “El querreque”, según los xilitlenses, es Pedro Rosa y en la Huasteca potosina así se le reconoce. Existen diversas versiones de esta autoría: 1. El músico Servando Rubio, director del Trío Amanecer Huasteco, expresa que su primo Crisóforo Rubio es coautor, junto con Pedro Rosa, de la música de «El querreque», en <http://xichulense.com.mx/servando.htm>, página consultada en febrero de 2009. 2. El profesor Leopoldo Palencia comenta haber platicado con don Artemio [Villeda]: “y me dice: esa música de «El querreque» la oímos en Querétaro, venía con don Pedro [Rosa] y él le dio su estructura, le hizo versos y le puso “El querreque” porque sonó la guitarra y dijeron que se oía como un animalito que estuviera picando”. Enrique Rivas Paniagua, programa radiofónico *Son...idos de la Huasteca*, Radio Educación, septiembre de 2008. 3. Flavio Martínez (también entrevistado por Rivas Paniagua) refiere que en los bailes y fandangos de la región de Xilitla ya era popular la música de “El querreque”, por lo que él cree que las coplas de los compositores únicamente fueron adaptadas al son. Esta hipótesis concuerda con la de Leopoldo Palencia,

puesto que Xilitla está muy cerca de la Sierra Gorda queretana. 4. Arturo Castillo Tristán, entrevistado por Enrique Rivas, comenta que este son se tocaba como parte del repertorio tradicional conocido como “El pulquero” o “El pulquerito”, y con él iniciaban los huapangos en Xilitla. En su rancho lo llamaban: “Tzuzumbó” o “El jilingue”. 5. En *La voz del querreque* (www.lavozdelquerreque.blogspot.com) se refiere la historia de este son huasteco: “fue llevado a la ciudad de México en el año de 1956 por el Sr. Pedro Rosa, quien lo tocaba acompañado por los músicos Prócoro Rubio [hipocorístico de Crisóforo], Joel Castro y Lucio N. lo tocaban y cantaban en el tono de sol mayor, pues sus voces alcanzaban tonos muy altos. Lo grabaron con José Raúl Hellmer, para discos Vanguard, disquera estadounidense que fue la primera en grabar música folklórica auténtica de México. Posteriormente, Pedro Rosa hizo grupo con César Chávez, Epifanio Alarcón y Willebaldo Amador Hernández, quien le hizo arreglos cambiándolo al tono de re mayor, y con versos pícaros y consecutivos, para darle más intención a lo que se refiere el verso, tal como se conoce en la primera y segunda grabaciones del Trío Chicontepec. De esta manera, se presume que el autor de «El querreque» es el señor Pedro Rosa Acuña, virtuoso en la interpretación del violín huasteco, así como en el canto y la trova o improvisación de versos”. Más adelante, en esta misma página web, se le confiere a Willebaldo Amador el crédito de coautor de “El querreque”, por el arreglo y las coplas que compuso. 6. César Hernández Azuara expresa que el son de “El querreque” fue compuesto por Pedro Rosa Acuña, quien plasma en sus coplas algunos sucesos de su vida. Su música proviene de un son arribeño muy antiguo y Pedro Rosa lo adaptó y compuso las coplas. Entrevista en marzo de 2010. De ahí a su registro sólo resta un paso, pues Willebaldo Amador Hernández y los hermanos Godelevo y Rolando Hernández habían fundado el Trío Chicontepec en 1955. De hecho, se ha referido que las dos primeras grabaciones de “El querreque” de este trío correspondían a los arreglos de Amador. Así, Rolando, al darse cuenta de que nadie lo había registrado, decide registrarlo, por lo que obtiene el derecho a cobrar regalías de dicha obra y, sobre todo, el reconocimiento de su autoría. César Hernández Azuara expresa que Rolando Hernández le dijo que Pedro Rosa le había dado permiso de registrarlo. Nótese que Rolando Hernández reconoce que él no lo compuso, aunque sí son de su autoría las coplas de las grabaciones de este son, hechas por el Trío Chicontepec, del que sigue siendo integrante; no así Willebaldo Amador Hernández. Con todo, en Xilitla, en el Festival de la Huasteca 2008, por iniciativa municipal, se erigió una estatua a Pedro Rosa por ser el creador de “algunas coplas de «El querreque», como una manera de compensar el robo del cual los xilitlenses consideran que aquél fue víctima. Este sentimiento es real, e incluso compartido por músicos huastecos, puesto que, en una huapangueada en enero de 2009, en San Luis Potosí, comentando esta polémica, los señores Federico Martínez, Camerino Martínez y Agustín Antonio González, integrantes del Trío Tamazunchalense aseveraron de viva voz que Pedro Rosa fue el compositor de “El querreque”, e incluso reafirmaron esta declaración con una improvisada copla: “Pedro Rosa ya se ha ido / Diosito lo recogió / eso lo aseguro yo, / la herencia que hemos tenido / ‘El querreque’ que dejó” // 8. Enrique Rivas ha descubierto que algunas coplas atribuidas a Pedro Rosa en “El querreque” ya habían sido interpretadas anteriormente, entre ellas: Del whisky y el aguardiente, ¿cuál será el mejor licor?... (Programa *Son...idos de la Huasteca*, agosto, 2010) Respecto a la copla: “Una vieja en Xilitlilla / me quiso pegar por malo”... el profesor Samuel Juárez Martínez cuenta que Pedro Rosa la compuso debido a un incidente ocurrido con una cocinera en Xilitla. 9. Hugo Rodríguez Arenas (*Des... mitificación de “El querreque”*. Hay cosas que al parecer, parecen ser y no siendo, edición del autor, s. f., pp. 13-16.) hace un pequeño estudio acerca de la naturaleza del querreque, pues mucho se ha dicho que es una especie de pájaro carpintero. Rodríguez Arenas afirma que es un reptil del cual existen tres géneros: *Basiliscus vittatus*, *Laemanctus serratur* y *Turipache Coritophanes*. 10. Patricia del Carmen Florencia Pulido comenta en su obra (*Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano*, p. 158.) que el trovador Serapio “El Güero” Nieto Campeán, nacido en la Huasteca potosina en 1917, le expresó en una entrevista que “El querreque” anteriormente era conocido como “El pájaro carpintero”; asimismo Raúl Guerrero Guerrero en su obra (*Un recorrido por la Huasteca hidalguense*, p. 97.) expresa: “Respecto al son «El querreque» se conocen varias versiones [...] el querreque es una avecilla de plumaje gris, conocida en otros sitios con el nombre de pájaro carpintero”. 11. Lilian R. Birkenstein y Roy E. Tomlinson (*Native Names of Mexican birds*, Washington, D.C. Fish and Wildlife Service/U.S. Department of the Interior, 1981, Resource Publication 139, p. 125.) en el Index to common Mexican names documentan la nominación común querre-querre a cinco tipos de aves que no corresponden a la especie de los carpinteros: *Cissilopha sanblasiana*, urraca negra y azul de San Blas, nombrada como queisque, queixque, quexquex sanblasiano, cherrete (en Nayarit), chel y querre-querre en la península de Yucatán; *Cyanolyca cucullata*- azure-hooded jay (urraca), nombrada como azul de toca, cháchara gorriazul en Chiapas y querre-querre en Yucatán; *Cyanolyca pumilo*-black throated jay (urraca),

trayectoria de una obra que, de acuerdo con algunos testigos, se origina con determinada música, posteriormente es tomada y trastocada por Pedro Rosa (y tal vez Prócoro Rubio) y vuelta a trastocar por Willebaldo Amador.¹²⁷

César Hernández Azuara considera a “El querreque” una pieza de transición entre el son huasteco y el neohuapango, debido a que se ha socializado tanto que ya se interpreta como un son tradicional, puesto que los poetas huastecos no respetan el hecho de que tiene “autor” y componen versos en él.¹²⁸

Como ya se ha evidenciado, esta tendencia de músicos y compositores a verter lírica fresca en las nuevas composiciones, sean sones de transición o huapangos de autor, no obedece ninguna regla; incluso algunos trovadores componen versería para un son huasteco tradicional y por este solo hecho quieren atribuirse la paternidad del mismo.¹²⁹

Para Margit Frenk, la poesía tradicional casi siempre es anónima, aunque la identificación con la tradición popular se puede dar tanto en un cantador popular cuyo nombre no deja huella que en un compositor de nombre conocido el cual firma las canciones que escribe. Así es como las obras con un estilo plenamente tradicional de

nombrada como queisque oscuro en Chihuahua, queixque, quesque de Strickland, cháchara selvática y querre-querre en Yucatán; Aphelocoma unicolor –unicolored jay (urraca) conocida como grajo azulejo, azulejo, cháchara pinera en Chiapas y querre-querre en Yucatán; y *Cyanocitta stelleri* - Steller's jay conocida como cháchara copetona, azulejo copetón, azulejo ocotero, urraca, cuauhgallito, cheje en Chiapas, chej-chej (chel M) en Yucatán y querre-querre también en Yucatán. En esta obra no aparece documentado ningún nombre común querre-querre en la región Huasteca. Sin embargo, el músico poeta Eduardo Bustos me ha comentado que en la sierra huasteca veracruzana ha escuchado a esta ave, y claramente se percibe su canto “querreque”.

¹²⁷ Pienso que estos músicos, al tener una relación muy estrecha con Pedro Rosa, de alguna manera se sienten con derecho a ser reconocidos como coautores de la versión supuestamente original.

¹²⁸ César Hernández Azuara, en entrevista realizada en febrero de 2010.

¹²⁹ Rosa Virginia Sánchez, en su artículo “Recursos poéticos utilizados en el son huasteco (segunda y última parte)”, en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 74, 1997, p. 71, nota 2, expresa que “la composición de algunas coplas ha sido el motivo de que algunos músicos se atribuyan la autoría de algunos sones tradicionales que les anteceden por muchos años”.

algunos poetas o compositores llegan a integrarse, en algún momento, al acervo colectivo y se hacen anónimas.¹³⁰

Independientemente de la condición anónima del autor en las obras de la tradición poético-musical, pareciera que el registro de la autoría —antes desapercibida y acaso desdeñada por los autores— cobra ahora mayor importancia para los músicos huastecos, debido tal vez al interés del artista popular por la gratificación económica,¹³¹ aunque, desde mi punto de vista, también debe considerarse la satisfacción personal del artista por el reconocimiento de su obra.

En resumen, el respeto a la autoría, entendido como la interpretación de las coplas originales de una determinada obra, necesariamente un nehuapango, es relativo y únicamente se da cuando se identifica al autor a plenitud, lo que garantiza “supuestamente” que no se altere la poesía de ese nehuapango, aunque esta garantía puede romperse, como ya se evidenció en el caso de “El querreque”. Por el contrario, los sones de la tradición al parecer seguirán presentando la apertura o mudanza de sus coplas y/o la creación de nuevas coplas, al margen del registro de su autoría.

Por último, únicamente me resta cuestionar acerca de la mudanza de las coplas: ¿Permanecerá inamovible la letra de los nehuapangos? ¿Sucumbirá la norma ante la tradición, de tal suerte que el fenómeno de la apertura se produzca igualmente en los

¹³⁰ Cf. Margit Frenk, *Cancionero...*, *op. cit.*, vol. 1, p. xxii. Un ejemplo reciente es la copla que Eduardo Bustos Valenzuela (*Cantares de mi Huasteca*, p. 147.) escribió para el son huasteco “El triunfo”, y que —a decir del músico poeta— algunos tríos huastecos se la han “apropiado”: “El triunfo para el amor / es entrega a lo querido. / Yo como buen triunfador / fui muy bien correspondido, / pues nunca sentí dolor / por algún amor perdido” //.

¹³¹ Son pocos los tríos huastecos que viven únicamente de su arte; por lo general, realizan otras actividades que les garantizan su subsistencia; máxime si el músico es un campesino. De ahí que las regalías de sus grabaciones y composiciones constituyan una fuente importante de ingresos. Recientemente, y debido a la piratería, se acostumbra que en las presentaciones, o bien en los lugares a donde llevan su música, la calle, mercados y restaurantes, estos músicos personalmente vendan sus grabaciones.

neohuapangos, como ya se documenta en “El querreque”? ¿Estas nuevas obras quedarán en el olvido, al igual que algunos neohuapangos que ahora ya no forman parte del repertorio huasteco? ¿Acaso el estilo del neohuapango constituya el germen para el surgimiento de nuevas formas musicales y poéticas? Sólo el tiempo podrá dilucidar estas interrogantes.

d) La versificación

I. La copla o estrofa

Margit Frenk expresa, como ya se ha mencionado (*vid. infra*, p. 23.), que la gran mayoría de las canciones no narrativas, tanto en México como en los demás países de habla hispana (y portuguesa), están, en efecto, compuestas de estrofas más o menos independientes unas de otras que se asocian muchas veces al azar, que se suelen cantar con melodías de canciones diferentes y que no quedan sujetas a un orden definido. Por esta razón la copla es la unidad más viable para ser analizada y clasificada en la canción lírica.

De esta manera, si los sonos huastecos generalmente carecen de unidad temática literaria total, y tampoco poseen un repertorio estable de coplas, la copla se convierte en el único elemento susceptible de organización y clasificación por lo cual es considerada la unidad lírica que suele integrarse con otras coplas para formar la canción lírica.

Los moldes líricos de la copla mexicana, señala Mercedes Díaz Roig, son de origen español: “Tanto forma como metro nos vienen de la lírica peninsular. Sin embargo, hay tendencias formales que podríamos considerar nacionales. [...] Hay una notable inclinación a la sextilla y esta forma tiene en México una difusión importante”.¹³²

¹³² Mercedes Díaz Roig, “Panorama de la lírica popular mexicana”, en *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et luso-brésilien* 48: 27-36, 1987, p. 32.

Desde sus orígenes existe una íntima fusión entre la copla y la música, de ahí que con frecuencia se ha llamado a la copla con sus sinónimos: cantar,¹³³ cantarcillo y canción.¹³⁴

En el son huasteco tradicional predominan las quintillas y sextillas octosilábicas como formas estróficas, y en menor cantidad, las seguidillas. La cuarteta aparece ya muy rara vez.

Existe además un subconjunto minoritario de sones huastecos escasamente conocidos y difundidos parcialmente, pues ya están en desuso o en vías de extinción. Están constituidos por cuartetas octosilábicas cuya característica poética principal es su construcción paralelística.¹³⁵

II. Copla y música

Margit Frenk asevera que la investigación literaria desconoce u olvida la relación tan estrecha que hubo entre la música y la poesía en el Renacimiento, puesto que se estudia a la lírica española renacentista como si fuera autónoma, autosuficiente:

La verdad es que no podemos captar en su plenitud toda esa poesía cantada o cantable sin conocer la música contemporánea. Debemos ser capaces de imaginar la música con la que pudo ser ejecutado un determinado poema, de oír mentalmente la armonía posible de las voces y de los instrumentos. [...] ciertas modas poéticas estaban, sin

¹³³ José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 66, s.v. *Cantar*: combinación de cuatro versos octosílabos, o más cortos, con rima asonante en los versos pares. Normalmente el cantar aparece en una sola estrofa; s.v. *Folía*: composición breve de tres o cuatro versos desiguales en su número de sílabas y destinado al canto. Dentro de la folía entran el cantar, coplillas de tres y cuatro versos y especialmente la seguidilla, cuando tiene sus versos pares agudos.

¹³⁴ El término canción suele mostrar dos acepciones: 1) copla o estrofa y 2) conjunto de coplas. En este caso debe considerarse su primera acepción.

¹³⁵ Rosa Virginia Sánchez García, “Nueve sonos paralelísticos”, en *Revista de Literaturas Populares* V-1, enero-junio, 2005, p. 25. En este trabajo, Sánchez García expresa haber localizado hasta el año 2005, nueve sonos de este tipo: “La acamaya”, “El tecolote”, “El zopilote”, “Los camotes”, “Los chiles verdes”, “La gallina”, “La viborita”, “El hilo” y “El son solito”. Sobre los diferentes tipos del recurso del paralelismo véase Carlos Magis: “El paralelismo” y “La canción paralelística” de su obra *La lírica popular contemporánea... op. cit.*, pp. 383-393 y 595-610.

duda, relacionadas con modas musicales y aun condicionadas por ellas; ciertos ritmos poéticos pudieron provenir de ritmos musicales. Sin embargo, ¿cómo abordar esa relación tan íntima entre dos artes para nosotros tan separadas? ¿Cómo salvar, de uno y otro lado, el escollo de los conocimientos especializados? Los intentos que se han hecho en esa dirección parecen concentrarse sobre todo en aspectos técnicos, como las correspondencias entre la estructura estrófica de determinado género y su forma musical. Son aspectos importantes, pero debería ser posible ir más allá de ellos, mucho más allá, hasta el centro mismo de lo que fue ese entrañable maridaje entre música y poesía.¹³⁶

La investigadora señala la necesidad de que exista una colaboración entre la música y la literatura para reproducir la íntima fusión de las dos disciplinas que marcó el Renacimiento español.

Tal vez no sea ésta la única expresión artística en que música y poesía se vinculan de manera estrecha, ya que al vislumbrar hacia el México prehispánico se advierte que en ocasiones no hay un concepto individual y abstracto de la música. Específicamente, en la cultura náhuatl, el término *cuícatl* designa a un conjunto en el cual se funden la danza, la palabra cantada y una amplia gama de efectos sonoros, musicales o no.¹³⁷

Por lo tanto, si los ascendientes lírico-musicales español y náhuatl de la expresión mestiza que es el son huasteco poseen una simbiosis música-poesía, no es de extrañar que tal característica continúe manifestándose en la actual lírica huasteca.

Así, el contenido poético se adhiere a la línea melódica, y ésta, a su vez, al baile. La poesía llega a adquirir caprichosas formas específicas con las que se integra a la música de cada son, cuya apariencia final siempre estará delineada por la voz del intérprete.

¹³⁶ Cf. Margit Frenk, “Música y poesía en el Renacimiento español (1490-1560)”, en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 33, 1990, pp. 59-60.

¹³⁷ Patrick Johansson, “El sentido y los sentidos en la oralidad náhuatl prehispánica”, en *Acta Poética* 26: 1-2, México, Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Investigaciones Filológicas, p. 542.

III. Quintillas y sextillas: sus modelos poético-musicales

La poesía de las coplas nunca se interpreta de manera original en los sones; generalmente, las estrofas se adaptan a una estructura musical específica para su interpretación. Esto hace que las formas poéticas adopten estructuras peculiares en íntima relación con las frases musicales del son al que pertenecen.¹³⁸

La estructura más común que toman dichas coplas durante su interpretación consiste en el “despliegue” de quintillas y sextillas hasta formar dos cuartetos.¹³⁹ Si bien la estrofa continúa siendo una quintilla o sextilla, en la disposición musical, por lo general, existen tres pasajes musicales de cuatro versos cada uno, con la repetición del primero. De esta manera las estrofas se perciben con cierta independencia, y por esa razón las denomino “cuartetos”. La mayoría de los músicos huastecos conocedores de la versificación también se refieren a estas figuras como cuartetos. El despliegue, pues, consiste en la repetición de los dos versos iniciales para formar dos cuartetos. Se ejemplifica el proceso a partir de una sextilla:

¹³⁸ Entre los sones huastecos pertenecientes a la tradición se aprecia una enorme gama de posibilidades en estas estructuras, puesto que la interpretación de una gran cantidad de sones exige una estructura poético-musical distinta, además de las formas interpretativas-vocales como es el descante o los estribillos laraleados.

¹³⁹ En el nehuapango, por lo general, no aparece este despliegue, por lo que existe una linealidad de los versos que se agrupan en cuartetos octosílabos. Ejemplo de cuarteto: E 1. “Para hablar de la Huasteca / hay que haber nacido allá, / saborear la carne seca / con traguitos de mezcal” // E. 2. “Fumar cigarrillo de hoja / prenderlo con pedernal / aquel que mejor lo moja / más sabroso fumará” // La estrofa no siempre está pensada como cuarteto, a veces también se articula como sextilla: “Al pie de la Sierra Madre / hay una ciudad bonita / su nombre es Ciudad Victoria / capital de Tamaulipas. / Es la perla del estado / y es una tierra bendita” // E. 2. “Enmarcada por la sierra / le da un aire señorial / risueña y hospitalaria / así es nuestra capital, / risueña y hospitalaria / así es nuestra capital” // Esta composición ganó el primer lugar en el Primer Concurso de Composición de Huapango en Ciudad Victoria, 1982; el presidente del jurado hizo el comentario siguiente, refiriéndose claramente al despliegue de la sextilla en dos cuartetos: “Aun cuando la sextilla es una de las bases literarias en el huapango tradicional, en esta composición los versos no son tratados como lo establece la tradición, sino que su presentación se hace formando, con los primeros cuatro versos, una cuarteta que se utiliza para la primera frase musical y con los dos últimos versos se forma un estribillo melódico. Sobre la subsecuente cuarteta se desarrolla la segunda frase musical, la cual se repite. Mientras que, en el huapango tradicional, la sextilla se desenvuelve llegando a formar dos cuartetos”. *Apud* Juan Jesús Aguilar León, *op. cit.*, pp. 132-133. Considero que es necesario subrayar la flexibilidad del jurado, pues esta actitud de apertura contribuye a acrecentar la diversidad lírica formal, o de otro tipo, en las nuevas creaciones.

Uno a sus padres, por cierto,	v. 1
ni con la vida les paga,	v. 2
ellos son un libro abierto	v. 3
y en vida se les halaga,	v. 4
porque ya después de muertos,	v. 5
¡de qué sirve lo que se haga!	v. 6

De aquí se formarán las dos cuartetos. La primera se estructura por medio de la repetición (generalmente, en orden invertido) de los dos primeros versos:

Uno a sus padres, por cierto,	v. 1
ni con la vida les paga,	v. 2
ni con la vida les paga,	v. 2
uno a sus padres, por cierto.	v. 1

Los cuatro versos restantes se integran en una segunda estrofa:

Ellos son un libro abierto	v. 3
y en vida se les halaga,	v. 4
porque ya después de muertos,	v. 5
¡de qué sirve lo que se haga!	v. 6

Con esto se logra la uniformidad en la estructura musical que sirve de apoyo a los bailadores, aunque la cantidad de los versos de la copla original se haya modificado en el canto. Asimismo, al finalizar la interpretación de la primera “cuarteta” se realiza un diálogo con otro cantador,¹⁴⁰ o un coro, por lo que se interpretará nuevamente dicha “cuarteta”. Este proceso es conocido como descante, de tal suerte que el esquema se estructura así:¹⁴¹

¹⁴⁰ *Diccionario de la Real Academia Española*, s.v. cantador: persona que tiene habilidades para cantar coplas populares. Persona que tiene por oficio cantarlas. <http://buscon.rae.es/drae/>.

¹⁴¹ Eduardo Bustos Valenzuela, *Cantares de mi Huasteca*, p. 30. César Hernández Azuara (*Huapango...*, *op. cit.*, p. 135.) denomina a este recurso forma “contestada” o “contracanto”. El término es utilizado por Jerónimo Baqueiro Fóster (*op. cit.*, pp. 337-338.) para referirse a un recurso musical estilístico, propiamente armónico, del huapango (son jarocho, en este caso, pues el recurso es ejemplificado con “La morena”), que consiste en una tímida modulación, o bien, un breve paso al acorde en estado fundamental del sexto grado, apoyado por la dominante, que lanzándose con rapidez sobre el cuarto grado en estado fundamental, va inmediatamente a la tónica en su segunda inversión, y lo ejemplifica en la tonalidad de do mayor: Am₇, F, C₂. Respecto a la poesía contenida en el son, expresa que en la exposición y en el descante se construye la melodía en sextillas. El contenido lírico de la exposición difiere del contenido lírico del descante, en contraposición a la igualdad de contenido poético entre la exposición y el descante huasteco, como puede

Entrada (Pasaje musical del violín que da inicio al son)

Periodo musical 1

Intérprete 1:

Uno a sus padres, por cierto,	v. 1
ni con la vida les paga,	v. 2
ni con la vida les paga,	v. 2
uno a sus padres, por cierto.	v. 1

Descante en el periodo musical 2:

Intérprete 2 o coro:

Uno a sus padres, por cierto,	v. 1
ni con la vida les paga,	v. 2
ni con la vida les paga,	v. 2
uno a sus padres, por cierto.	v. 1

Desenlace en el periodo musical 3

Intérprete 1

Ellos son un libro abierto	v. 3
y en vida se les halaga,	v. 4
porque ya después de muertos,	v. 5
¡de qué sirve lo que se haga!	v. 6

Así, una sextilla se integra en los tres periodos musicales, en los que se incluye una *parada* o intervalo en que calla la música,¹⁴² precediendo a la interpretación de los versos restantes que conforman la segunda “cuarteta” en el tercer periodo musical. En la interpretación de las estrofas se realiza asimismo un interludio musical interestrófico en el cual se da el zapateado de los bailarines. Apreciemos ahora el ejemplo para mostrar la interpretación en su totalidad:

observarse: exposición: “Traigo una vana ilusión / que con el tiempo se borra” /... descante: “Vi marchitarse una flor / porque le faltó el rocío” /... Si se toma en cuenta que el artículo de Baqueiro Fóster fue escrito en 1943, esto pudiera significar que tal vez los poetas huastecos tomaron el término *descante* del son jarocho, en donde funcionaba como un recurso armónico, y lo trasladaron al son huasteco como un recurso de interpretación vocal.

¹⁴² Juan Jesús Aguilar León, *op. cit.*, p. 122. La parada se realiza antes del descante y se utiliza precisamente para dar la impresión de que se están cantando dos cuartetos. Este recurso no parece ser generalizado, aunque es claramente perceptible en el son huasteco “El sacamandú”.

*Introducción del violín*¹⁴³

Entrada

Exposición en el periodo musical 1:

Intérprete 1

Uno a sus padres, por cierto,	v. 1
ni con la vida les paga,	v. 2
ni con la vida les paga,	v. 2
uno a sus padres, por cierto.	v. 1

Descante en el periodo musical 2:

Intérprete 2 o coro

Uno a sus padres, por cierto,	v. 1
ni con la vida les paga,	v. 2
ni con la vida les paga,	v. 2
uno a sus padres, por cierto.	v. 1

Desenlace en el periodo musical 3:

Intérprete 1

Ellos son un libro abierto	v. 3
y en vida se les halaga,	v. 4
porque ya después de muertos	v. 5
¡de qué sirve lo que se haga!	v. 6

Interludio musical del violín (zapateado)

Baste señalar que la maleabilidad de la estrofa del descante parece moldearse a capricho del segundo intérprete:

Estrofa base

Uno a sus padres, por cierto,	v. 1
ni con la vida les paga,	v. 2
ni con la vida les paga,	v. 2
uno a sus padres, por cierto.	v. 1

Descante tipo a:

Uno a sus padres, por cierto,	v. 1
ni con la vida les paga,	v. 2

¹⁴³ La introducción del violín consiste en la ejecución de un breve motivo musical que se resuelve en tiempo fuerte, inicio de compás, acompañada por los acordes de la jarana, huapanguera y —si es el caso— el taconazo inicial de los bailadores. Así se inicia el baile y se interpreta el son.

ni con la vida les paga, v. 2
uno a sus padres, por cierto. v. 1

Descante tipo b:

Ni con la vida les paga, v. 2
uno a sus padres, por cierto, v. 1
uno a sus padres, por cierto, v. 1
ni con la vida les paga. v. 2

Así se manifiesta la extraordinaria libertad en la interpretación; además de que la estructura, conformada en dos “cuartetos”, permite la emisión del dístico inicial por cuatro veces consecutivas, recurso estético que indudablemente apela al oyente a interesarse en el desenlace de la copla.

Miguel Manzano expresa que cuando existe una inadecuación del texto con la melodía se da una adecuación por medio de la cual se crea una especie de nuevo sentido global del texto cantado, en el que el conjunto palabra-melodía adquiere una diferente lógica de comunicación:

Uno de los recursos de adecuación más frecuentes es la repetición de algún verso de la estrofa o el estribillo. De entre todas las variadísimas fórmulas de repetición de versos, el más característico y sugerente, a la vez que el más difundido en la canción tradicional popular, es aquel en el que se comienza el canto por el segundo verso de una cuarteta —copla en este caso— entonado con el segundo inciso de una fórmula melódica. Al empezar el canto —contracanto en este caso— con una expresión que carece de sentido, por ser el segundo tramo de una frase, cuyo comienzo se omite para decirlo acto seguido, el cantor provoca una especie de complicidad con los oyentes. Por tanto, de acuerdo al análisis de las coplas esta inadecuación texto-melodía es aparente, ya que se emplea intencionadamente como recurso estético.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Miguel Manzano Alonso, “Relación entre texto y melodía de la música popular de tradición oral”, en *Antrophos*, 166/167, 1995, pp. 96-97. En los sones huastecos, el recurso de la repetición se emplea en distintos niveles. En este caso específico, nótese que se emplea la repetición para estructurar la primera “cuarteta” y, posteriormente, se da la repetición de la misma.

En las quintillas igualmente se realiza esta adecuación, para estructurar la primera “cuarteta” se da la repetición invertida de los dos primeros versos; en el descante de la primera estrofa se procede de igual manera; y, al restar tres versos, se repite el cuarto verso para conformar la segunda “cuarteta”, como se muestra a continuación en los tres periodos musicales:

Estrofa base

Cuando mi padre murió
me dejó bien heredado,
de recuerdo me dejó
que no fuera enamorado,
pero a mí se me olvidó.

Ejecución:

Entrada

Exposición en el periodo musical 1

Intérprete 1:

Cuando mi padre murió	v. 1
me dejó bien heredado,	v. 2
me dejó bien heredado,	v. 2
cuando mi padre murió.	v. 1

Descante en el periodo musical 2:

Intérprete 2 o coro:

Cuando mi padre murió	v. 1
me dejó bien heredado,	v. 2
me dejó bien heredado,	v. 2
cuando mi padre murió.	v. 1

Desenlace en el periodo musical 3:

Intérprete 1:

De recuerdo me dejó	v. 3
que no fuera enamorado,	v. 4
que no fuera enamorado,	v. 4
pero a mí se me olvidó.	v. 5

Interludio musical (zapateo)

Ésta es la forma más generalizada de la estructura músico-poética, a la que Manuel Álvarez Boada denomina forma “clásica” o “tipo” en las coplas del son huasteco,¹⁴⁵ misma que el poeta huasteco Artemio Villeda define en dos frases: “En el huapango huasteco puede usted cantar versos de cinco líneas y de seis, porque se vale repetir una cuando no lo hace de seis”.¹⁴⁶

Es interesante el hecho de que algunos músicos huastecos únicamente centren su atención en esta estructura, a pesar de que interpretan sones articulados de diversas maneras. Esto pudiera ser un indicio de que los músicos únicamente reproducen la tradición sin adentrarse en un análisis musical y/o poético profundo de la misma, pues este esquema, que es el más común, conocido y referido, sólo está presente en cuatro de los sones objetos de este estudio: “El huerfanito”, “La presumida”, “La pasión” y en algunas versiones de “El gusto”.

Manuel Álvarez Boada¹⁴⁷ mostró gran interés en este aspecto y registró con sumo cuidado algunos esquemas que adquiere la poesía al integrarse a la música; en su acucioso trabajo incluso toma en cuenta la armonía y el recurso interpretativo del falsete. El autor documenta también la alternancia interpretativa intraestrófica e interestrófica, ya ejemplificada anteriormente, esto es, la alternancia de intérprete en cada estrofa, además de la alternancia dentro de la estrofa en el descante, cuyo modelo es el siguiente: E1: intérprete

¹⁴⁵ Manuel Álvarez Boada (*La música popular en...*, *op. cit.*, p. 114.) establece un esquema lírico armónico de los sones; a partir del esquema tipo, muestra las variantes esquemáticas subsecuentes y centra su atención sobre todo en los modelos armónicos de los sones. Por su parte, Juan Jesús Aguilar León, *op. cit.*, pp. 122-123, refiere únicamente el esquema tipo bajo el aspecto poético.

¹⁴⁶ Armando Herrera Silva (comp.), *Los tiburones van a comer mucho verso. Cuaderno de versería de Artemio Villeda*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Vinculación Cultural y Ciudadanización, 2001, p. 11.

¹⁴⁷ Manuel Álvarez Boada, *La música popular en... op. cit.*, pp. 112-127, esquematiza los sones “La presumida”, “El caimán”, “El gallito”, “El aguanieve” y “La azucena”. Menciona esquemas diferentes en los sones “El llorar” y “La huasanga”, y en algunos sones más recientes como “El huasteco”, “La Carmelita” y “El toro requesón”. Hay que enfatizar que los esquemas que analiza este investigador comprenden también el esquema armónico, al cual le confiere su debida importancia, como ya se señaló en nota previa.

a – intérprete b – intérprete a; E 2: intérprete b – intérprete a – intérprete b; E 3: intérprete a – intérprete b – intérprete a.¹⁴⁸

Así pues, de la forma “clásica” o “tipo” del esquema poético musical se derivan muchas combinaciones armónicas y literarias, estas últimas de particular interés en este estudio, por lo que se mostrarán brevemente los esquemas que adquiere la poesía en los sones a estudiar.

El esquema más cercano al denominado “tipo”¹⁴⁹ aparece en el resto de versiones del son “El gusto”; y aquí la única diferencia estriba en que se sustituye el descante con la frase: ¡Ay!, la, ra, la:¹⁵⁰

*Pasaje 1*¹⁵¹

Cantando “El gustito” estaba	v. 1
cuando me quedé dormido,	v. 2
cuando me quedé dormido,	v. 2
cantando “El gustito	
” estaba.	v. 1

Interludio intraestrófico 1

Pasaje 2

¹⁴⁸ Se definió el modelo tomando en cuenta dos intérpretes; sin embargo, a veces se canta una estrofa por cada integrante del trío, por lo que el esquema de la estrofa tres sería: E. 3. Intérprete 3 – Intérprete 1 ó 2 – Intérprete 3. Lo que debe quedar claro es que en cada cambio de estrofa se da el cambio de intérprete; y al interior de la estrofa, en el descante, cambia igualmente el intérprete. Por otro lado, el descante también lo pueden hacer en coro los dos intérpretes restantes. O bien, incluso, a veces la interpretación primaria de la estrofa se hace en coro y el descante lo realiza un solo intérprete.

¹⁴⁹ *Vid. infra*, pp. 62-67.

¹⁵⁰ Raúl Eduardo González, *Poesía y música de los géneros bailables de la Tierra Caliente de Michoacán*, p. 187. En relación con los sones del occidente de México, González se refiere a este recurso como *jananeo*, y lo define como una forma de canto muy peculiar que aparece en lugar del estribillo; puede decirse que es una forma de estribillo tarareado de entonación aguda en extremo, que puede constituirse con frases como ¡Ay!, la, la, la, ¡ay!, na, na, na. Estas frases carecen de sentido en el plano lingüístico, pero revisten gran importancia en los sones, pues les imprimen un carácter peculiar. El autor realiza una categorización del jananeo: medio jananeo fragmento musical tarareado que antecede o se intercala entre los versos de una estrofa; y jananeo completo en el que la parte correspondiente al estribillo es tarareada enteramente, sin la inclusión de letra. El investigador enfatiza que debe diferenciarse entre el jananeo y la inclusión de añadidos o frases estereotipadas del tipo ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, que constituyen clichés de gran tradicionalidad que no forman parte de la letra; mientras el jananeo sí. El jananeo tiene un sonido potente a diferencia del falsetto.

¹⁵¹ Se ha optado por denominar *pasajes* a los diversos pasos del despliegue de la estrofa.

¡Ay! laralá, ¡ay! laralá,
¡ay! laralá, laralaralá,
laralará.

Interludio intraestrófico 2

Pasaje 3

Mi mamá me despertaba,	v. 3
yo me hacía el desentendido,	v. 4
para ver si me dejaba	v. 5
otro ratito contigo.	v. 6

Como puede apreciarse, la línea melódica unifica el contenido lírico en las tres estrofas. Además de estos dos esquemas, sorprendentemente, los seis sones restantes objetos de este estudio poseen, cada uno, un esquema “guía” que los caracteriza.¹⁵²

De dichos esquemas, he seleccionado como ejemplo el modelo lírico-musical de “La petenera”, que consiste en la repetición lineal de los dos primeros versos y, posteriormente, la emisión sencilla del tercer verso; luego viene un laraleo, se vuelve a enunciar el tercer verso, como una manera de retomar el hilo poético, y después se enuncian los versos subsecuentes en forma lineal:

Petenera, petenera,	v. 1
¡Quién te pudiera cantar!	v. 2
Petenera, petenera,	v. 1
¡Quién te pudiera encontrar!	v. 2
ojalá y que yo pudiera,	v. 3
¡Ay, laralá!,	
ojalá y que yo pudiera,	v. 3
cuando menos entonar,	v. 4
como entona la sirena	v. 5
entre las olas del mar.	v. 6

¹⁵² Utilizo el término *guía*, puesto que el esquema, como generalmente sucede en la tradición oral, presenta diversas variantes.

Llama la atención que este modelo estrófico-musical permanece inalterable en todas las interpretaciones a las que se tuvo acceso. Únicamente existe una variante del modelo cuando la estrofa base es una quintilla, lo que obliga a repetir el verso 4:

Dicen que el agua salada	v. 1
tiene varias erupciones,	v. 2
dicen que el agua salada	v. 1
tiene varias erupciones.	v. 2
La cosa está comprobada,	v. 3
¡Ay, laralá!,	
la cosa está comprobada,	v. 3
que mantiene a tiburones,	v. 4
que mantiene a tiburones	v. 4
y a una sirena encantada.	v. 5

En algunas versiones los intérpretes encabalgan en la estrofa final una estrofa extra, que es cantada en forma lineal y sin interludio musical.¹⁵³

Estando yo recostado	v. 1
en lo fresco de la arena	v. 2
estando yo recostado	v. 1
en lo fresco de la arena	v. 2
Oí la voz de un pescado	v. 3
¡Ay, laralá!,	
Oí la voz de un pescado	v. 3
que le dijo a la sirena:	v. 4
“¡Qué trabajos he pasado	v. 5
por amar a una morena!”	v. 6
La sirena de la mar	v. 1 (estrofa 2 encabalgada)
es una joven bonita	v. 2
yo la quisiera encontrar	v. 3
y besarle su boquita	v. 4
pero como es animal	v. 5
no se puede naditita.	v. 6 ¹⁵⁴

¹⁵³ Se analizaron 20 interpretaciones de este son, a manera de cala; dos de ellas presentan esta modalidad: 1) Hermanos Herrera, *Huapangueros para siempre*, y 2) Ricardo Larrazolo, *El son de los bailadores. Huasteco por siempre*

¹⁵⁴ Hermanos Herrera, *Huapangueros para siempre*, “La petenera”, E. 3 y 4.

Por otra parte, muy cercano al modelo estrófico musical de “La petenera” figura el son “El aguanieve”, en el que también un laraleo divide a las dos estrofas. La primera estrofa puede construirse con la repetición lineal de los versos 1 y 2:

Sextilla:

Aguanieve no me mojas	v. 1
debajo de esa casita,	v. 1
debajo de esta casita,	v. 2
debajo de esta casita,	v. 2
¡Ay, na, na, na!	
Fumo cigarrito de hoja	v. 3
también tomo cervecita	v. 4
y a veces se me antojan	v. 5
los besos de una bonita.	v. 6

o bien incluir el tercer verso:

Quintilla:

La mujer tiene razón,	v. 1
la mujer tiene razón,	v. 1
para ser la preferida,	v. 2
porque es la única ilusión,	v. 3
¡Ay, la, la, la, la!	
que llevamos en la vida,	v. 4
que llevamos en la vida,	v. 4
y hasta llegar al panteón,	v. 5
y hasta llegar al panteón.	v. 5

Se han mostrado únicamente los dos esquemas más frecuentes, aunque cabe resaltar que se documentaron seis modalidades lírico-musicales de este son en las sextillas, y cinco en las quintillas.¹⁵⁵

Manuel Álvarez Boada refiere que los trovos o quintillas son las estrofas idóneas para interpretar en este son, porque siempre repiten el último verso.¹⁵⁶

¹⁵⁵ “El aguanieve”, sextillas: a) 1.1.2.2. / ¡ay, laralá! / 3.4.5.6.; b) 1.1.2.2. / ¡ay, laralá! / 3.4.5.6.6.; c) 1.1.2.3. / ¡ay, laralá! / 4.5.6.6.; d) 1.1.2.3. / ¡ay, laralá! / 4.4.5.6.; e) 1.1.2.3. / ¡ay, laralá! / 3.4.5.6.; f) 1.1.2.3. / ¡ay, laralá! / 4.5.5.6; quintillas: a) 1.1.2.3. / ¡ay, laralá! 4.4.5.5.; b) 1.1.2.2. / ¡ay, laralá! 3.4.5.5.; c) 1.1.2.3. / ¡ay, laralá! 3.4.5.5.; d) 1.2.1.2.3. / ¡ay, laralá! / 4.4.5.5. y e) 1.1.2.2. / ¡ay, laralá! / 3.4.4.5.5.

¹⁵⁶ Manuel Álvarez Boada, *op. cit.*, p. 124.

Otro esquema similar es el de “El fandanguito”, en el cual, en principio, aparece una repetición lineal de los dos versos primeros (1-1-2-2), y con ello se articula un primer periodo, después del cual viene un largo interludio musical intraestrófico, y luego se concluye la estrofa con los versos subsecuentes:

Cuando canto “El fandanguito”,	v. 1
cuando canto “El fandanguito”,	v. 1
me dan ganas de llorar,	v. 2
me dan ganas de llorar...	v. 2

Interludio intraestrófico:

y me acuerdo de Tampico,	v. 3
por ser bonito lugar,	v. 4
donde tengo un amorcito	v. 5
que nunca puedo olvidar. ¹⁵⁷	v. 6

En las quintillas, como ya se ha mencionado, generalmente se repite el verso cuatro que permite completar la segunda estrofa melódica de cuatro líneas versales:¹⁵⁸

“Fandanguito” pa’ cantar,	v. 1
“Fandanguito” pa’ cantar,	v. 1
tú eres el rey de los sonos,	v. 2
tú eres el rey de los sonos,	v. 2

Interludio intraestrófico

que cuando te oyen tocar	v. 3
se alegran los corazones,	v. 4

¹⁵⁷ “El fandanguito”, estrofa 3. Trío Camalote de Pánuco Veracruz, *Amanecer huasteco*, Tono fiel, 1993.

¹⁵⁸ A manera de cala se escucharon 33 grabaciones de “El fandanguito”, los modelos de las quintillas son: a) 1.1.2.2. / interludio interestrófico / 3.4.4.5.; b) 1.2.2.1. / interludio intraestrófico / 3.4.4.5. y c) 1.1.2.2. / 3.3.4.5. Además, también aparece en las quintillas el recurso del laraleo, que se da al inicio de la estrofa, y por lo general también después del interludio, aquí se dan tres esquemas: a) ¡Ay laralá! 1.2. 2. / interludio intraestrófico / ¡Ay laralá! 3.4.5.; b) ¡Ay laralá! 1.2.1. /interludio intraestrófico / ¡Ay laralá! 3.4.5. y, el último caso sin laraleo posterior al interludio c) ¡Ay laralá! 1.2.2. / interludio intraestrófico / 3.4.5.6. Con el recurso del laraleo se documentó también una cuarteta con el modelo ¡Ay laralá! 1.2.1. / interludio intraestrófico / 3.4.3. Las sextillas conforman dos modelos a) 1.1.2.2. / interludio intraestrófico / 3.4.5.6. y, un solo caso (Armonía Huasteca, *Feria Huasteca*, E. 2) del modelo b) 1.2.2.1. / interludio intraestrófico / 3.4.5.6. En las grabaciones se aprecia por lo general una tendencia a la uniformidad en el tipo de estrofa que se utiliza, pues se registran 17 interpretaciones con la totalidad de sus coplas sin laraleo; 11 con laraleo y 5 mixtas. Lo importante a resaltar es que la quintilla parece ser la estrofa idónea para este son, por su presencia en un 80% de las interpretaciones. Cabe resaltar además el entrenamiento lírico de los intérpretes, puesto que desde el inicio con un laraleo asume que la estrofa es una quintilla.

se alegran los corazones, v. 4
dan ganas de zapatear. v. 5

Vale la pena señalar que un interludio es un pasaje que se ubica entre las interpretaciones líricas durante el cual el violinista muestra su virtuosismo con melodías improvisadas de considerable dificultad y, a la vez, una gran belleza. Existe una tendencia a conservar una duración uniforme en los interludios en la interpretación de un son; esto lo realiza el violinista de manera intuitiva, puesto que su intervención es totalmente libre e incluso improvisada por momentos.

Un esquema original que difiere un poco de los anteriores es la estructura poética musical de “El caimán” que presenta diversas modalidades, aunque la más común se construye con el descante de los dos primeros versos únicamente, y después se continúa la interpretación lineal y total de la copla. Este esquema se desarrolla en forma continua, sin la inclusión de interludios:

Exposición de dos versos:
Intérprete 1

Todos me murmurarán v. 1
porque quiero a las bonitas v. 2

Descante de dos versos
Intérprete 2

Todos me murmurarán v. 1
porque quiero a las bonitas v. 2

Desenlace con estrofa completa en forma lineal
Intérprete 1

Todos me murmurarán v. 1
porque quiero a las bonitas; v. 2
pero eso sí lo dirán v. 3
que yo las quiero a toditas. v. 4
¡Éste es el mero “Caimán” v. 5
que se toca en Tamaulipas! v. 6

Sorprende la diversidad de modalidades esquemáticas en “El caimán”, pero se manifiesta un claro predominio de dos modelos en las sextillas y un modelo en las quintillas.¹⁵⁹ La importancia de este hecho radica en que los esquemas poéticos musicales de este antiguo son no muestran una fijación plena y definida.¹⁶⁰

En el son “La azucena” se prescinde del descante, por lo que los versos de la copla se emiten en forma continua; sin embargo, la repetición de algunos versos se vuelve necesaria a fin de conformar el modelo poético-musical. Existen varios modelos estructurales interpretativos poético-musicales, aunque aquí se aprecia la preponderancia de algunos esquemas.¹⁶¹ El modelo más común que adoptan las quintillas es el siguiente:

Con ramitos de azucena,	v. 1
con ramitos de azucena,	v. 1
voy a coronar tus sienas,	v. 2
y si a consolarme vienes,	v. 3
alma mía calma mis penas	v. 4
alma mía calma mis penas	v. 4
con ese mirar que tienes.	v. 5

Las sextillas, en cambio, parecen mostrar una tendencia a la conservación de un modelo estructural poético musical interpretativo, pues únicamente se documentan dos tipos,¹⁶² de los cuales muestro el más frecuente:

¹⁵⁹ En la cala realizada en 26 interpretaciones aparecen cinco esquemas (de los cuales dos llevan laraleo) en las sextillas: a) 1.2.1.2-1.2.3.4.5.6; b) 1.2.2.1.2.3.4.5.6; c) 1.2.2.3.1.2.3.4.5.6; d) 1.2.2.1. / ¡Ay, laralá!, 1.2.3.4.5.6; e) 1.2. / ¡Ay, laralá! 1.2.3.4.5.6, y cuatro modelos (uno con laraleo) en las quintillas: a) 1.2.1.2.3.4.4.5; b) 1.2.1.2.3.3.4.5; c) 1.2.2.1.1.2.3.4.4.5; y d) 1.2. / ¡Ay, laralá! / 1.2.3.4.4.5. En la cala también aparecieron dos cuartetos con dos modelos distintos: a) 1.2.2.1.1.2.3.4. y b) 1.2.1.2.3.4. Además, en sextillas y quintillas aparecen variantes construidas con un laraleo interestrófico, generalmente después de los dos primeros versos, o bien, de la repetición alterna de los mismos: a) 1.2. / ¡Ay, laralá! / 1.2.3.4.5.6; b) 1.2. / ¡Ay, laralá! 1.2.3.4.4.5, y c). 1.2.2.1 / ¡Ay, laralá! / 1.2.3.4.5.6.

¹⁶⁰ Pudiera pensarse que esto obedece a la antigüedad del son, pero en “La petenera”, igualmente considerado uno de los más antiguos, sí aparece una fijación del modelo estrófico musical.

¹⁶¹ De la cala de 25 interpretaciones distintas, las quintillas mostraron mayor versatilidad, con cinco esquemas: a) 1.1.2.3.4.4.5; b) 1.2.3.4.4.5; c) 1.2.2.3.4.5; d) 1.2.2.3.4.4.5 y e) 1.2.2.1.3.4.5. Sólo son 7 versos.

¹⁶² Los dos tipos de esquemas de las sextillas de “La azucena” son: a) 1.1.2.3.4.5.6; y b) 1.2.2.3.4.5.6.

Subí al cielo a trasponer,	v. 1
subí al cielo a trasponer	v. 1
un ramito de azucena,	v. 2
desde ahí alcancé a saber	v. 3
que el que ama no se condena,	v. 4
por eso voy a querer	v. 5
con amor a una morena.	v. 6

Como se puede apreciar, el esquema se construye con la repetición del primer verso y la posterior enunciación de los versos subsecuentes en forma lineal.

Para finalizar, analizaremos una estructura sumamente original presente en el son “El llorar”, acerca del cual Manuel Álvarez Boada ha dicho: “en lo que se refiere a su composición literaria para la ejecución del canto, este huapango puede considerarse como uno de los más complejos”.¹⁶³ Para analizar esta estructura, primero debe mencionarse que la estrofa base se subdivide en tres dísticos que se interpretan con un estribillo¹⁶⁴ inicial o laraleo; estos dísticos o pasajes se interpretan de manera aislada con un interludio musical entre ellos:

Estrofa base

Me dicen que no le llore,
que ella se fue porque quiso;
y yo les digo. “Señores,
el llorar es muy preciso”.
Me acuerdo de sus amores
y las caricias que me hizo.

Pasaje 1.

Intérprete 1:

¡Ay, laralá,	
ay, laralá, laralará!	
Me dicen que no le llore,	v. 1
que ella se fue porque quiso.	v. 2

¹⁶³ Manuel Álvarez Boada, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶⁴ *Ibidem*, Manuel Álvarez Boada se refiere al laraleo como un estribillo, tal vez porque ya está fijado a la estructura del son. No es un laraleo incidental que aparezca en algunas modalidades del son, sino que constituye parte del son.

Descante

Intérprete: 2

¡Ay, laralá,
ay, laralá, laralará!
Me dicen que no le llore, v. 1
que ella se fue porque quiso. v. 2

Pasaje 2

Intérprete 2:

¡Ay, laralá,
ay, laralá, laralará!
Y yo les digo: “Señores, v. 3
el llorar es muy preciso”. v. 4

Descante:

Intérprete 1:

¡Ay, laralá,
ay, laralá, laralará!
Y yo les digo: “Señores, v. 3
el llorar es muy preciso”. v. 4

Pasaje 3 desenlace

Intérprete 1:

¡Ay, laralá,
ay, laralá, laralará!
Me acuerdo de sus amores v. 5
y las caricias que me hizo. v. 6

La sextilla se divide en tres dísticos, cada uno de ellos se une a un estribillo inicial para así integrar las cuartetos; de éstas, las dos primeras se descantan de manera individual, la tercera, que contiene el remate o desenlace, se interpreta una sola vez. En las quintillas, únicamente se repite el cuarto verso, que se integra a la segunda y tercera cuarteta:

Estrofa base

No te vayas a enlutar
ni demuestres sentimiento,
que sólo te ha de quedar
un fuerte remordimiento,
si a mi madre ves llorar.

Pasaje 1.

Intérprete 1:

¡Ay, laralá,
ay, laralá, laralará
No te vayas a enlutar, v. 1
ni demuestres sentimiento. v. 2

Descante

Intérprete 2:

¡Ay, laralá.
ay, laralá, laralará!
No te vayas a enlutar, v. 1
ni demuestres sentimiento. v. 2

Pasaje 2

Intérprete 2:

¡Ay, laralá,
ay, laralá, laralará!
Que sólo te ha de quedar v. 3
un fuerte remordimiento. v. 4

Descante:

Intérprete 1:

¡Ay, laralá,
ay, laralá laralará!
Que sólo te ha de quedar v. 3
un fuerte remordimiento. v. 4

Pasaje 3 Desenlace

Intérprete 1:

¡Ay, laralá,
ay, laralá, laralará!
Un fuerte remordimiento, v.4
si a mi madre ves llorar. v.5

Éstos son, pues, los esquemas poético-musicales preponderantes en los sones huastecos objetos de esta investigación. Como las estrofas más recurrentes son quintillas y

sextillas,¹⁶⁵ he considerado importante mostrar sus estructuras lírico musicales con la finalidad de que sirvan de base para posteriores estudios comparativos y, además, de preservar documentalmente dichos modelos.¹⁶⁶

IV. Seguidillas

El origen de la seguidilla, con las características que actualmente conserva en la actualidad se remonta a la nueva escuela de poesía lírica de tipo semipopular cuyo principal paladín es Lope de Vega.¹⁶⁷ “En México la seguidilla tiene una vitalidad infinitamente menor que la de la copla octosilábica. Aparece sólo en un pequeño grupo de canciones y no es raro encontrar irregularidades (8-5-7-5, 7-6-7-5, 7-5-7-7, etc.) que se deben al hecho de que se está perdiendo el sentido de esta forma métrica”.¹⁶⁸

La seguidilla, al igual que la copla, es una estrofa de carácter lírico, pues son muy escasos los ejemplos en los que se manifiesta la intencionalidad de contar una anécdota. Su integración a una pieza en particular se da generalmente en un contexto en el que el mayor elemento de cohesión está en la melodía con que se cantan sus estrofas y no en un rasgo común a ellas, por lo que pueden coexistir seguidillas con temática, carácter y sentido muy diferentes en una pieza determinada.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Muy ocasionalmente aparecen cuartetos, cuyos modelos no se ejemplificaron porque resultan bastante pobres en su aspecto lírico.

¹⁶⁶ Al analizar estas estructuras también he abordado aspectos técnicos lírico-musicales que Margit Frenk en su trabajo “Música y poesía en el renacimiento español” considera importantes para un estudio interdisciplinario de la lírica popular. Profundizar acerca de este tema sobrepasa los objetivos de esta investigación.

¹⁶⁷ Cf. Margit Frenk, “De la seguidilla antigua a la moderna”, en *Poesía Popular Hispánica. 44 Estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 485-486.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 496.

¹⁶⁹ Raúl Eduardo González, *La seguidilla folklórica de México*, Morelia, Universidad Michoacana de Nicolás de Hidalgo, 2006, pp. 52-53. El investigador agrega que es más frecuente encontrar esta forma estrófica en algunos sonos tradicionales que en canciones de tipo comercial, religiosas, o bien declamadas. Así, puede decirse que en general las piezas cantadas con seguidillas son viejos sonos cuyo repertorio o versada

Es así que la seguidilla sólo se documenta en el son huasteco “El cielito lindo”; sin embargo, su escasa presencia no limita la belleza que los poetas huastecos plasman en esta forma estrófica:

Cartas que van y vienen	7
por el correo,	5
para qué quiero cartas	7
si no te veo;	5
es evidente,	5
las cartas son consuelo	7
Cielito lindo	
del que anda ausente. ¹⁷⁰	5

Puede apreciarse que la seguidilla en el son huasteco, como apunta Martha Bremauntz, ya no es de cuatro versos, sino de siete. De los tres añadidos, los versos 5 y 7 son pentasílabos y riman entre sí, mientras el verso 6 es heptasílabo y está alargado con una frase agregada del tipo “cielito lindo” o “bien de mi vida”.¹⁷¹

Esta forma no es fija, puesto que se han documentado variantes de dicho modelo:

¡Ay corazón	5
cuánto has sufrido!	5
por haber sido bueno	7
y haber querido;	5
sigue queriendo	5
que la gloria se alcanza	7
Cielito lindo	
sólo sufriendo.	5

corresponde en ciertos casos a una tradición centenaria. Los sones mencionados por este autor son: “La bamba” y “El pájaro cu”, sones jarochos; “El cielito lindo”, son huasteco; “La peineta”, son planeco; “El pajarillo jilguero”, chilena; y “Si alguna vez”, canción jalisciense. (Cf. *Ibid.*, pp. 54-71.).

¹⁷⁰ Para la medida de este verso se debe de tomar en cuenta la sinalefa, esto es, la diptongación que se forma entre vocales localizadas al final y principio de palabras contiguas: del- quean- ðau- -sen-te.

¹⁷¹ Martha Bremauntz, “Hacia un retrato de familia: copla mexicana y la seguidilla del Barroco español”, en Aurelio González (ed.), *La copla en México, op. cit.*, p. 176.

Se puede ver que la única variante en la seguidilla consiste en la medida del primer verso, que ahora es pentasílabo.¹⁷² En otros casos el agregado del tipo “cielito lindo” se presenta en todos los versos largos de la estrofa, y no solamente en el sexto verso:

Dicen que estás enferma
 Cielito lindo
del corazón,
la enfermedad que tienes
 Cielito lindo
es de pasión,
puedes curarte,
con sólo que me quieras
 Cielito lindo
haz de aliviarte.¹⁷³

A partir de esta estructura, comenta Margit Frenk, aparece un nuevo fenómeno que prueba que el sentido de la forma métrica de la seguidilla se está perdiendo. En algunas seguidillas de reciente creación, la melodía del añadido se ha rellenoado con palabras significativas:

Tamazunchale y Axtla,
 Aquismón y Valles
tierra divina,
la tierra del huapango
 linda huasteca
la potosina,
 la potosina, la potosina,
cuna de amores
por sus lindas mujeres
 de negros ojos
encantadores.

Frenk considera anómala esta seguidilla, por ello la ha denominado “seguidilla monstruo”; la investigadora afirma que esta estructura hace evidente que ya ha surgido una nueva forma métrica.¹⁷⁴

¹⁷² Se debe recordar que al realizar la medida de los versos que terminan en palabra aguda se debe agregar una sílaba: Ay – co – ra- zón. Sílabas 4 + 1 = 5, pentasílabo.

¹⁷³ Trío Corazón huasteco, *15 trancazos al corazón*, 2002, “El cielito lindo”, E. 2.

V. Formas antiguas de versificación

En el antiguo son huasteco las formas poéticas eran la décima, poesía declamada entre las estrofas del son; el trovo, glosa de quintillas octosílabas a partir de una quintilla o sextilla base, y la cadena, que es una serie de coplas con el recurso del encadenamiento.

A. La décima

Desde el siglo XVI, la décima ha formado parte de la literatura y la música de Hispanoamérica. Un buen número de los poetas del Siglo de Oro recurrieron a esta forma poética y, por consiguiente, su influencia se manifestó en América. A lo largo de los años la tradición decimera ha tenido infinidad de manifestaciones literarias y musicales.

En la Huasteca se practicó la décima como tradición propia. El análisis de las fuentes consultadas ha revelado que los poetas huastecos cultivan la décima de diversas maneras: 1) décimas sueltas; 2) refranero decimal; 3) décimas de cuarteta obligada, que es la forma original; 4) décimas encadenadas y 5) décimas con idéntico final.¹⁷⁵

Poetas y bailadores ancianos recuerdan con lucidez su empleo integrado al huapango en las fiestas. Antes, los músicos únicamente tocaban sus instrumentos y quienes cantaban eran especialistas que formaban parte del público, es decir, cantadores de privilegiado

¹⁷⁴ Margit Frenk, “De la seguidilla...”, *op. cit.*, p. 496.

¹⁷⁵ Detallo las diversas formas de décimas que se encuentran en las obras de los decimeros huastecos, aunque las décimas sueltas y las décimas de cuarteta obligada son generalmente las más cultivadas. Cito dos ejemplos muy interesantes: Cf. Víctor Samuel Martínez Segura, *Remembranzas de un huasteco*, Jalapa, Amatl Litográfica, 2004, pp. 13-19, documenta una serie de seis décimas sueltas, denominada “Mujeres habladoras”, además de una serie de ocho décimas, cuyo verso final es idéntico: “Siempre el pobre desmerece”. El poeta los denomina *conjuntos decimales* y refiere que los aprendió de su madre, quien a su vez los aprendió de oídas de su abuela en 1913. Arturo Castillo Tristán, *Refranero decimal*, Jalapa, Escritores Noveles, 2008, pp. 9-28, en un despliegue de gran creatividad compuso 39 décimas sueltas, cuyo remate es un refrán. Leonardo Zaleta, *op. cit.*, pp. 48-49, presenta un ejemplo de cuatro décimas encadenadas, cuya autoría es de Juan Francisco Nieto Gómez.

falsete, expertos en el verso libre, el trovo, los versos encadenados y las seguidillas que improvisaban durante el huapango.

“Tradicionalmente, ‘El fandanguito’ era el huapango que señalaba a los declamadores el momento de parar la música y recitar sus décimas, lo que se convirtió en una regla. Después de haberse tocado este huapango, en cualquier otro se podía declamar”.¹⁷⁶ El decimista¹⁷⁷ paraba la música y los bailadores se separaban formando dos filas, hombres y mujeres, de cada lado mientras se veían de frente. El poeta se paseaba entre las filas y declamaba sus décimas para luego continuar el huapango.¹⁷⁸

Entre los poetas decimeros que con gran entusiasmo y virtuosismo han cultivado esta forma estrófica, se encuentran Juan Francisco Nieto Gómez, Víctor Samuel Martínez Segura, Braulio Ortega Hernández, Isaías Badillo Reyes, Arturo Cabrera, Damián Calles y,

¹⁷⁶ César Hernández Azuara e Irma Guadalupe Cruz Soto, texto del folleto adjunto al disco *La décima en el son huasteco*, Los Brujos de Huejutla, Trío Tamazunchale, Los Camperos de Valles, Juan Francisco Nieto, Víctor Samuel Martínez Segura, México, Fonca, 1997, p. 5.

¹⁷⁷ Armando Herrera Silva, en la presentación del libro de décimas *Así me pinta la aurora* de Arturo Castillo Tristán en Tampico, Tamaulipas, el 30 de agosto de 2009, expresa: “Es difícil definir con una palabra lo que hace gente como Arturo Castillo, en primer lugar porque la palabra ‘decimista’ no existe”, y agrega el investigador: “convencionalmente se ha adoptado esta palabra para nombrar a estos poetas, también se les ha llamado ‘versadores’, ‘poetas decimistas’ y, en ciertas regiones de la Huasteca potosina, ‘compañeros del destino’”.

¹⁷⁸ Cf. Hernández Azuara, *Huapango...*, *op. cit.*, pp. 142-146: “Al paso de los años, los oficios tradicionales de cantadores y decimeros o decimistas cayeron en desuso. Los músicos tuvieron que cubrir esas necesidades y comenzaron a cantar y a componer, además de tocar. Por lo que es probable que la elaboración de décimas y trovos no pudo ser conservada por los músicos, ya que era una labor que correspondía a los poetas. Fue así como la poesía decimal se relegó y olvidó de manera paulatina en el son huasteco. La décima huasteca es un género casi extinto y hoy día constituye un verdadero fósil declamatorio musical que en el pasado estuvo integrado al huapango”. Es factible que esto haya sucedido únicamente en algunas regiones huastecas, en donde ya no se documenta el cultivo de la décima, pues Román Güemes expresa que no han caído en desuso ni los cantadores ni los decimistas: los músicos siempre fueron cantores y trovadores y también había cantores y trovadores, como los hay ahora mismo, que no supieron pulsar ningún instrumento (entrevista realizada vía electrónica en febrero de 2012). Sin embargo, también cabe resaltar el hecho de que la aseveración de Hernández Azuara es aplicable hoy en día, en San Luis Potosí, Hidalgo y Puebla (a excepción de Cecilia Guinea y Arturo Cabrera), en donde ya no existen decimeros.

más recientemente, Gilberto Ortega Raga, Perfecto López, Román Güemes, Arturo Castillo Tristán y Rodolfo González.¹⁷⁹

Destacan asimismo los talentosos artistas tamaulipecos Fernando Agustín Méndez Cantú, Eduardo Pulido, David Celestinos,¹⁸⁰ Óscar Cruz Jiménez, Tomás Sierra Correa, Enrique Rivas Paniagua y Ramón Chávez (singular intérprete que acompaña sus décimas con jarana jarocho); en el ámbito femenino destacan Paty Chávez, quien además es trovadora y compositora de huapangos y corridos, Sanjuanita Martínez Velázquez, Cecilia Guinea y María Alejandra Juárez.¹⁸¹

Igualmente memorables son otros brillantes decimeros huastecos como Rafael Sáenz, Ramón Herbert y don Gaudencio, Marcelino Sánchez, Homero Acosta, Amado Sánchez, Rosenda Segura del Ángel, Abdías Calles Rivera, Coindo Zaleta, Secundino Deantes Pulido, Primitivo del Ángel, Epigmenio y Pedro Delgado, Leonardo Zaleta y Crisóbono y Bancello del Ángel, entre muchos otros.¹⁸²

Los dos grandes pilares de la décima en la Huasteca fueron don Juan Francisco Nieto y don Víctor Samuel Martínez Segura, ya fallecidos; por lo general sus décimas eran remedadas, pues llegaron y se quedaron; o bien, compuestas previamente pero se recitaban de memoria. Don Aquilino Pulido y don Antelmo Aradillas Rivera conocen muchas de estas décimas y todavía las dicen. De esta escuela nacieron David Celestinos, Román Güemes, Perfecto López, Paty Chávez, Lalo Pulido, Humberto Munguía, Arturo Rangel,

¹⁷⁹ Algunos de estos poetas tienen publicaciones de su obra.

¹⁸⁰ El poeta David Celestinos prepara un libro de décimas y publicó una compilación de testimonios históricos, documentos y fotografías de una de las fiestas más importantes —promovida y fundada por él— de la Huasteca: la Fiesta Huasteca de Amatlán. El poeta Celestinos es también un afamado artista plástico y un entusiasta promotor de la cultura huasteca.

¹⁸¹ El hecho de que la poesía decimal de Tamaulipas se encuentre en auge lo hace patente la reciente publicación de *La Huasteca de Tamaulipas en la décima*, Asociación Cultural del Tamoanchán A.C., Ciudad Victoria, Gobierno del Estado de Tamaulipas, 2010.

¹⁸² César Hernández Azuara, *Huapango...*, *op. cit.*, p. 145.

Gilberto Ortega Raga, Fernando Méndez, Madronio Rivera, Cecilia Guinea, Sergio Arturo Cabrera y Ezequiel Castillo. Por su parte, la intérprete Blanca Pulido toma la producción decimal de algunos poetas y la incluye en sus interpretaciones.

La décima está más arraigada en las regiones de La Media Luna y la Sierra Gorda queretana, en el son arribeño. Por lo general, el poeta huasteco no incursiona en el son arribeño, aunque Perfecto López y Elías Chessani practican ambos géneros.

El cultivo de la décima huasteca se da en muchísimo mayor medida en la Huasteca veracruzana baja y en la tamaulipeca; en la Huasteca hidalguense no aparece y en la Huasteca potosina la practica únicamente Cecilia Guinea, mientras que en Puebla su único representante es Sergio Arturo Cabrera. Casi todos los decimistas son poetas de más de 40 años, por lo que el futuro de la décima huasteca es incierto.¹⁸³

B. El trovo

La palabra trovo aparece utilizada por Francisco Rodríguez Marín para referirse a un conjunto de estrofas que siempre se cantan juntas.¹⁸⁴ En la Huasteca, este término alude a un tipo especial de glosa que gozó de gran popularidad a principios del siglo pasado.

¹⁸³ En la Sierra de Otontepec, la región de Chicón, en la Huasteca Alta, Iamatán, Zontecomatlán, Tlachichilco, Huayacocotla e Ixhuatlán de Madero no hay decimeros, ni en la Huasteca hidalguense. Información proporcionada por Arturo Castillo Tristán.

¹⁸⁴ Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 5 t., Sevilla, Francisco Álvarez y C., Editores, 1882, vol. III, p. 479. En Alpujarra se le dice trovo a la poesía improvisada (*vid. supra*, p. 101.). Rodríguez Marín, además en *op. cit.*, p. 432, nota 132, expresa en un ejemplo: “Estas dos coplas siempre se cantan juntas en mi pueblo, circunstancia que me obliga a considerarlas como trovo. Repítase al comenzar la segunda el último verso de la primera y tendremos uno de esos trovos en que tal cosa suceda”. Se aprecia además que estas estrofas se entonaban encadenadas. Muestro otro ejemplo de trovo, en el mismo volumen de la obra, en donde no se menciona la interpretación con encadenamiento: núm. 4398. E. 1. “De cinco dedos que tengo, / diera uno, y quedan cuatro, / por no haberte conocido, / ni haberte querido tanto” // E. 2. “De los cuatro que me quedan, / diera uno y quedan tres, / por no haberte conocido, / ni haberte querido bien” // E. 3. “De los tres que me quedaban, / diera uno, y quedan dos, / por no haberte conocido, / ni haberte tenido amor” // E. 4. “De los dos que me quedaban, / diera uno, y queda otro, / por no haberte conocido / ni haberte visto ese rostro” // E. 5. “¡Ay! el uno que me queda, / lo diera de buena gana / por no haberte conocido, lucero de la mañana” //

Los orígenes de la glosa tradicional están vinculados con la poesía culta hispana del siglo XV. La glosa llegó a México en la época colonial y ha pervivido hasta nuestros días. En su forma original está constituida por una cuarteta inicial y cuatro décimas, en las que se glosan los versos de la cuarteta. Esta forma estrófica goza de gran popularidad en diversas regiones de nuestro país.¹⁸⁵

El trovo huasteco es una modalidad de glosa de una planta o pie, con dos notables diferencias: 1) la planta ya no es una cuarteta, sino una quintilla o una sextilla octosilábicas; y 2) las estrofas que forman el cuerpo de la glosa son quintillas y no décimas.

César Hernández Azuara expresa que algunas estrofas que hoy se cantan de manera individual en los sones huastecos formaron parte de un trovo, por lo que es probable que cada son haya tenido sus trovos particulares que se perdieron con el paso del tiempo.¹⁸⁶

Rosa Virginia Sánchez señala que estas estrofas, interpretadas individualmente, por lo general aparecen como plantas de los trovos y no como estrofas glosadoras.¹⁸⁷ Pareciera que al igual que en las glosas de la antigua lírica, como afirma Margit Frenk: “el cantarillo lírico ejerce de lleno su soberanía literaria, pues constituye aquí la clave, el núcleo patente

En la nota de las páginas 253-254, correspondiente a este ejemplo, el autor expresa: “Este bellissimo trovo fue recogido en Utrera, Sevilla, con porción abundante de coplas, por mis estimadas amigas las Sritas. Crespo. No creo que nadie lo haya publicado antes que yo, que le di cabida en la presente historia amorosa popular, impresa por primera vez en la revista sevillana”. Estas estrofas están relacionadas por la numeración descendente de los dedos; además de que en cada una de ellas se da un esquema paralelístico. Con esto se evidencia que antiguamente había estrofas que se cantaban juntas porque compartían una temática común o algún recurso poético distinto a la glosa y al encadenamiento, como la numeración descendente y la referencia digital en la copla, que igualmente eran conocidas como trovos.

¹⁸⁵ Rosa Virginia Sánchez, “El trovo: una singular y casi desconocida forma poética del huapango huasteco”, en *Heterofonía*, 116-117, p. 117. Los géneros musicales que en la actualidad cultivan las décimas de pie forzado, esto es, la glosa tradicional, son primordialmente el huapango arribeño, la valona michoacana y el son jarocho.

¹⁸⁶ César Hernández Azuara, *Huapango...*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁸⁷ Cf. Rosa Virginia Sánchez, “Recursos poéticos utilizados en el son huasteco: los trovos”, en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 73, pp. 57-59.

de una composición, a la cual impone su tema, sus rimas y, muchas veces, la estructura misma, la intención, el vocabulario”.¹⁸⁸

Yo opino que la permanencia de la estrofa de un trovo en forma individual, tal vez se deba a su carácter tradicional y a su arraigo, al margen de que sea resultado de la fragmentación de un trovo.

Rosa Virginia Sánchez considera más prudente pensar en el trovo como un recurso poético que siempre fue de uso exclusivo de unos cuantos poetas y sólo ocasionalmente ha pasado de la forma escrita a la cantada, puesto que no ha sido posible reconstruir un trovo a partir del canto.

En la actualidad existen dos maneras de difusión de las formas poéticas antiguas que todavía cultivan algunos poetas huastecos: 1) la edición y grabación de estos materiales; y 2) el hecho de que un alto porcentaje de músicos huastecos tienen acceso a la palabra escrita, y voluntariamente recurren a las antologías de lírica huasteca para seleccionar coplas para sus interpretaciones.¹⁸⁹

Algunos trovadores huastecos de principios del siglo XX que elaboraron trovos a la manera de la antigua tradición fueron Hilario Menéndez Peña y Amado Redondo. Entre los poetas que continuaron esta tradición se encuentran Víctor Samuel Martínez Segura, Juan Francisco Nieto y Heriberto del Ángel Sosa.

Un trovo publicado por Hilario Menéndez Peña en 1925, rescatado y grabado por los Brujos de Huejutla en 1995, sirve como ejemplo:

¹⁸⁸ Margit Frenk, “Glosas de tipo popular en la antigua lírica”, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 413.

¹⁸⁹ La constante es que los tríos huapangueros retoquen y trastoquen la versería existente, o bien que escriban nuevos versos para sus interpretaciones; en algunos casos ya se observa que los integrantes de los tríos consultan antologías de poetas huastecos y de ahí toman sus versos. He rastreado algunas coplas de Eduardo Bustos Valenzuela que han sido interpretadas por Soraima y sus Huastecos y Alba Huasteca.

Planta:

*La vida es un gran dolor,
de ello estoy bien convencido;
sólo se escucha el clamor
de los que la fe han perdido:
todo es negro en derredor.*

Glosa:

Yo no sé por qué el Creador,
que encierra tanta bondad,
puso espinas a la flor;
tal vez porque, en realidad,
la vida es un gran dolor.

Cuando el hombre ha delinquido,
su conciencia lo reprueba;
y aunque se halle arrepentido
el remordimiento queda:
de ello estoy bien convencido.

Hay hombres que en su interior,
reniegan de su destino
que les ha sido traidor,
porque en todo su camino
sólo se escucha el clamor.

Todo el que haya conseguido
dominar sus pasiones,
es que ejemplo ha recibido
en las negras decepciones
de los que la fe han perdido.

Si por cuestiones de amor
pierde el hombre la esperanza,
tranquilidad y honor,
sólo piensa en la venganza:
*todo es negro en derredor.*¹⁹⁰

¹⁹⁰ *El viejo trovo en el huapango*, Los Brujos de Huejutla y Heliodoro Copado, 1995. Este trovo fue tomado de una fuente escrita, *Cantares huastecos o versos de huapango* (México, s. n., 1925). Rosa Virginia Sánchez en entrevista personal, ha expresado que “el hecho de que una poesía popular se publique, no necesariamente indica que haya sido interpretada”. Acaso este trovo hubo de esperar 70 años para ser interpretado.

Como puede apreciarse, las estrofas que se utilizan en la glosa también son quintillas. Aunque, como ya se ha mencionado, excepcionalmente se utiliza como planta una sextilla, glosada igualmente en quintillas.

C. La cadena

Un antiguo recurso utilizado en las coplas del son huasteco es el encadenamiento, el cual consiste en que el último verso de cada estrofa se usa como primer verso de la estrofa siguiente. Este recurso es conocido por los músicos y poetas huastecos como “cadena”.

No se sabe a ciencia cierta qué tan frecuentemente se presentaba este recurso; pero al igual que en el trovo, existen coplas que pertenecieron a una cadena que ahora se cantan en forma individual.

César Hernández Azuara manifiesta que seguramente se encadenaban los versos en todos los sones, aunque la costumbre ha hecho que ahora aparezcan únicamente en “Las conchitas”, “La Cecilia” y “La petenera”;¹⁹¹ por su parte, Eduardo Bustos expresa que el encadenamiento se daba en “La azucena” y “La petenera”.¹⁹² Sin embargo, al escuchar el material sonoro recopilado de estos tres sones, únicamente encontré el encadenamiento en “La petenera”, y en otros tres sones: “La malagueña”, “El gustito” y “El sacamandú”.¹⁹³

¹⁹¹ Entrevista realizada en febrero de 2010.

¹⁹² Eduardo Bustos Valenzuela, “La música en la Huasteca”, en 5º. y 6º. *Encuentro de Investigadores de la Huasteca*, México, CIESAS, 1993, p. 191.

¹⁹³ César Hernández Azuara asevera que aunque únicamente se documenten cadenas grabadas de “La petenera”, él sigue escuchando a los músicos huapangueros interpretar cadenas en “La Cecilia” y “Las conchitas”. Entrevista telefónica, mayo de 2011. Eduardo Bustos refiere la existencia de una cadena con temática de la Segunda Guerra Mundial que era interpretada por un músico llamado Don Alejo en Chicontepec, Veracruz, desgraciadamente Eduardo Bustos Valenzuela no me proporcionó este material. En fuentes grabadas recientemente aparecen tres cadenas, dos de las cuales presentan un encadenamiento parcial y una cadena total de tres estrofas. Una cadena parcial, dos de cuatro estrofas, está presente en “La malagueña”, Trío Pánuco y “La Güera” Maza, en *Antología del son en México. Huasteca*. Otro encadenamiento parcial aparece en “El gustito” o “Nuestra separación” (Trío Chicamole, *Huapango en wi-fi*, Corason, 2011), el cual une a las cuatro primeras estrofas de las cinco del son. Por último, un encadenamiento

Rosa Virginia Sánchez en su obra documenta tres cadenas tradicionales de “La petenera” y una de “La azucena”.¹⁹⁴

También en las publicaciones recientes de poetas populares se documentan cadenas modernas escritas por los poetas Gilberto Ortega Raga y Eduardo Bustos Valenzuela; no obstante, Ortega Raga no explica a qué son corresponde la cadena y sólo las designa con diversos nombres: “Mi tierra”, “La serenata”, “Los meses del año” y “La flor”, entre otras. Este compositor tiene en su haber innumerables cadenas específicas para diversos sonos huastecos y huapangos como “Cadena del huerfanito”, “Cadena para La pasión”, “Cadena Azucena”, “Cadena del Toro requesón”, y entre ellas, dos de “La petenera”.¹⁹⁵ Por su parte, Eduardo Bustos parece continuar la tradición, al componer cinco cadenas para “La petenera” y una de “La azucena”.¹⁹⁶

Existen dos grabaciones recientes y casi idénticas de una cadena de “La petenera”; pues la única diferencia consiste en que una versión posee una estrofa adicional.¹⁹⁷ Presento aquí las primeras tres estrofas que, como puede apreciarse, también funcionan de manera independiente:

Entre buenos cantadores
me he paseado con esmero

total de tres estrofas se da en “El sacamandú”, Trío Xilitla, *Tormenta de Huapangos*, Discos de la Garza, 2003. Las cadenas se documentan en la página 335, nota 124.

¹⁹⁴ Rosa Virginia Sánchez, *Antología poética del son huasteco tradicional*, México, Cenidim, 2009, pp. 351-354.

¹⁹⁵ Gilberto Ortega Raga, *Continúa cantándole a la Huasteca*, pp. 70-85; y de él mismo *Vamos cantándole a la Huasteca*, Ciudad Victoria, Gobierno de Tamaulipas/Conaculta/Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias/Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 97-146.

¹⁹⁶ Eduardo Bustos Valenzuela, *Cantares de mi Huasteca*, loc. cit., pp. 120-124, 153-154, anexo y p. 44, respectivamente.

¹⁹⁷ Trío Alma de las Tres Huastecas, *Música huasteca*, “La petenera”, ocho estrofas (cadena), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2002. La otra variante está interpretada por el trío Los Camperos de Valles, *The Muse*, “La petenera”, E. 9 de 9 (cadena), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2002. Esta variante únicamente incluye a la novena estrofa: “Cuando llegamos a España, / por lo mismo me repito, / recordé la Gran Bretaña / cuando pasé Puerto Rico / y se me hizo cosa extraña / cuando ya llegué a Tampico” //.

dándole distribuciones
a todito el mundo entero
y toditas las naciones
*que tienen reino extranjero.*¹⁹⁸

¿Qué tiene el reino extranjero?
una gran fotografía.
Yo vide un barco velero,
que venía desde Oceanía,
que andaba de pasajero
por las playas de Turquía.

Por las playas de Turquía
he paseado sin afán,
navegando noche y día
en un vapor alemán
y el patrón que traía
*de la feria de San Juan.*¹⁹⁹

Nótese la tácita licencia poética que permite la modificación del verso encadenado de la segunda estrofa: *que tienen reino extranjero* por *¿Qué tiene el reino extranjero?*, para asegurar la coherente ilación del contenido poético en la estrofa subsecuente, ya que por lo general el verso que encadena suele volver a cantarse intacto, como sucede en la segunda y tercera estrofas.

Las cadenas que encontré en fuentes impresas y grabadas de este son no poseen menos de seis estrofas, a excepción de una.²⁰⁰

¹⁹⁸ La estrofa se muestra en su forma original —prescindiendo de su modelo lírico musical— con la finalidad de hacer notar el recurso del encadenamiento.

¹⁹⁹ Trío Alma de las Tres Huastecas, *op. cit.*, pp. 120-122 y 153. E. 4. “*De la feria de San Juan / salí con rumbo al oriente, / navegando sin afán, / marinero excelente, / pasé por el río Jordán / y entre millones de gente*” // E. 5. “*Entre millones de gente / de mucha categoría, / navegando mutuamente / a mí el sol me dirigía, / no tengo que ir a corriente / llegando yo a Alejandría*” // E. 6. “*Llegando yo a Alejandría / tuve un viento huracanado, / el barco que yo traía / no pudo ser mejorado, / quiso la fortuna mía / que en Rusia quedara anclado*” // E.7. “*Que en Rusia quedara anclado / un barco con elegancia / que de ahí salió mejorado / con vapor y esperanza / porque venía tripulado / con marineros de Francia*” // E. 8. “*Con marineros de Francia / salí pa’ la Gran Bretaña / fue tanta nuestra constancia / que parecía cosa extraña. / Yo vi largada la alianza / cuando llegamos a España*”//.

²⁰⁰ Gilberto Ortega Raga en su obra *Vamos cantándole a la Huasteca*, pp. 136 y 137, tiene dos cadenas para “La petenera”, una de siete y otra de tres estrofas, mientras que Eduardo Bustos Valenzuela en su antología *Cantares de mi Huasteca* tiene cinco cadenas de “La petenera”, de ocho, 10, 11 y 19 estrofas.

Aunque la cadena no es un recurso muy frecuente en la interpretación del son huasteco, en raras ocasiones aparece un encadenamiento solitario entre dos estrofas. Además, se debe tomar en cuenta que, según Rosa Virginia Sánchez –con quien coincido–, una gran mayoría de los poetas o intérpretes huastecos de los últimos años conceptualiza a la copla como una unidad independiente, y no como parte de un todo, hecho que se revela en sus interpretaciones, además de que el canto en el son huasteco comúnmente se hace entre dos intérpretes y siempre de forma alterna.²⁰¹

Para finalizar este apartado, deseo mencionar el gran esfuerzo que realizan algunos trovadores huastecos amantes de estas formas antiguas, trovos, décimas y cadenas, para fomentar su uso en los diversos talleres que se llevan a cabo de manera continua, o bien, en encuentros y festivales de música huasteca a lo largo del año. Considero que sería de suma importancia la difusión de esta escuela poética antigua por medio de grabaciones de los productos de mayor calidad generados en dichos talleres, a fin de estimular a los participantes, sensibilizar al público y a los músicos aficionados, y revivir el gusto por esta tradición.²⁰²

VI. La métrica

En las coplas huastecas, como en la mayor parte de los cantares folklóricos,²⁰³ generalmente las quintillas y sextillas muestran sucesiones de versos octosílabos; si bien en

²⁰¹ Rosa Virginia Sánchez, “Cadenas, trovos y coplas paralelas: recursos poéticos utilizados en el son huasteco I”, en *Heterofonía*, 116, 1997, pp. 67 y 68. La investigadora considera que el proceso de comercialización no provoca el desuso de este recurso, puesto que si el encadenamiento gozara de popularidad y vigencia, las tres o cuatro estrofas de una interpretación podrían vincularse. Yo pienso que la presencia de este recurso en una pieza de la reciente grabación del trío Chicamole debe considerarse como una pequeña señal de que este recurso se niega a desaparecer.

²⁰² Un trabajo importante que preserva estas antiguas formas de versificación ha sido realizado por Los Brujos de Huejutla, con sus grabaciones: *El viejo trovo en el Huapango*, México, Sonopress, 1995, y *La décima en el son huasteco*, México, Fonca, 1997.

²⁰³ Carlos Magis, *op. cit.*, p. 457.

ocasiones pueden caer en vacilaciones métricas, vuelven siempre al paradigma. Mercedes Díaz Roig confirma el predominio de esta medida al expresar que los versos octosílabos aparecen en 87% de las coplas, mientras que el modelo 7-5 de la seguidilla, tan abundante en España, asciende a 7%.²⁰⁴

VII. La rima

En las estrofas del son huasteco predomina la rima alterna consonante, con un esquema a-b-a-b-a en las quintillas y a-b-a-b-a-b en las sextillas, y hay una tendencia a la consonancia en los versos impares. Por esta razón, existe “mayor abundancia de rima en la copla y más consonancia en las coplas mexicanas, que en las españolas”.²⁰⁵ Sin embargo, esto no demerita a la rima asonante, cuya frecuencia muestra un porcentaje apreciable.²⁰⁶

Muestro estos esquemas:

Quintillas:

Navegando el alta mar,	a
oí cantar una sirena,	b
y yo me puse a escuchar,	a
los versos de una cadena,	b
que cantaba sin cesar.	a

En la sextilla únicamente se agrega el sexto verso:

¿Qué tiene el reino extranjero?	a
una gran fotografía.	b
Yo vide un barco velero,	a
que venía desde Oceanía,	b
que andaba de pasajero	a
por las playas de Turquía.	b

²⁰⁴ Mercedes Díaz Roig, “Panorama de la lírica popular mexicana”, en *op. cit.*, p. 30.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 32.

²⁰⁶ Se realizó una cala de 368 coplas pertenecientes a “El caimán”, en las que se aprecia la tendencia a la rima total, ya que hay 313 coplas con rima doble, esto es, en versos pares y nones, del tipo asonante y/o consonante alterna, en contraposición a un solo ejemplo, una sextilla, de rima sencilla consonante en versos 2-4 y 6. Además, en las coplas con rima asonante se percibe que dicha asonancia aparece predominantemente en un solo verso, con lo que se demuestra la tendencia a la consonancia.

En muchísima menor proporción aparecen rimas trabadas en los versos 2 y 3, en las dos estrofas predominantes:²⁰⁷

Andándome por la playa,	a
el caimán me daba risa;	b
pues me quité la camisa	b
para tirar la atarraya,	a
sacando robalo y lisa	b
y una que otra acamaya.	a

La rima es consonante, pero también suele darse la asonancia, como se muestra en la siguiente estrofa:

Yo me vine de Turquía	a
en un barco muy chiquito,	b
como venía tan solito	b
el viento me estremecía,	a
para llegar a Tampico	b
un caimán traía de guía.	a

Se observa que la construcción del discurso es un factor predominante que ocasiona el cambio en el modelo de la rima, tal vez debido al hecho de que los trovadores parecen estructurar su discurso lírico en forma lineal, sin utilizar recursos más elaborados como el hipérbaton, entre otros.²⁰⁸

e) La interpretación

I. Voz poética/voz del intérprete

Existe una serie de criterios para determinar la existencia de una voz y el tipo de la misma en las canciones líricas populares, puesto que se debe atender a marcas textuales y/o

²⁰⁷ Como cala se tomaron 284 coplas de “El huerfanito”, de ellas 274 coplas tienen rima alterna y únicamente 10 de ellas muestran rima trabada. La proporción en “El caimán” fue menor, 15 coplas con rima trabada de 368 coplas.

²⁰⁸ Cf. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, p. 257, s.v. hipérbaton: figura de construcción que altera el orden gramatical de los elementos del discurso.

contextuales —como la clase gramatical de sustantivos y adjetivos, el nombre, oficio o papel del sujeto, entre otros, que ayudan a determinar el género del sujeto que enuncia el texto lírico—. De esta manera la poesía está articulada en voz femenina, masculina, impersonal, o bien, neutra.²⁰⁹

Basta revisar someramente el *Cancionero folklórico de México* para confirmar el predominio de la voz masculina en la lírica popular mexicana,²¹⁰ por lo que no extraña que dicho predominio se manifieste también en los sones huastecos y huapangos. Entre las voces masculinas privilegiadas del cante huasteco destacan: Pedro Rosa, Nicandro Castillo, Bertoldo Calderón, Everardo Ramírez, Tomás Tovar, Josafath Hernández, Mario González, Willebaldo Amador, Joel Ismael Monroy, Salvador Arteaga, *El Negro* Marcelino, Marcos Hernández, Goyo Solano, Alfredo Rodríguez Arenas y Hugo Rodríguez Arenas.

Las mujeres también han interpretado con gran sentimiento la música huasteca. De acuerdo con una de ellas, Soraima Galindo, la incursión femenina en el son huasteco estilo tamaulipeco abarcó los aspectos musical e interpretativo. Fue así como Tomasita del Ángel, Ambrosia “N” y Flor Aradillas, pioneras del cantar femenino huasteco, se dieron a conocer en el desaparecido bar “Comercio” del Centro Histórico de Tampico.

El hecho de que algunas antiguas intérpretes femeninas no tuvieran la fortuna de figurar en espacios públicos o de realizar grabaciones, no demerita su quehacer artístico, puesto que han logrado una fama regional como intérpretes soneras. Tal es el caso de

²⁰⁹ Cf. Mariana Masera, “*Que non dormiré sola, non*”: la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Azul, 2002, pp.10-15.

²¹⁰ Margit Frenk, *Cancionero...*, vol. 1, *op. cit.* En esta obra, algunos de los incisos en donde se documenta la voz del amante son: “Coplas del amor feliz”, “Amor posesivo”, “Amor contrariado” y “Coplas jactanciosas y humorísticas”. Margit Frenk expresa que existe un predominio de la voz masculina en las coplas del CFM. Cátedra impartida el 11 de noviembre de 2010 en el marco del Diplomado Poéticas de la Oralidad: las Voces del Imaginario. Considero que hace falta un estudio acerca de la voz poética en la lírica popular mexicana que aporte más conocimiento sobre el tema.

Rosenda Segura del Ángel, originaria de Ozuluama, Veracruz, descendiente de una familia que interpretaba el son huasteco por tradición.²¹¹ Igualmente destaca *La Güera Maza*, pionera en la ejecución de la jarana y poseedora de una exquisita voz; de ella todavía se pueden apreciar sus emotivas interpretaciones en las grabaciones que realizó con Los Cantores del Pánuco.

De hecho, Pánuco, Veracruz, es semillero de mujeres cantadoras.²¹² Entre las más notables se encuentran la ya mencionada Ema Maza, Tomasita del Ángel, Rosa María del Ángel y Guadalupe Ramírez. Hoy en día son célebres Esperanza Zumaya del Ángel, Natalia Valdés Flores y Antonia Valdés Flores y, recientemente, Griselda Rocha e Irma Aradillas. Otras voces femeninas son Soraima Galindo, Paty Chávez, Cecilia Guinea y Blanca Pulido.

En algunas grabaciones de Ema Maza, Esperanza Zumaya y Natalia Valdés he observado que la voz poética es neutra o femenina, como se puede apreciar en los siguientes ejemplos:

De los besos que me diste,
todavía guardo el sabor,
de aquello que me dijiste
no te he guardado rencor,
aunque no me lo cumpliste
todavía te tengo amor.²¹³

²¹¹ Rosenda Segura fue la madre de Víctor Samuel Martínez Segura, afamado poeta huasteco. Información proporcionada por el músico y poeta huasteco Hugo Rodríguez Arenas en septiembre de 2009.

²¹² La informante, músico e intérprete Soraima Galindo, refiere que en Tamaulipas la mujer toca y canta, mientras que en Pánuco, Veracruz, después de Ema Maza, la tendencia actual se inclina hacia la interpretación del son huasteco. César Hernández Azuara (*Huapango...*, *op. cit.*, p. 101.) comenta que “las mujeres son cantadoras de huapango; en particular, las de la región del Pánuco suelen formar parte de un trío y a veces tocan también un instrumento, por lo general la jarana”.

²¹³ Los Cantores del Pánuco, *Los Cantores del Pánuco*, vol. 3, México, Discos y Cintas Denver, 1991. “La malagueña”, interpreta Emma Maza, quien además tiene otra grabación (Trío de Pánuco, *Antología del son de México*, CD 3, Huasteca, Corason, 1985) de “La malagueña” en la que igualmente interpreta las coplas en voz neutra: E.1. “En la tarde cuando ponga / Dios el término a mi vida, / me sumergiré en la sombra, heredándote mi vida, aunque el Creador se interponga” // E. 2. “Aunque el Creador se interponga / no he de dejar de quererte; / si Dios me manda la muerte / te ha de perseguir mi sombra / para no dejar de verte” // “Me

La voz poética neutra permite que la copla pueda ser interpretada por un hombre o por una mujer sin que exista desigualdad entre la voz del intérprete y la del sujeto poético. Lo cierto es que la adaptación de la voz poética constituye un recurso utilizado para evitar dicha incongruencia, como se aprecia en la siguiente estrofa, cuya voz poética original presumiblemente era masculina:

Dicen que en el amor
ya no hay pecado,
que Dios, nuestro señor,
lo ha perdonado.
¡qué buena idea!
y ahora puedo querer
a cuantos vea.²¹⁴

En este ejemplo la adaptación se realiza por medio de una sencilla sustitución de género en el pronombre.

También existen coplas en donde el sujeto poético es femenino, como ésta entonada por Esperanza Zumaya:

Ya te canté la pasión,
y me falta “El perdiguero”;
yo te doy mi corazón,

acuerdo y me acordaré, / mi vida, de tu sonrisa, / cuando me amaste y te amé / yo te hice muchas caricias / y hasta tus labios besé” // . Se ha documentado una grabación (Trío Renacimiento Huasteco, *Antología del son de México*, CD 3, Huasteca, Corason, 1985) de la intérprete Natalia Valdés del son “La rosita”, en el que interpreta las siguientes coplas: E.1. “¡Ay! linda rosa del alma /¿qué tienes que me has engréido? / tú me has robado la calma / de todo lo que he vivido / échame tus brazos mi alma / para quedarme dormido” // . E. 2. “Cuando se mueren las rosas / queda muy triste el jardín, / mueren las horas dichosas / y ya no huele a jazmín / ni vuelan las mariposas” // . “E. 3. Tú me mandaste una cosas / con letras muy exquisitas / y me mandaste unas rosas / que a pesar de estar marchitas / todavía están olorosas” // . Como se puede apreciar las estrofas dos y tres están en voz neutra, y la estrofa uno, a pesar de la adaptación de los versos tres y cuatro (“tú me has robado la calma de todo lo que he vivido” por “tú te has robado la palma de todas las que he querido”, que se aprecia en otras versiones) la voz es masculina, porque la intérprete no modifica la palabra final del verso cuatro “dormido” por “dormida” tal vez para no deshacer la rima entre los versos dos, cuatro y seis: engréido-vivido-dormido. Se hace notar que las transcripciones se realizan de acuerdo con la acentuación que los cantantes realizan en su interpretación, y que se toman como licencias poéticas del trovador, mismas que permiten la conformación de una métrica y/o rima precisa, al margen de la norma lingüística.

²¹⁴ Esperanza Zumaya, *El falsete de la Huasteca*, músicos: Genaro Martínez Lacio, jarana; Genaro Martínez Alonso, violín, Mario González Ramos, Quinta huapanguera, México, Tono Fiel, 2002, “El cielito lindo”.

porque de veras te quiero,
como dijo la canción:
“Lástima que seas ajeno”.²¹⁵

Aquí hay una igualdad entre las voces interpretativa y poética. El contexto revela que la copla está diseñada para la voz poética femenina, ya que una adaptación a la voz masculina generaría la ruptura de la rima. Ciertamente, el desarrollo lírico de la copla se percibe forzado, al margen de la asonancia de la rima, pues no hay fluidez en el lenguaje. Esto puede deberse a que el motivo “amor ajeno” no está muy arraigado en esta tradición lírica.²¹⁶

El futuro de la voz femenina en el son huasteco es promisorio, puesto que se ha desarrollado una tendencia de estilo, sobre todo en los grupos tamaulipecos, en donde se incluye a una ejecutante e intérprete femenina en el trío. En otras regiones también han surgido nuevos grupos, cuyos integrantes son exclusivamente mujeres.²¹⁷

Sin embargo, a las nuevas intérpretes parece no interesarles en lo absoluto conservar la concordancia voz interpretativa-voz femenina en las coplas que entonan. Como expresa Soraima Galindo: “en los talleres se sugiere realizar esta modalidad; pero a nadie se obliga a que la acate”.²¹⁸ Ésta es una muestra de la plena libertad que goza el artista. La misma Soraima Galindo, notable huapanguera y pionera de los talleres infantiles de huapango, y

²¹⁵ *Ibid.*, “La pasión”.

²¹⁶ Margit Frenk, *Cancionero...*, *op. cit.*, t. II. Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor. Los incisos con este motivo (amor ajeno) son: “Un mismo día será / mi muerte y tu casamiento”; “Si tienes amor con otro” e “...Y otro gozando de ti”. En estos incisos escasamente aparecen coplas de sonos huastecos que desarrollan el motivo amor ajeno: en el inciso 1 aparecen documentadas 20 cuartetas pertenecientes a “El apasionado”; en el inciso 2 hay una quintilla de “La leva” y en el inciso 3, otra quintilla en “La leva”.

²¹⁷ Entre los grupos tamaulipecos consolidados que incluyen una voz femenina destacan Soraima y sus Huastecos y más recientemente Alba Huasteca, además de incipientes agrupaciones como Perlitas Huastecas y Belleza Huasteca.

²¹⁸ Entrevista realizada en agosto de 2009. En mi experiencia personal en el taller de son huasteco del músico-poeta Eduardo Bustos Valenzuela, una compañera del taller me recomendó que cambiara la voz masculina por voz femenina en mis interpretaciones, lo que evidencia que en ocasiones algunas mujeres sienten la necesidad de homologar voz poética- voz interpretativa.

Patricia Chávez, quien cultiva con gran acierto y sentimiento la lírica huasteca y la poesía decimal, han dicho que simplemente cantan las coplas en voz masculina porque son bellas tal como están, pero esto no significa que ellas compartan con el sujeto poético la afición amorosa a las mujeres.²¹⁹

Es evidente que estas intérpretes disfrutaban durante la *performance* cantando la lírica contenida en la copla con una función de intérprete-auditorio, pero sin llegar a fundirse con la voz poética. Tal vez en el momento en que se vean impelidas por la necesidad de expresar su sentir, tendrán que igualar su voz a la voz poética contenida en la lírica sonera. De hecho, en algunas grabaciones de Paty Chávez y Esperanza Zumaya ya se aprecian coplas en voz femenina, fruto de la inspiración de las mencionadas artistas.

Por esta razón es muy conveniente —opina el poeta Hugo Rodríguez Arenas— que las mujeres realicen su propia versería, o recuperen o adapten versos que se puedan cantar en voz femenina. Los talleres de versificación pueden servir, entre otros fines, para este propósito.²²⁰

Quizás en un futuro no muy lejano, cuando existan más intérpretes femeninas con la necesidad de expresar sus inquietudes, desazones, pulsiones amorosas y vivencias, se puedan documentar más ejemplos de una lírica que con suave y delicada voz revele el sentir de la mujer huasteca.

²¹⁹ Información proporcionada en entrevista realizada a Patricia Chávez y Soraima Galindo en julio y agosto de 2009, respectivamente.

²²⁰ Hugo Rodríguez Arenas, *Canto de amor en la Huasteca*, México, s. e., s. a.; en entrevista vía correo electrónico expresó que en los talleres únicamente se hacen sugerencias y no se impone criterio alguno. Entrevista realizada en mayo de 2009.

II. “Versos sabidos”, “versos” de autor, “versos” improvisados

He encontrado tres tipos de coplas en los sones huastecos: 1) el canto de “versos sabidos”, coplas pertenecientes a la tradición, en su mayoría conocidas por los músicos y/o poetas y que pertenecen de antiguo al acervo colectivo huasteco; 2) el canto de versería propia de los integrantes de un trío o de algún poeta huasteco y 3) el canto improvisado, esto es, la composición de las coplas en el momento mismo en que se interpretan; esta improvisación puede hacerla un solo versador, o bien, puede darse en una trovada con pique y repique.

La interpretación de “versos sabidos” es la más común, puesto que generalmente los músicos y poetas conocen un buen número de coplas y, además, en ocasiones saben quién es el autor de tal o cual copla, o la fuente de la misma.²²¹

Por otro lado, los tríos incluyen en sus interpretaciones —sean grabadas o en vivo— versos de la autoría de sus integrantes. Y no es de extrañar que en un evento, cuando un músico escucha a otro trío, “para oreja’ para ver qué tipo de versería canta”.²²² Existen poetas huastecos o intérpretes que en sus grabaciones han incluido su versería, entre ellos Leo de Zwan Oliva, Esperanza Zumaya, Paty Chávez y un considerable número de integrantes de tríos como Soneros Tradicionales, Reales de Colima, Trío Sierra Hidalguense, Trío Chicamole, Nostalgia Huasteca, entre muchos otros. Además, hay poetas que graban su versería con un determinado trío huasteco, como don Artemio Posadas, cuya versería ha sido grabada por Los Camperos de Valles y el Trío Huasteco de Valles.

²²¹ Es así que César Hernández Azuara y Rodolfo González no dudaron en nombrar a *El Güero Nieto* como autor de una cadena de “La petenera”, mientras que Hugo Rodríguez Arenas señala que una copla determinada fue grabada hace más de 30 años por el Trío Armonía Huasteca. Un músico integrante de Errantes Huastecos, al referirse a una copla que iniciaba con una frase cliché (aunque se resolvía con otro asunto), inmediatamente me dijo “ése es verso sabido”; lo mismo afirmó Román Güemes en una trovada en Amatlán, al escuchar una copla de un participante.

²²² Expresión de Marcos Hernández, integrante del trío Los Camperos de Valles en entrevista vía telefónica en enero de 2012.

La lírica de autor es el producto de un trabajo reflexivo, producto para el que tal vez fue necesaria la escritura previa. En el proceso de su elaboración, el poeta ha tenido el tiempo suficiente para elegir las palabras y corregir y/o adaptar las frases de cada verso, y lograr un fino acabado. Aun así, esta poesía, al igual que la del acervo coplero huasteco, al cumplir los requisitos de “tradicionalidad” conocidos y percibidos casi intuitivamente por los músicos y poetas huastecos, será tocada y trastocada transformándose así en una gama de posibilidades líricas que cristalizarán en las variantes.²²³

La improvisación, por otra parte, es un arte exclusivamente oral concebido formalmente como un enfrentamiento poético musical que se realiza ante el público y tiene muy pocos antecedentes literarios escritos.²²⁴ La diferencia principal entre la improvisación y otras formas de poesía oral es que éstas tienen un tiempo previo fuera de la *performance* para la elaboración de su texto, e incluso la música, mientras que el poeta improvisador elabora su texto en el mismo momento de su realización, en el “aquí” y “ahora”.²²⁵

Se ha pretendido dar nombre a cada uno de los elementos de esta diversidad creativa de la lírica huasteca. Víctor Samuel Martínez Segura, poeta huasteco, define algunos términos utilizados para este fin. Trovador: el que hace trovas (trovos en la Huasteca), versos y todo tipo de composición poética. Un trovador puede ser músico o poeta; todo lo hace por escrito y de manera premeditada. Improvisador o repentista: la persona que

²²³ No siempre resultan coplas afortunadas; algunas están en proceso de decantación, mientras que hay otras finamente acabadas; los poetas pueden también utilizar pares de versos o versos sueltos de dichas coplas para integrarlos en otras.

²²⁴ Cf. Alexis Díaz-Pimienta, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Gipuskoa, Sendoa Editorial, 1998, p. 169. Díaz-Pimienta agrega que en Cuba existen documentadas improvisaciones que se realizaron en la segunda mitad del siglo XIX, cuando solía reunirse un grupo de poetas para el divertimento de la creación espontánea y forzada, y así nacieron poemas —en su mayoría sonetos— de Blas Sirvent, José Ma. Espadas y Cárdenas, Ana Ma. Franco, Mariano Álvarez Robles y Antonio Rubio que ellos llamaban “improvisaciones a consonante forzado”.

²²⁵ *Ibidem*, p. 170.

compone versos de repente; hace versos y rimas al momento, sin preparación anticipada. Intérprete: aquel que únicamente se dedica a entonar los trovos y versería de otros autores por gusto, utilizando el don de su voz.²²⁶

No obstante, casi no se utilizan estos nombres para referir los distintos oficios lírico-musicales, pues Arturo Castillo Tristán afirma que en toda la región del sur de Tamaulipas y en la Huasteca veracruzana (Tampico, Aldama, Amatlán e Hixhuatlán), a los poetas que improvisan sus versos en el momento de cantar se les conoce simplemente como trovadores.

José Criado manifiesta que en la región de Alpujarra se denomina trovo a la poesía improvisada y trovadores a los poetas que la practican.²²⁷ Alexis Díaz-Pimienta, acorde con esta distinción nominativa entre músico-poeta y trovador, al referirse a los aspectos técnicos de la improvisación, comenta lo siguiente:

Cuando lo que hace un improvisador es repetir fragmentos de escritura memorizada, no estamos ni conceptual ni prácticamente, ante una *performance* de repentismo puro. Por eso los trovadores paisas en Medellín (Colombia), y los improvisadores de México, Venezuela y algunas zonas de España, diferencian bien entre trova y copla: la trova es improvisada; la copla es memorizada. El trovero o trovador improvisa; el coplero memoriza y canta textos ya escritos. Además, en todos los sitios donde se improvisa — incluida Cuba—, la repetición de textos, escritos u orales durante la *performance*, aun

²²⁶ Patricia del Carmen Florencia Pulido, *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano*, Jalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 1991, pp. 155-156.

²²⁷ José Criado, “La décima popular en La Alpujarra”, en *Revista de Folklore*, núm. 150, t. 13^a, 1993, versión electrónica en <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1180>, consultada en marzo de 2012. El investigador comenta también que los documentos más antiguos en esa comarca son referencia a la décima popular en la comarca en los primeros años del siglo XX. Se utiliza para la poesía la quintilla, la glosa, la décima espinela y la guajira: espinela irregular de 12 versos con rima 1, 4, 5/ 2, 3/ 6, 7/ 8, 9, 12/ 10, 11, totalmente desconocida en la poesía popular de los mineros, lo que tal vez signifique una influencia directa de Cuba. Agrega que los trovadores alpujarreños hacen sus décimas habladas y sin acompañamiento musical, a diferencia de cuando improvisan en quintillas. La mayoría de ellos son agricultores sin estudios básicos y sus temas suelen ser los de la vida cotidiana. La controversia está basada en la pelea o “picadilla” entre dos repentizadores. Cf. *Ibidem*.

siendo un reconocido recurso técnico, es penalizada y desaprobada por el público y por los repentistas.²²⁸

Respecto al oficio de trovar, Díaz-Pimienta agrega que se ha creído erróneamente que el poeta oral improvisador realiza su arte con aparente facilidad, puesto que el trovador, al ser “gente rústica” y con poco dominio del idioma y la cultura, no podría realizar este arte si no fuera fácil. Nada tan erróneo, pues la poesía oral implica, generalmente, más reglas — y más complejas— que la escritura; y si además se suman todas o casi todas las leyes de la poesía escrita como la gramática, la sintaxis, el vocabulario e incluso la retórica, concluiremos que el grado de dificultad del oficio de ser poeta repentista es el doble o triple del poeta, de ahí que quienes conciben al repentismo como un arte fácil no tienen bases sólidas.²²⁹

Maximiano Trapero²³⁰ opina que el carácter popular y la naturaleza oral de la poesía improvisada son las causas que han hecho huir a la academia y a los investigadores de ella, como si fuera cosa menor, indigna de entrar en las ocupaciones científicas de personas eruditas y capacitadas:

¡Gran injusticia para la poesía popular y lamentable vacío para la investigación! En la poesía oral improvisada que hoy se practica en todo el mundo, y especialmente en el mundo hispánico, está aún vivo el espíritu de los juglares y de los trovadores medievales, aquellos personajes que dieron luz a la primera literatura dicha (y después escrita) en español; y sin perder un ápice de su función está también el deseo legítimo y natural de muchos pueblos que quieren, a la vez, conocer y recrearse y que tienen en las canturías la única vía de acceso al mundo de la cultura.²³¹

²²⁸ Alexis Díaz-Pimienta, *op. cit.*, p. 174.

²²⁹ Cf. *ibidem*, p. 175.

²³⁰ Maximiano Trapero, “La poesía improvisada y cantada en España”, en *La palabra: expresiones de la tradición oral*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, 2002, p. 101.

²³¹ *Idem*.

El investigador expresa además que la improvisación poética es una de las manifestaciones más espontáneas y primigenias de toda civilización, por lo que sería difícil imaginar un tipo de cultura popular, configurada históricamente en una lengua natural, que no hubiera desarrollado algún tipo de poesía improvisada, por simple que haya sido.²³²

Baste señalar que en la antigua Grecia los aedos y los rapsodas eran personajes que se dedicaban a difundir poemas épicos, ya fueran gestas bélicas como la *Iliada*, poemas menores como los pertenecientes al ciclo tebanos y troyanos o cosmogonías como la titanomaquia, gigantomaquia y la cosmogonía. Una diferencia crucial entre el aedo y el rapsoda era que este último, al contar con un texto escrito, tenía un margen de improvisación muy limitado, mientras que el aedo elaboraba y reelaboraba su texto en función de los intereses del público que no estaba callado durante el canto.²³³

Hoy en día, estas dos modalidades de la poesía siguen presentes. Los “versos sabidos” son poesía memorial que representa y pertenece a una colectividad, resultado del ingenio colectivo; por el contrario, “la poesía improvisada manifiesta siempre un genio individual, fruto a su vez de una tradición colectiva que se da conforme a peculiaridades propias de una región, pero que muestra la habilidad e ingenio de cada poeta cantor.”²³⁴

Toda la gracia y la fuerza del repentismo como arte, radican precisamente en la capacidad que tiene el poeta improvisador para hilvanar, en sólo segundos, un

²³² Cf. *Ibidem*, p. 97.

²³³ Cf. página web <http://mitoslogos.blogspot.com/2011/01/aedos-y-rapsodas.html>, consultada en noviembre de 2011. El aedo cantaba sus poemas con el acompañamiento de un instrumento de cuerda, mientras el rapsoda, cuya figura apareció con la escritura, recitaba valiéndose de un bastón con el que golpeaba el suelo para marcar el ritmo. En *La odisea* hay dos aedos: Femio y Demódoco, y aunque aparecen en la corte, no dependían de ella sino que únicamente acudían cuando se les llamaba, pues andaban de ciudad en ciudad. Los aedos se equiparaban a los adivinos, pues en aquella época no se tenía la concepción de que el pasado se recordaba, sino que se “adivinaba”; el recuerdo del pasado venía a ser como una adivinación retrospectiva en vez de prospectiva. La verdad era aquello que no permanecía oculto, y sólo los dioses la conocían, o en todo caso alguien inspirado por ellos. Los aedos, al igual que los adivinos, solían ser ciegos, pues a cambio de renunciar a su vista física se les dio esta visión especial. Se cree que Homero era un aedo.

²³⁴ Cf. Maximiano Trapero, *op. cit.*, p. 103.

determinado número de versos, coherentes, regidos por ciertas reglas métricas, con ideas nuevas, imágenes, metáforas...; pero también, y sobre todo, en el riesgo que corre de equivocarse, en la posibilidad potencial y latente de “fallar”, de no lograr ese propósito.²³⁵

Alexis Díaz-Pimienta señala dos tipos de improvisación poética: repentismo “puro” e “impuro”. El primero se hace en un “aquí y ahora”, de la voz al oído, del cerebro creador al cerebro receptor: producción, transmisión y recepción del mensaje durante el tiempo de la *performance*. El repentismo impuro puede ser mediatizado ya sea por la televisión, la radio o las grabaciones; al igual que los “números preparados” o “paquetes”, poesía cuyo contenido, sin rellenos, con excelencias métricas, citas cultas y referencias científicas, históricas, mitológicas, etc., devela su carácter no improvisado; a decir de Díaz-Pimienta, ésta es la más inauténtica forma del repentismo. Por último, se encuentra el repentismo impuro de pureza eventual, que no abarca la totalidad de la *performance*, sino una parte mucho menor de ella y no responde a una predeterminación o voluntariedad del poeta, sino que funge como recurso o mecanismo defensivo.²³⁶

²³⁵ Alexis Díaz-Pimienta, *op. cit.*, p. 230.

²³⁶ Cf. Alexis Díaz-Pimienta, *op. cit.*, pp. 230-248. El repentismo impuro de tipo A está relacionado con los medios: la televisión, la radio y las grabaciones. 1. En la televisión entran en juego el tiempo (que incide en el número de décimas y en su desarrollo argumentativo), el peso de la imagen, el lenguaje corporal, que desplaza a la voz como vehículo comunicativo preponderante, y la posibilidad de presentar una poesía pulida, que más que oral parece ser escrita. 2. En la radio, la ausencia de público en el estudio de grabación crea una distancia mayor con el mismo —anteriormente los programas se hacían con público invitado—, lo que influye técnica y psicológicamente en el esquema estructural de la *performance* repentista y en la labor creativa de improvisadores hasta el grado de que elaboran las décimas con antelación a la *performance* e incluso las leen en el momento de su emisión al público. El repentista pasa a ser, así, un actor ante un libreto, y de este modo pierde su función una de las piezas esenciales de la creación y el arte repentistas: la memoria. La lectura de los textos anula la función de la memoria “interna” y de la memoria “externa”. Es, en definitiva, una doble traición a la poesía oral improvisada: la reducción del repentismo a la elaboración previa del texto y la reducción de éste a su lectura. 3. La poesía repentista en las grabaciones es menos importante en cuanto a incidencia artístico-social; no hay gran diferencia entre este medio comunicador y la radio, pues se dan las mismas características psicológicas, creativas, estructurales, incluso la doble traición de los textos. Las grabaciones de repentismo impuro, por lo general, tienen una función más promocional que artística y creativa. Sin embargo, existen muchas grabaciones de repentismo puro, pues los campesinos cubanos graban casi todas las *performances* en donde participan sus improvisadores preferidos, para luego volverlas a

En las presentaciones de los tríos huastecos, al menos uno de sus integrantes suele improvisar o “trovar versos” y con gran frecuencia lo hacen los tres. Ya sea un evento cultural, una fiesta particular o una simple convivencia, los músicos-poetas plasman en sus versos características del evento y de la concurrencia, como se aprecia en los siguientes ejemplos:²³⁷

Voy a trovar por igual,
que me escuche yo quisiera;
brindo un saludo cordial
con lo bello de esta sierra,
para el Cuarto Festival
que tuvo Jalpan de Serra.

(Hermanos Balderas, 4°. *Festival de la Huasteca*)

Se los digo así cantado
somos el Alba Huasteca,
desde “El Mante” hemos llegado,
de tierra tamaulipeca
para estar en el Octavo
Festival de la Huasteca.

(Alba Huasteca, 8°. *Festival de la Huasteca*)

Trovando me determino,
al compás de este huapango,
que cantar es mi destino.
Los estamos saludando,

escuchar. Estas grabaciones se distinguen de las del repentismo impuro porque la grabación fue hecha en una *performance* en la que se estaba improvisando puramente, con todos sus matices técnico-creativos; el receptor había estado presente y había sido “cómplice” durante la génesis de esos versos espontáneos, por tanto, aunque los reproduzca en otro lugar y momento, seguirá formando parte del mismo triángulo creativo. Otra cosa sucede cuando dicha grabación llega a terceras personas que no estuvieron en el lugar de la *performance*. Aquí se desvirtúa la controversia porque los textos están “despersonalizados” y por ello pierden mucha de la fuerza comunicativa que tuvieron en el momento en que fueron creados. Es pertinente mencionar que el trabajo del investigador Alexis Díaz-Pimienta está basado en la tradición repentista de Cuba.

²³⁷ En las fiestas particulares aparecen además innumerables temáticas; entre las más comunes están el agradecimiento por la invitación al evento; la presentación del trío y de sus integrantes y la felicitación o el saludo a los festejados y a los invitados. Una fuente muy socorrida de creatividad de los trovadores es observar las características físicas, vestimenta, actitudes, acciones, también el conocimiento de los nombres, oficios y profesiones de las personas invitadas, y sobre eso “echan el verso”. He tenido oportunidad de escuchar coplas muy originales cuyo verso de remate condensa la característica a resaltar en una instantánea versificada. A una mujer güera: “Qué bonita está la güera”; al que va cargando la pañalera: ¡Ay qué bonito te ves!; al hombre que está con su esposa: “Ya traes el freno de mano”, entre muchas otras. Esta trovada se da en un ambiente relajado y es festejada con risas y aplausos de los concurrentes, quienes acostumbran escuchar atentamente el desarrollo y desenlace de la lírica trovada.

Pascual, Toño y Camerino,
nos estamos presentando.

(Alegría Xalpense, 5°. *Festival de la Huasteca*)

Y aunque tal vez estas coplas no constituyan una muestra genuina de repentismo puro, no se puede negar la fuerza comunicativa de la *performance* sobre el auditorio.²³⁸

Díaz-Pimienta detalla las posibilidades del repentismo cubano de acuerdo con sus características: el tema puede ser libre o impuesto y puede o no haber pie forzado;²³⁹ además se debe considerar que la décima no brota espontáneamente ya que el artista se vale de técnicas y recursos que domina con maestría: muletillas, rellenos, determinadas formas de construcción para ideas y situaciones análogas.

Con respecto al número de participantes, puede haber controversia, trilogía y ronda. La controversia es un enfrentamiento poético musical entre dos poetas improvisadores, con tema impuesto o libre; la trilogía es la controversia entre tres poetas, y en la ronda se reúnen a improvisar varios poetas y cantan un indeterminado número de décimas uno después del otro, sin formar parejas, ni trilogías.²⁴⁰ Los trovadores huastecos han adoptado la modalidad de la controversia, pero:

En la Huasteca Huasteca —la de antes y ahora en recuperación— se llama trovada, y pique y repique cuando en la trovada hay ataques serios. Trovar lo abarca todo: hacer verso o poesía improvisados, darse hasta con la cubeta o simplemente trovar corrido

²³⁸Es probable que los poetas hayan preparado con antelación estas coplas.

²³⁹ Maximiano Trapero y Alexis Díaz-Pimienta, “Glosario-décima”, en Maximiano Trapero (coord.), *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Versión electrónica, página web: <http://es.scribd.com/doc/58339441/Glosario-decima>, consultada en febrero de 2012, s. v. pie forzado: verso octosílabo que impone el público o un jurado al poeta improvisador y con el que éste tiene que terminar su décima, como una demostración de habilidad, ingenio y capacidad repentista.

²⁴⁰ *Ibidem*, s. v. tema: El tema es la idea o asunto principal en torno al cual se da el desarrollo de la controversia en tres fases: 1. zona de tanteo o de hilvanación; aquí aparece la décima de saludo y las primeras décimas en búsqueda de un tema; 2. temática núcleo, parte central en la que el tema ya encontrado se “estaciona” y se desarrolla durante un determinado número de décimas y 3. zona de desenlace, parte final de la controversia, incluye la décima o décimas de despedida, y la mayoría de las veces tiene un sentido de conciliación y resumen.

con saludos y todo eso. Se puede trovar sin pique ni repique, [...] se puede estar en santa paz o entrar al debate.²⁴¹

No se sabe bien a bien cómo se estableció la trovada en la Huasteca, y tampoco se puede considerar nacida del son arribeño:

no es lo mismo topada que trovada. La topada tiene varios momentos: desde los saludos hasta el aporreón y muchos más. Y no deriva de ella a pesar de ser primos hermanos; ni es un residuo de ella; son elementos consustanciales de géneros afines. Digamos que son las particularidades y especificidades de cada género; lo que le da sabor a las cosas, las pequeñas identidades de cada región.²⁴²

Al contrario de la improvisación en décimas que se hace en el son arribeño, la improvisación huasteca casi siempre se hace en quintillas o sextillas y raros son los trovadores que improvisan décimas, entre ellos Román Güemes, Arturo Castillo y Rodolfo González; esto a pesar de que en la Huasteca “siempre ha existido la décima”, a decir de don Víctor Samuel Martínez Segura, afamado decimista fallecido recientemente a la edad de 85 años, quien la escuchaba cuando era niño. Los trovadores viejos de la Huasteca veracruzana generalmente usan la quintilla o trovo, mientras que en Tamaulipas recurren más a la sextilla; aunque también se debe considerar el estilo personal de cada trovador y los sonos en los que prefiere trovar.

²⁴¹ Entrevista con Román Güemes, vía correo electrónico, en febrero de 2012.

²⁴² Entrevista con Román Güemes, vía correo electrónico en febrero de 2012. Respecto a los orígenes de la controversia, Maximiano Trapero (Cf. “La poesía improvisada...”, *op. cit.*, pp. 97-101.) comenta que en los textos inaugurales de la poesía griega y latina existe un tipo de poesía improvisada más compleja aún, misma que se da en porfía entre dos personajes con temas de carácter filosófico, bucólico, amoroso, interpretaciones del destino, sentenciosos con adagios y refranes populares y moralizantes. Y a pesar de que no existe testimonio de este género popular en la época medieval, los debates —entre ellos *Razón de amor* y los *Denuetos del agua y del vino*— que los trovadores provenzales elevaron a la mayor altura y que difundieron por toda Europa presentan rasgos muy cercanos a la oralidad. En el teatro clásico español se recogen algunas muestras de estos desafíos a los que se les llamaba “echarse pullas”, y ya desde entonces eran propias de “gentes rústicas”, lo que la tradición oral moderna ha venido a confirmar, pues sigue siendo en exclusiva una modalidad de la poesía popular y sobre todo de los ámbitos rurales.

Arturo Castillo Tristán comenta que generalmente los poetas improvisadores huastecos no son muy disciplinados en su arte pues en el momento de la trovada, se salen del tema o buscan salidas fáciles, por lo que raramente piden un pie forzado:

Como decimos por acá, le entramos y “áhi lo que saque la cuchara”. Cuando somos varios hacemos una ronda, de tres o cuatro, si alguien se quiere agregar (aficionado o espectador) lo agregamos sin más, por ejemplo si estamos cantando a la mujer en una “Leva”, pues todos nos vamos por ahí... versos chuscos en un “Querreque”, por igual. Inicia el que gane la entrada, así nomás. Cuando estamos dos, el mayor (de más jerarquía), digamos Román, dice: vamos a hablar de.... inicia fulano y ya. Siempre se les da su lugar. Claro que llevamos el proceso de entrada, parte medular y desenlace, pero generalmente no hacemos eso.²⁴³

David Celestinos, poeta y artista plástico huasteco, considera que en la trovada siempre debe existir cierto “pique” entre los contrarios, para que sea más atractiva.²⁴⁴

Existen diversas opiniones en cuanto a los sones en los que se da la improvisación de coplas; algunos de los sones más mencionados son “La pasión”, “La leva” y “El querreque”. Arturo Castillo Tristán dice que “La trovada se inicia con ‘El gusto’, ‘La pasión’, ‘La leva’, ‘El huerfanito’ y ‘El gallo’, por lo general cada trovador tiene sus sones preferidos para trovar”; por su parte, Hugo Morín Morán, violinista potosino, expresa: “la trovada se da en “La leva”, “El gusto” y en los sones que tienen una línea melódica y ritmo simple, pues esto permite al trovador concentrarse en mayor medida en la creatividad lírica sin distraerse por la dificultad de la interpretación”.²⁴⁵ El músico trovador Rodolfo González comenta: “El son que sin duda alguna se usa más para improvisar es “El gusto” y

²⁴³ Entrevista personal con el poeta en Amatlán, Veracruz, en noviembre de 2011.

²⁴⁴ Celestinos todavía recuerda una trovada con pique y repique entre *El Güero* Piñero y el Dr. Chessani allá por la década de los noventa. La cosa se estaba poniendo buena como a los 45 minutos del debate, los ánimos se calentaron, por lo que Don Víctor Samuel Martínez intervino para apaciguar la cuestión.

²⁴⁵ Entrevista personal en enero de 2012.

su variante “El gustito”; de ahí podemos hablar de ‘La leva’, ‘El San Lorenzo’, ‘El querreque’ y ‘El caimán’. Los sones que casi no se usan son ‘El fandanguito’, en cualquiera de sus tonos, ‘El sacamandú’, ‘La huasanga’ y ‘La petenera’.²⁴⁶

Una trovada entre dos poetas huastecos fue referido por Artemio Villeda así:

En la segunda feria de Pánuco, Veracruz, que fue en 1962 tuve un encuentro trovando con Serapio Nieto, más conocido como *El Güero Nieto*. En ese encuentro duramos más de hora y media porque hubo gente que nos tomó el tiempo, le quitamos el público que tenía a una charreada para venir a escuchar aquella controversia. Al principio él me estaba preguntando sobre la sequía que acosaba nuestra Huasteca y me decía que a mí qué me importaba la seca, que yo vivía del huapango, y yo le decía que aunque con una vaca, también era ganadero. Y después de tanto, yo le dije que por qué venía tan preguntón, que yo también quería preguntar, hasta que me dijo que estaba a mis órdenes, que preguntara lo que yo quisiera. Entonces yo pensé que si le preguntaba alguna cosa que yo no sabía, yo iba a quedar mal, porque era muy bueno trovando, y ahí va una prueba de lo que le pregunté y lo que me contestó. Yo me había fijado en el mapa del estado de Veracruz y sobre eso le pregunté:

Hoy que alegres nos reunimos
nos vamos a divertir,
en el estado en que vivimos
si me pudieras decir
¿Qué estados son sus vecinos?

Y me contestó, porque fue muy bueno trovando, y me dijo:

Te pasa lo que a las aves
cuando se echan a volar,
eres tonto y no precaves
eso que acabas de hablar
yo creo que ni tú lo sabes.

Entonces la pregunta que le hice yo mismo tuve que decirla:

Mi mente no se dilata
y también versos arregla.
Tamaulipas, tierra grata,

²⁴⁶ Información proporcionada por el trovador en entrevista personal en febrero de 2012.

y San Luis, Hidalgo y Puebla,
Tabasco, Chiapas, Oaxaca.

En un verso le dije los siete estados vecinos de Veracruz, entonces ya no contestó y yo seguí trovando entonces pregunté sobre las regiones:

Alegramos corazones
cantando versos trovados,
espero que tú razones,
no supiste los estados,
ahora dime sus regiones.

Y al no contestar, seguí:

Como trovarles me encanta
te voy a decir cuál son,
es la Huasteca y Papantla,
Las Montañas y Chicón,
Los Tuxtlas y Los Misantla.

Versos les hago al momento
y me retoza el corazón,
pa' que quedes más contento,
me faltaba una región:
los Llanos de Sotavento.

Entonces *El Güero Nieto* me abrazó y nos fuimos a la barra de la cantina que estábamos, en el stand “Superior” a tomarnos unas cervezas y ahí terminó aquel encuentro.²⁴⁷

Artemio Villeda no especifica el son en el que se realiza esta trovada, pero la forma estrófica en quintillas permite que se adapte a cualquier son.²⁴⁸ Además nótese que en la referencia enfocada al conocimiento geográfico de la región se articula “el pique” con la

²⁴⁷ Armando Herrera (comp.), *Cuaderno de versería de Artemio Villeda. Los tiburones van a comer mucho verso*, México, Conaculta, 2001.

²⁴⁸ Aunque es probable que haya sido alguno de los sones que se utilizan para este fin.

técnica pregunta-respuesta,²⁴⁹ además el trovador se documentó para ir preparado en cuanto a temáticas a abordar.²⁵⁰

²⁴⁹ Patricia del Carmen Florencia Pulido (*Crónica histórica del huapango*, pp. 190-191.) documenta seis coplas con la estructura pregunta-respuesta: 1 P. Te demuestro mi amistad, / yo no te vengo a ofender, / háblame con la verdad / porque yo quiero saber, / me digas ¿cuál es la edad / que uno empieza a envejecer? // 1 R. Veo que en nada me ofendiste / ¿por qué me voy a ofender? / la pregunta que me hiciste / te la voy a hacer saber, / desde la hora en que naciste / empezaste a envejecer // 2 P. Yo vi florear un café / que pronto se marchitó, / pregunto de buena fe: / cuando su padre nació / ¿Dónde se encontraba usted? // 2 R. Ese cafeto floreció / entre blancas azucenas, / cuando mi padre nació / yo era sangre de sus venas / y por ellas corría yo // 3 P. Un tres, un cuatro y un cero / trescientos cuarenta son, / pregunto yo con esmero, / espero contestación / ¿quién fue el primer carpintero / que inventó la embarcación? // 3 R. Al compás de mi jarana / yo doy la contestación, / un tres, un cuatro y un cero / trescientos cuarenta son: / Noé fue el primer carpintero / que inventó la embarcación // Nótese el interés de los poetas por tratar asuntos elevados y bíblicos. Artemio Villeda (*Los tiburones van a comer...* p. 23.) expresa que la pregunta y respuesta número uno, él las compuso: “En Navolato, Sinaloa, me presentaron un jarocho, para que tuviera yo una controversia con él, y le digo no, no se puede porque él canta jarocho y yo no puedo cantar jarocho; yo canto huasteco, y él no canta huasteco y se va a ver mal. Me dijo: yo canto ‘El querreque’. Y que nos agarramos y le dije: Te demuestro mi amistad, / yo no te vengo a ofender, / háblame con la verdad / porque yo quiero saber, / me digas cuál es la edad / que uno empieza a envejecer // Entonces los compañeros le decían que a los 30 años, no que los 35, que bien conservado. Entonces él me contesta ‘cuando se siente’ y yo estoy preguntando ‘cuándo se empieza’. Entonces se la tuve que decir yo: Veo que en nada me ofendiste / ¿por qué me voy a ofender? / la pregunta que me hiciste / te la voy a hacer saber, / desde la hora en que naciste / empezaste a envejecer //

²⁵⁰ La “trovada con pique y repique” incluso quedó plasmada en algunas películas de la Época de Oro del cine mexicano, un ejemplo memorable aparece en *Dos tipos de cuidado* con Pedro Infante y Jorge Negrete: I A. 1. “La gente dice sincera / cada que se hace un casorio / que el novio siempre la quiera / sino que le hagan velorio” // 2. “Para esta novia no hay pena / pues va a tener buen marido / porque Bueno es cosa buena / por lo menos de apellido” // 3. Estribillo: “Jorge Bueno, es muy bueno / hijo de Bueno también / y su abuelo ¡Ay, qué Bueno! / ¡quién se llamara como él!” // I B. 1. “Procuraré ser tan bueno / como dice mi apellido, / que se trague su veneno / el que velorio ha pedido” // 2. “Pedro es Malo de apellido / retachar es su cuarteta, / él nomás es presumido / porque no es malo, es maleta” // 3. Estribillo: “Pedro Malo, es muy malo / malo por obligación / y su abuelo ¡uy! qué malo / hay que comprarle su león” // II A. 1. “En una mañana de oro / alguien nublaba el paisaje, / eran un cuervo y un loro / arrancándose el plumaje” // 2. “Hay que olvidar lo pasado / si la culpable es la suerte, / que bueno y malo mezclado / en regular se convierte” // 3. Estribillo: “Yo soy malo, no lo niego, / pero quisiera mezclar / malo y bueno por si sale / algo que sea regular” // II B. 1. “Cierta alacrán de carroña / un colmenar visitaba, / para ver si la ponzoña / con la miel se le quitaba” // 2. “Como no será lo bueno / para placer del malvado, / con la miel y su veneno / hoy anda el pobre... purgado” // 3. Estribillo: “Que lo entienda, quien lo entienda / si es que lo sabe entender / y si acaso no lo entiende / hay que obligarlo a entender” // III A. 1. “Te consta que no soy tonto / como tú... lo has presumido / B. Tonto no, sí entrometido, / por el hambre... de amistades” / A. 2 “El hambre siempre la calmo / con el manjar del amigo / B. “méndigo es, y no mendigo / el que roba a sus amigos” / Estribillo: “A. Tú lo dices B. Lo sostengo / A. No te vayas a cansar / B. No le saque A. Sí le saco / B. Pues se acabó este cantar” // En página web: <http://www.youtube.com/watch?v=5bqU2d1s9o> consultada en febrero 2012. Esta trovada, difiere de las huastecas por estar escrita en cuartetas octosílabas, que se interpretan en series de tres en los dos primeros pasajes de alternancia interpretativa. En ellas, las dos primeras tienen rima consonante alterna, mientras que la tercera copla presenta rima asonante en versos pares. En el tercer pasaje los trovadores alternadamente le roban el verso al contrario y así termina el asunto. Nótese cómo se va elevando el tono de escarnio en el desarrollo de la trovada y el papel de las imágenes que “suavizan” este tono. La recreación de esta trovada por mariachis y rondallas demuestra su arraigo y popularidad hasta hoy en día.

Villeda documenta, entra muchas otras trovadas, un encuentro con Ema Maza,²⁵¹

destacada intérprete panuquera; de hecho:

no hay Huapango sin mujeres, las mujeres siempre han estado adentro como músicos y/o cantoras, tenemos ejemplos en Platón y muchísimos más en Pánuco y Tampico. A las güeras (Maza, Valdés, Mendoza, Aradillas) les debemos las famosas trovadas entre varias mujeres y un solo hombre. Recuerdo una en Ozuluama entre Aradillas y su tripulación contra Ricardo Ramírez Ochoa y luego en contra de Amós Segura.²⁵²

²⁵¹ *Ibidem*, pp. 74-76. “Una vez en el stand de ‘La corona’ en una feria nos pusimos a cantar mi comadre Ema Maza y Rosita del Ángel más conocida por ‘La charra’, ellas defendían a la mujer y yo atacando a la mujer; me acuerdo que dijeron un verso [...]: 1. M. No hables mal de la mujer / porque una de ellas te crió, tú debes de comprender, / cuánto se sacrificó / con tal de verte crecer’ // . Entonces yo contesté: 1. H. Como huapanguero errante / que he andado de vagabundo, / yo te hablaba de mi amante, / con tu verso me confundo / ésa no es tan semejante / por la que vine a este mundo’ // . Entonces seguimos cantando y yo sabía que Ema tiene un verso para callar a cualquier cantador y lo que más me podía, que estaba escuchando de retiradito Ignacio Coronel, hermano de Juan Coronel, famoso músico [...] y me aprevine para contestar el verso de mi comadre para callarme; dice así: 2. M. Ema Maza con honor / defiende ese ser sagrado, / no seas ingrato, traidor / por la leche que has mamado / la mujer es lo mejor’ // . Entonces le contesté estos versos, porque ellas ya no cantaron y dijeron que conmigo no querían nada y al terminar estos versos terminamos el huapango: 2. H. Eso era en la época aquella / porque ora ya no hay cariño, / por presumirnos de bella / ya no le dan leche al niño, / ahora mama una botella’ // . 2. A. H. Yo no te vengo a ofender / y ni tampoco te riño / pero debes comprender / la que le da pecho al niño, / pues se siente más mujer / y le tiene más cariño’ // . Terminando el huapango se vino Nacho y me abrazó y me dijo: ‘hermanito te felicito, yo sabía que aquí iba a encontrar algo bueno’”. Este tipo de trovada entre hombre y mujer también se llevó al cine, en la película *El mil amores*, interpretada por Blanca Estela Pavón y Pedro Infante. Página web: <http://www.youtube.com/watch?v=cEluoXJ6-6g>. 1 H: “Como vengo de uniforme / no podría a gusto bailar, / perdón que yo me conforme / solamente con mirar” // . 1 M. “A usted nadie le pregunta / si pareja va a sacar, / no necesita disculpa / el que no sabe bailar” // . 2 H “Dentro de las circunstancias / yo aprovecho la ocasión, / para acortar la distancia / que hay hasta su corazón” // . 2 M. “No hay que ser aprovechado / y venga a bailar el son, / ande y póngase abusado / y no me dé un pisotón” // . 3 H. “Cómo me gusta tu nombre / aunque comienza con “T”, / con te quiero, soy el hombre / que al altar te llevaré” // . 3 M. “Cómo estará equivocado / mi nombre empieza con “A”, / y la verdad, con soldado / yo no me quiero casar” // . 4 H. “No se haga las ilusiones, / yo no me quería casar, / a lavar los escalones / quería llevarla al altar” // . 4 M. “¡Cómo será usted pelado! / sin ninguna educación, / no merece ser soldado / nació para el carretón” // . La trovada es interrumpida por el cura con la intención de calmar los ánimos con dos coplas: 1. “Ya denle fin a la tanda / no se vayan a picar, / que aquél que en peligros anda, / muy mal debe terminar” // . 2. “Como unos buenos cristianos / nos venimos a reír, / y aquí los juegos de manos / de nada van a servir” // . Las trovadas con pique y repique fueron muy recreadas en el cine mexicano, aunque algunas con instrumentación distinta, guitarras o mariachi. Una somera vista en you tube muestra una diversidad de trovadas en películas con Pedro Infante y Rosita Quintana; Pedro Infante y Sofía Álvarez; Rosita Quintana y Jorge Negrete; Luis Aguilar y Cuco Sánchez; *Cantinflas*, e incluso aparece una trovada en un episodio de la serie infantil mexicana televisiva *Chespirito*. Es factible que estas coplas fueran hechas anticipadamente por poetas o trovadores para lucimiento de los artistas-intérpretes.

²⁵² Román Güemes, entrevista vía correo electrónico en febrero de 2012. El músico-poeta y antropólogo agrega: “El problema aquí es que se tiene que ser muy respetuoso. Amós en esa ocasión dijo algo inapropiado y al bajar que lo regaña don Damián Calles Rivera”.

En Pánuco, Esperanza Zumaya y las hermanas Natalia y Antonia Valdés Flores continúan difundiendo esta modalidad de trovada con pique y repique entre hombre y mujer, en sus actuaciones y en grabaciones. Un ejemplo es el siguiente pique y repique autoría de don Artemio Villeda mismo que grabó con las hermanas Valdés:

H
Presumes que eres hermosa,
que eres muy guapa mujer,
no me sirves para esposa,
no me supiste querer,
aparte de ser celosa,
no me dabas de comer.

M
Áhí si estás equivocado,
tratando más de ofender,
tú eres un desobligado
no cumples con tu deber,
si no me traías mandado
¿qué te daba de comer?

H
Yo no sé lo que te pasa
fuiste mi mujer primera,
lo sabe toda la raza
de que eres una cualquiera,
nunca estabas en la casa
por andar de jacalera.

M
Tú nomás en la cantina
donde te gastas la lana,
yo siempre estoy en la ruina,
no me das pa' la semana,
yo me voy con la vecina
pa' que me dé una botana.²⁵³

²⁵³ Antonieta y Natalia Valdés Flores, *Pánuco; cuna del huapango*, con Los Cantores de la Huasteca, "El gallo". Las estrofas siguientes son: 3 H. "Ya no aguanto más habladas, / yo fui tu primer esposo; / en la casa nunca estabas, / el decirlo es muy penoso, / ni la ropa me lavabas, / siempre me traías mugroso" // 3 M. "Yo fui tu mejor señora / por eso te enamoraste, / nunca tuve lavadora, / no me comprabas ni un traste, / yo quería una licuadora / y nunca me la compraste" // 4 H. "Yo creo mejor le paramos, / terminamos el huapango, / al fin que nada ganamos, / lo que estamos reclamando, / y si un día nos divorciamos / yo creo que salgo ganando" // 4 M. "Yo te supe mantener / con chile de molcajete, / si te hayas otra mujer, / porque eres un

Como se puede apreciar, esta trovada ya no constituye un ejemplo de poesía improvisada, puesto que debió haber sido elaborada previamente por Artemio Villeda, quien a su vez interpretó las coplas en voz masculina.

Antonieta Valdés me ha comentado que ella considera que este tipo de trovadas se adaptan muy bien a los sones “El gallo” y “La mona”, ya que esto permite que el hombre y mujer se puedan considerar “gallo-gallina” o “mono-mona”, respectivamente. Éste es un rasgo que apenas parece delinearse en dicha modalidad.

Finalmente se debe señalar que, probablemente, de antiguo se estilaban este tipo de trovadas hombre-mujer en el son “El cielito lindo”, pues Patricia Florencia Pulido expresa: “los versos del ‘Cielito lindo’ pueden ser dedicados a la Huasteca, al amor, [y] al desprecio,

alcahuete, / ella tendrá que comer / las sobras de mi banquete”//. La otra trovada en ese mismo disco es interpretada por Raúl Pazzi y Natalia Valdés en el son “El cielito lindo”: 1 H. “Todo el hombre casado / debe tener, / el no ser gobernado / por la mujer; / porque las viejas / quieren traer al marido / de las orejas” // 1 M. “Los hombres son injustos / y muy traidores, / tratan mal a la mujer / y son habladores; / cosa probada, / pero sin la mujer / no valen nada” // 2 H. “No te cases con viejo / por la moneda, / la moneda se acaba / y el viejo queda; / y ahí lo tienes, / cástate con un joven / y lo mantienes” // 2 M “Y antes de que me muera / daré un consejo: / cástate con un nuevo, / no, con un viejo, / porque es dolor / ¿cómo una rama seca / con una flor?” // 3 H “Si te vas a casar, / yo te aconsejo, / no te cases con joven, / sí con un viejo; / por la razón, / los viejitos amamos / de corazón” // 3 M. “No vayas lamentando / la situación, / debes ir remendando / con la razón, / ¿qué no has oído / que nunca falta un roto / pa’ el descosido?” // 4 H. “La mujer que se casa / le pide a Dios, / que le dé buen marido / pa’ tener dos; / tan cierto es, / que la que menos tiene, / tiene de a tres” // 4 M. “No hables de la mujer / porque es pecado, / debes de comprender / que una te ha criado / y te ha querido; / y ahora la que tienes / te ha mantenido” // Documento la trovada con pique y repique grabada por Esperanza Zumaya y Marcos Hernández, en el disco *El triunfo*, “La rosita arribeña”: 1 M. “Todo el tiempo me mentiste, / eres un falso y traidor, / el cariño que me diste / fue pa’ causarme dolor / como un cobarde corriste / burlándote de mi amor” // 1 H. “Me entregaste el corazón / y no te quería engañar, / lástima por la ilusión, / nada puedo remediar / y ¿sabes por qué razón? / yo no nací para amar” // 2 M. “Te quieres justificar, / fue mejor la despedida, / y Dios te va a castigar, / cuando halles a otra perdida, / de tí me voy a burlar: / todo se paga en la vida” // 2 H. “De que te burles, lo creo, / y se lo dejo al Creador; / seguiré con mi paseo / voy en busca de otro amor; / ahora como no te veo, / siento que tú hablas de ardor” // 3 M. “Yo no hablo por tu torpeza / y ni te debo favores, / porque tengo esa grandeza, / yo no padezco de amores; / tu amor ya no me interesa / habiendo muchos mejores” // 3 H. “Yo siempre he sido goloso / y del amor no me lleno, / de nadie soy envidioso, / perdóname soy ajeno / y no me pongo celoso, / de que te sobre ¡qué bueno!” // 4 M. “Me reencabrona y me irrita / de lo que me estás diciendo, / porque te crees muy carita, / te la vives presumiendo, / como dijera Paquita: / ¡Inútil!, ¿me estás oyendo?” //

pero también existen versos jocosos para que los interpreten un hombre y una mujer, demostrando su eterna lucha por el poder”:

H
Yo a una mujer amé
y me decía
que si yo la olvidaba
se moriría
Y no fue cierto
porque yo la he olvidado
y no se ha muerto.

M
Yo a una fragua entré
y dije a un herrero,
que me hiciera un amante
de firme acero
y me responde
¿cómo lo quieres firme
si ha de ser hombre?

H
La mujer que se casa
y se va a rodar,
pierde el bien de su casa
y su bienestar.
sin esperanza,
pues si a su casa vuelve
ya no hay confianza.

M
Dicen que soy veleta
por lo variable
pues si yo soy veleta
tú eres el aire;
y la veleta
si el aire no la mueve,
siempre está quieta.²⁵⁴

²⁵⁴Cf. Patricia del Carmen Florencia Pulido, *Crónica histórica del huapango, op. cit.*, pp. 197-200. Transcribo seis pares de coplas más. Cabe señalar que la autora, Florencia Pulido, las documentó en forma individual, clasificándolas de hombre y mujer, por lo que he adaptado las parejas de acuerdo con el desarrollo temático de las mismas, aunque no necesariamente existe una concordancia plena entre ellas: 1 H. “La mujer que se casa / le pide a Dios, / que le dé un buen marido / pa’ tener dos; / tan cierto es, / que las que menos tienen, / tienen de a tres” // 1 M. “Dicen que el que es casado / apesta a muerto, / dile al que te lo cuente / que eso no es cierto, / yo digo esto, / porque yo soy casada / pero no apesto” // 2 H. “Todo hombre que se casa /

La trovada en “El cielito lindo” se limita a los intérpretes y trovadores panuqueros: Esperanza Zumaya, Natalia Valdés, Antonieta Valdés y Miguel Compeán. Comúnmente los cuatro interpretan estrofas escritas con anterioridad y sólo en raras ocasiones Antonieta y Miguel —éste último con mayor frecuencia— improvisan durante el contrapunteo.²⁵⁵

Como puede observarse, en la Huasteca se continúa practicando la lírica improvisada en un estilo particular y sin ceñirse a rígidos lineamientos, puesto que más bien los trovadores manejan reglas tácitas en sus interpretaciones. Sea de dos, tres o más contrincantes, sea entre hombre y mujer; sea con pique y repique, o sin éste, la trovada conserva la vitalidad que le infunde el entusiasta y sorprendente quehacer lírico de los trovadores huastecos.

De ahí la pertinencia de valorar y rendir tributo a estos artistas por el ejercicio de un arte sin pretensiones pero que requiere de un gran virtuosismo. Algunos de los más destacados: Artemio Villeda, Epifanio Ramírez Escalante y sus hijos Ricardo, Guadalupe, Daniel y Everardo *El Águila Negra* Ramírez Ochoa. Miguel Compeán Meza, Ángel Juárez,

debe saber / el no ser gobernado / por la mujer; / porque las viejas / quieren traer al marido / de las orejas” //.
2 M. “El hombre que se casa / se va a enseñar / a barrer la cocina / lavar los platos / y hasta planchar; / ya no hay cariño, / pues la mujer paseando / y el pobre viejo cuidando al niño” //.
3 H. “No te cases con viejo / por la moneda, / la moneda se acaba / y el viejo queda; / y ahí lo tienes, / cástate con un joven / y lo mantienes” //.
3 M. “Si te vas a casar, / yo te aconsejo / no te cases con joven y sí con viejo, / por la razón, / que los viejitos aman / de corazón” //.
4 H. “Tratas de apantallarme, / soy masculino, / al querer compararme / en lo femenino; / y no hay razón, / porque ni tú me cumples / como varón” //.
4 M. “Los hombres son injustos / con la mujer / pues se creen superiores / por su poder, / los quiero ver, / veinte minutos justos / como mujer” //.
5 H. “La mujer a los quince / es azucena, / a los veintiuno es rosa, / lirio a los treinta; / esto no es broma, / llegando a los cuarenta / es flor sin aroma” //.
5 M. “No hagas caso a los hombres / murmuradores, / mándalos a otra parte / por habladores; / nada se pierde, / que los quemén a todos / con leña verde” //.
6 H. “Si te vas a casar, / yo te aconsejo, / no te cases con joven / y sí con viejo, / por la razón / que los viejitos amamos de corazón” //.
(Esta seguidilla fue adaptada a la voz masculina e interpretada de esta manera por Raúl Pazzi).
6 M. “Yo a los hombres comparo / con el mosquito, / donde dan el piquete, / dan el brinquito; / y son fatales, / que hasta en el mismo infierno / son informales” //.
Algunos poetas expresan la dificultad para improvisar en seguidillas; aunque también ocasionalmente aparecen nuevas coplas para “El cielito lindo” en grabaciones, tal vez escritas por algún miembro del trío, con una marcada intención de escarnio y/o burla.

²⁵⁵ También algunos otros intérpretes de la región lo hacen. Rodolfo González, entrevista personal en febrero de 2012. El músico trovador agrega que las seguidillas son un molde fácil para trovar, él las utiliza cuando sube al escenario con artistas panuqueros, aunque no está acostumbrado a esta forma estrófica.

Julián Cuervo Martínez, Rafael Piñeiro, Alberto García, Marcial Saldaña, Genaro Martínez Alonso, Genaro Martínez Flores, Martín Godoy Sánchez, Enrique Solís Barviux, Goyo Solano, Goyo Solano (hijo), Eduardo Bustos Valenzuela, Nicasio Domingo, Moisés Hernández, Román Güemes, Basilio Flores, Perfecto López, Lázaro López García, Casimiro Granillo, Moisés Hernández Martínez (Corazón Huasteco), Arturo Castillo Tristán, Rodolfo Guzmán, Rodolfo González y la joven promesa Luis Ramírez Moreno.²⁵⁶ Un ejemplo excepcional es Ana Zarina Palafox excelente trovadora capitalina quien domina los distintos metros y expresiones soneras.

III. El falsete o yodel

El falsete es un procedimiento vocal que consiste en entonar una nota determinada una sexta mayor o séptima menor más aguda, esta altura tonal hace que la voz, al estar apoyada en falso, tenga una sonoridad distintiva que dura únicamente el tiempo de emisión de esa sílaba o nota.²⁵⁷

Según Jesús Aguilar León, “el falsete, como un recurso natural, es un rasgo distintivo del cante huasteco”.²⁵⁸ Algunas veces este recurso se utiliza para engarzar estrofas; en otras ocasiones viene a ser un complemento literario obligado para cubrir necesidades de expresión musical.

Manuel Álvarez Boada difiere de esta opinión, pues él considera que si bien comúnmente la interpretación del huapango se realiza con esta particularidad, el uso del falsete es opcional, de acuerdo con la tesitura de la voz del intérprete.

²⁵⁶ Entrevista personal con el poeta en noviembre de 2011. Existen también algunos músicos con práctica y conocimiento de la tradición huapanguera, misma que adaptan a un estilo más culto. Entre ellos destacan Jorge Morenos, Ernesto Anaya y Cecilia Guinea.

²⁵⁷ Este falsete es un falsete corto, muy distinto del falsete largo que puso de moda Miguel Aceves Mejía en las películas de la Época de Oro del cine mexicano, entre 1930-1950.

²⁵⁸ Juan Jesús Aguilar León, *op. cit.*, p. 158.

Una tercera opinión la expresa César Hernández Azuara quien señala que el falsete puede o no ser utilizado, pues esto lo determinan las características interpretativas de cada región huasteca: 1) en el estilo veracruzano se emplea el falsete;²⁵⁹ 2) en el estilo potosino se utiliza por regla el falsete en todas las interpretaciones; 3) en el estilo hidalguense se hace uso de un falsete alto y suave que identifica a los cantadores; 4) el son tamaulipeco conserva una fisonomía muy parecida al potosino de Ciudad Valles; 5) en el estilo queretano no se canta con falsete; 6) en el estilo poblano no se canta con falsete.²⁶⁰

Como puede apreciarse, pareciera que el uso del falsete se da de acuerdo con el estilo regional del son; sin embargo, indudablemente es un rasgo distintivo del son huasteco, en el que intervienen las características vocales de los intérpretes.²⁶¹

Respecto al origen del falsete existe una gran especulación entre los investigadores; Antonio García de León señala que la forma melódica zaloma o falsete “reproduce mucho de las secuencias modales del gregoriano y de sus derivados en el Mediterráneo oriental, reincorporando los modos de ese antiguo arte de carácter litúrgico, con profundas raíces en la antigüedad bizantina y en el mundo árabe”.²⁶²

Manuel Álvarez Boada y Juan Jesús Aguilar León coinciden con Francisco Alvarado Pier acerca de las posibles vías de procedencia del falsete en el huapango: 1) la falta de educación vocalista de los antiguos huastecos, quienes imitaban las voces europeas y quebraban el sonido por no sostener la posición en la garganta; y 2) la influencia del yodel

²⁵⁹ Una honrosa excepción es el músico poeta Artemio Villeda, del Trío Camalote, quien, de acuerdo con algunos huapangueros, siempre cantó sin falsete.

²⁶⁰ Cf. César Hernández Azuara, *op. cit.*, pp. 99-108.

²⁶¹ René Villanueva (*Cancionero de la Huasteca, op. cit.*, pp. 154-155.) documenta un huapango de “reciente composición” denominado “El falsete”, el cual, de acuerdo con el músico “recrea las bellezas del son huasteco”.

²⁶² Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI, 2002, pp. 92-93.

de los Alpes, o de los tonos agudos del cante flamenco andaluz. Alvarado Pírer añade algunos testimonios de cronistas, quienes al referirse a los mitotes o a la música y el canto de tribus del noreste mexicano, incluyen en sus descripciones la alusión a “bramidos” y “alaridos”.²⁶³

La falta de educación de los indígenas, que al querer imitar los sonidos agudos de las voces educadas de los europeos, entre ellos misioneros que generalmente eran cantores, quebraban el sonido por no sostener la posición debida en su garganta; 2. El falsete huapanguero se origina en los cantos de los trabajadores mallorquinos; y 3. Puede ser una manifestación natural del pueblo... que sin existir antecedentes de contactos, han tenido manifestaciones o prácticas paralelas como en este caso el canto del falsete.²⁶⁴

Una tesis alterna sobre el posible origen del falsete la propone el cantador Jorge Morenos: la influencia de los cantos negros de las Antillas en Luisiana, Alabama.²⁶⁵

Tal vez la incertidumbre acerca del origen de este recurso se deba a los lugares tan disímiles en los que se conserva. El musicólogo Antonio García de León, de acuerdo con su teoría que consiste en la concepción de un cancionero ternario de danzas y tonadas que logró mantener una unidad en todos los ambientes de corrales, entre cuyas características destaca el arte de *zalomar* o recurrir a falsetes multimodales de tipo oriental, señala que este arte pervive principalmente en el campo panameño; en el acompañamiento a la décima en Nuevo México; en melodías de los coros polifónicos de los *chuines* que se usan para cantar la décima en Santo Domingo; en ciertas canciones de arreo que los vaqueros cantan al

²⁶³ Francisco Alvarado Pier, fonograma *El huapango*, México, Fonadan, s. f., folleto adjunto, p. 2. Manuel Álvarez Boada, *op. cit.*, pp. 105-106. Juan Jesús Aguilar León, *op. cit.*, pp. 157 y 158.

²⁶⁴ *Idem.*

²⁶⁵ Cf. Jorge Morenos, “El canto y el falsete en el son huasteco”, pp. 2-5. Ponencia presentada en el Encuentro de Formadores del Son Huasteco, en Xicontepec de Juárez, Puebla, 8, 9 y 10 de febrero de 2008. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/Dirección General de Vinculación Regional.

pastorear el ganado en las planicies de Venezuela y Colombia; en la canción cardenche del norte de México y en el son huasteco.²⁶⁶

Jorge Morenos agrega que también existen reminiscencias de este recurso en los jananeos de ciertos gustos de Tierra Caliente. Aunque, a decir verdad, el falsete tal y como se escucha en el son huasteco, es mucho más virtuoso, claro y agudo que en dichas modalidades.²⁶⁷

Ejemplifico la manera en que se desarrolla en falsete en las coplas del son huasteco:²⁶⁸

El caimán que no es de acuerdo
dóonde quiera ha de perder.

Descante:

Donde quiera ha de perder
Éeel caimán que no es de acuerdo.

El caimán que no es de acuerdo
dóonde quiera ha de perder.

²⁶⁶ Antonio García de León Greco, *op. cit.*, pp. 127-128. García de León afirma, además, que el Caribe afroandaluz desarrolló dentro de la música géneros campesinos, jíbaros o guajiros que brotaron en ciudades portuarias abiertas al comercio mundial en los siglos coloniales, géneros que, por lo general, conservan los antecedentes de diversas tradiciones de tierra adentro y mar en fuera: géneros musicales y poéticos cultivados por campesinos, vaqueros y pescadores criollos y afromestizos generalmente asociados a la ganadería. Estos grupos interiores pronto se distinguieron diferenciándose del resto de la población y fueron catalogados bajo nombres específicos, en general derivados del mestizaje lingüístico de las antiguas referencias discriminatorias peninsulares; así surgieron los guajiros, jíbaros, llaneros, criollos y jarochos. En mayor o menor medida estas regiones comparten un cancionero lírico y musical muy semejante, que constituye una cadena de variantes que siguen la forma del arco caribeño: desde el litoral del Golfo de México hasta el interior panameño. Este cancionero ocupa toda Venezuela, gran parte del interior de Colombia, el centro de Panamá, el interior rural de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico; el arco del Golfo de México, desde Tampico en el norte hasta Campeche en el este, pasando por Veracruz y Tabasco, y por extensión, influyendo en vastas áreas de las Antillas Menores, La Luisiana, La Florida, el interior de México y Centroamérica. Este conjunto de géneros hermanos tiene también por fuentes comunes varios géneros pastoriles y de villancicos medievales, danzas del Renacimiento, tonadillas, loas, glosas medievales, etcétera. En lo más estrictamente musical este cancionero tiene tendencias y preferencias que son muy claras, entre ellas la supervivencia del cancionero levantino y portugués relacionadas con las canciones de trabajo de los marineros, en las que se hacía gala del arte de zalomar. *Cf. op. cit.*, pp. 113-140. Timoteo O'Scanlan, *Diccionario marítimo español*, Madrid, Museo Naval, 1974, s.v. Zaloma, saloma o çaloma: es el canto que hacen los marineros para pedir ayuda.

²⁶⁷ Jorge Morenos, *op. cit.*, p. 4.

²⁶⁸ En la vocal acentuada se realiza la apoyatura que permite que en las dos vocales subsecuentes se desarrolle el falsete.

Yo lo vide en el Mar Negro.
Aquello de amanecer,
peleándose con el suegro
póoor celos de la mujer.

(Trío Armonía Huasteca, *20 súper éxitos*)

El caimán en su paseada
nóoo pudo retroceder

Descante

El caimán en su paseada
nóoo pudo retroceder

El caimán en su paseada
nóoo pudo retroceder,
por una mala tanteada
no supo ni qué fue a hacer,
enamorado a su cuñada
láaa hermana de su mujer.

(Armonía Huasteca, *20 Súper éxitos*)

El caimán en su paseada
no pudo retroceder.

No pudo retroceder
el caimán en su paseada

El caimán en su paséeeada
no pudo retroceder,
por una mala tanteada
no supo lo que fue a hacer,
enamorado a su cuñada
hermana de súuu mujer.

(Los Hermanos Calderón, *Sones huastecos*)

He mostrado dos interpretaciones de la misma copla en las que el falsete se realiza en pasajes distintos, lo que evidencia que no existe un modelo interpretativo definido y cada intérprete lo utiliza en el momento en que lo considera conveniente; incluso, puede aparecer

en la interpretación del primer intérprete y no en el descante, y viceversa.²⁶⁹ A la vez que documento a pie de página dos versiones distintas señalando este rasgo en cada uno de los sonos de este estudio, con la finalidad de mostrar esta peculiaridad.

²⁶⁹ “El huerfanito”, versión 1: “En la vida transitoria / no hay amor como el de madre / no hay amor como el de madre / en la vida transitoria. / descante: En la vida transitoria / no hay amor como el de madre, / no hay amor como el de madre / en la vida transitoria. / Resolución: Le pido a Dios que la guarde / o que la lleve a la gloria / o que láaa lleve a la gloria / en compañía de mi padre” // Armonía Huasteca; versión 2: “Puede ser que halles alguna / pero yo creo que ni en sueño, / pero yo creo que ni en sueño / puede ser que halles alguna. / descante: Puede ser que halles alguna / pero yo creo que ni ensueño / pero yo creo que ni en sueño / puede ser que halles alguna. / resolución: Como tu madre ninguna / porque con todo el empeño / fue la que meció tu cuna / cuando tú estabas pequeño // Camperos de Valles. “La azucena”, versión 1: “En mi trovar no se peca, / Y éeen mi trovar no se peca / siéempre hago mi frase buena / cantar ha sido mi meta / y no me agobia la péena. / Aquí está Armonía Huasteca / cantándoles La azucena” // Armonía Huasteca; versión 2: “Una noche muy serenáaa / una noche muy serena, / las estrellas salteaditas / yo quisiera una azucena / cortada con tus manitáaas / para divertir mi pena / contándole las hojitas” // “El gusto”, versión 1: “El gusto se me acabó / mis ilusionéees volaron / mis ilusiones volaron / el gusto se me acabó; / descante / mi corazón recibió / decepciones que áamargararon / decepciones que amargararon / la vida que Dios me dio” // Trío Cantores de Valles; versión 2: “Cantando El gustito’ estaba / cuáaando me quedé dormido, / cuando me quedé dormido / cantando El gustito’ estaba” //; presento el descante con la finalidad de mostrar cómo el segundo intérprete, cambia el lugar del falsete en su ejecución; descante: “Cantando El gustito’ estaba / cuando méee quedé dormido, / cuando me quedé dormido / cantando El gustito estaba”; / resolución: “Mi mamá me despertaba / yóoo me hacía el desentendido / para ver si me dejaba / otro ratíiito contigo” // Armonía Huasteca. “El fandanguito”, versión 1: “No me gusta la fachada / nóoo me gusta la fachada, / pero sí le pongo empeño, / pero síii le pongo empeño; / interludio interestrófico / me gusta más la cantada / póoorque se me quita el sueño / no busco mujer casada, / a una quéee no tenga dueño” // La Nueva Dinastía; versión 2: “El huapango es distinguido / el huapáaango es distinguido / de cualquier otra cancióon, / de cualquier otra canción; / interludio interestrófico / y que se toca seguido / con mucháaa satisfacción / Fandanguito’ siempre has síiido / orgullo de mi región” // Tordo Hidalguense; “Los panaderos”, versión 1: Como ya es de madrugada / se los digo con falsete / como ya es de madrugada / séee los digo con falsete / dénles a las bailadoras / cafecito con piquete, / dénles a las bailadoras cafecito con piquete // Los Hidalguenses (cabe hacer notar que esta interpretación consta de tres coplas y únicamente en esta estrofa se realiza el falsete); Este son ha sido escasamente grabado; en una versión alterna grabada por Cuco Calderón y sus Huastecos no aparece el falsete en la interpretación. “La petenera” versión 1: “Un caso que sucedió / que mi señora se alegra, / un caso que sucedió / quéee mi señora se alegra: / una culebra picó, / ¡ ay la,la,la, la,la,lá! / una culebra picó / a la pobre de mi suegra / a los cuatro días murió / la pobrecita culebra” // Trío Sierra Poblana; versión 2: “Andando yo navegando / en una lancha pesquera, / andando yo navegando / en una lancha pesquera, / miren lo que fui encontrando / ¡ay, laralá / miren lo que fui encontráaando / debajo de una palmera: / dos sirenitas cantando / el son de La petenera” // Hermanos Herrera; “La presumida”, versión 1: “Me dicen El presumido, / pero a nadie le presumo, / pero a náaadie le presumo / me dicéen El presumido / descante: Me dicen El presumido / pero a nadie le presumo, / pero a náaadie le presumo / me dicéen El presumido; / con mi cigarro encendido, / pero a nadie le echo el humo, / pero a náaadie le echo el humo / porque nóoo soy atrevido // Armonía Huasteca; versión 2: “La mujer que es presumida / nunca me la den por buéena / nunca méee la den por buena / la mujéeer que es presumida. / descante / Se pasa toda la vida / en una pura condéena / si el maríido se descuida / hasta el máaarido envenena” // Soneros tradicionales; “La pasión”, versión 1: “El sepulcro es el descanso / páaa’ el que sufre de pasión, / pa’ el que sufre de pasión / el sepulcro es el descanso. / descante: El sepulcro es el descanso / páaara el que sufre pasión, / para el que sufre pasión / el sepulcro es el descanso; / por eso yo no me canso / léee doy gusto al corazón / le doy gusto al corazóoon / pa’ ver si la gloria alcanzo // Trío Xilitla, versión 2: “Soy de San Luis Potosí / bajo todos sus colores, / bajo todos sus colores, / soy de San Luis Potosí / descante: Soy de San Luis Potosí / bajo todos sus colores / bajo todos sus colores / soy de San

El análisis de las fuentes grabadas reveló que algunos intérpretes no utilizan el falsete, además de que la presencia de este rasgo no parece mostrar un estilo regional, a pesar de la aseveración de César Hernández Azuara, puesto que, en las interpretaciones de un trío, en ocasiones algunos de los intérpretes cantan con falsete, algunos otros, no lo hacen; esto muestra que el falsete por momentos, al margen de ser un rasgo distintivo del son huasteco, parece constituir un estilo personal del cantante.

Por otro lado, también se documentó el hecho de que este recurso se presenta también en interpretaciones en lengua indígena. Muestro un ejemplo en lengua náhuatl:

Tlamisa ni panaderos
 Ijkia tikijliaj ni sones,
 Tijmaktilis isombrero
 Kemaj tlamis titlaonis
 Iwan tla se telpokero
 Nóoo nechmáaakas tlen nikonis.

(Trío Tlayoltliyane, “Los panaderos”)

Kemaj notata polijki,
 Nechkajtejki ni kwekwetsij;
 Nechkajtéejki ni kwekwetsij;
 Kemaj notata polijki.²⁷⁰

Luis Potosí; // Lo digo con frenesí, / Xilitla es pueblo de amores / Xilitla es pueblo de amores / tierra donde yo nací” // Estrella Zacualtipense; “El llorar”, versión 1: “¡Ay! la la láaa, / ¡ay! la la lá, / me dijeron que llorabas / por un amor que has perdido, oye, / descante: ¡Ay! la, la, láaa, / ¡ay! la, la, la, / me dijeron que llorabas / por un amor que has perdido, oye, / ¡ay! la, la láaa, / ¡ay! la, la, / pero yo te consolaba / como lo hace un buen amigo, oye, / ¡ay! la, la, láaa, / ¡ay! la, la, la, / pero yo te consolaba / como lo hace un buen amigo, oye, / ¡ay! la, la, láaa / ¡ay! la, la, la, / pero tú me lastimabas, / porque siempre te he querido, oye // Trío Corazón Huasteco; versión 2: “¡Ay! na, na náaa, na, / ¡ay! na, na na, / yo vi a un corazón llorar / cuando lo estaban hiriéendo, oye / ¡ay! lalaalá, / ¡ay!, laralailarala / yóoo vi a un corazón llorar / cuando lo estaban hiriéendo, oye, / ¡ay! na, na náaana, / ¡ay! na, na, na / al tiempo de agonizar / nomás se quedó diciéendo, oye, / ¡ay! na, na náaaina, / ¡ay! na, na, na / al tiempo de agonizar / nomás se quedó diciéendo, oye: / ¡ay! na, na, náaa, / ¡ay! na, na na / “mujeres no paguen mal / cuando las estén queriendo” // Trío Real Hidalguense; “El aguanieve”, versión 1: “Por las orillas del río / por las orillas del río / donde el agua se conmueve / me puse a aguantar el frío / ¡ay! la, la, la, la, la, la, / un sábado veintinueve / al pie de un árbol sombrío / cúubierto de pura nieve, / cubierto de pura nieve” // Trío Xilitla; versión 2: “Cuatro rosas en reléeeve, / cuatro rosas en releve, / dibujaron los pintores, / pintadas como se debe, / ¡ay! na,na,na,na,na,na, / pintadas como se debe, / aseadas quedan las flores / réegadas con ’l aguanieve, / regadas con ’l aguanieve // Camperos Huastecos.

²⁷⁰ Trío Tlayoltliyane (Los creadores, de Jalapa, Veracruz): “Los panaderos”, *Sones Indígenas de la Huasteca*, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2006; “El huerfanito”, 6º. Festival de la Huasteca, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2001, Disco 2. Asimismo, se analizó una

Descante:

Kemaj notata polijki,
Nechkajtejki ni kwekwetsij;
Nechkajtéeejki ni kwekwetsij;
Kemaj notata polijki.

Kijitok nonana: “axkenijki,
Na nojwa nipilyejyektsij,
Tlan se tlakáatl nechijlamiki
Tiselwilise pilkentsij”.²⁷¹

(Trío Tlayoltliyane, “Teikneltsitsij”)

La presencia irregular de este rasgo también es característica de las versiones en lengua indígena, como sucede en el son “Los panaderos”, ya que el falsete únicamente se presenta en la tercera estrofa arriba ejemplificada, como se puede apreciar. Y, aunque en la interpretación de “Teikneltsitsij” (“El huerfanito”) aparece un esquema casi regular en la presencia del falsete, el esquema se rompe en la exposición y descante de la segunda estrofa.²⁷²

En referencia a la teoría del cancionero ternario de danzas y tonadas de García de León, el poeta Jorge Morenos hace este cuestionamiento: si es cierta la tesis de dicho cancionero ¿por qué sólo en la Huasteca se asimiló esta modalidad cantora, y no en otras regiones del país? Morenos considera que quizás la respuesta al origen del yodel deba

interpretación en totonaco que carecía del falsete. Trío Combinación Huasteca, *Tercer Festival de la Huasteca*, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Ediciones Pentagrama, 2006, “La pasión”, al igual que una versión de “El gusto” por el Trío Alma Huasteca.

²⁷¹ La estrofa siguiente es: E.2: “Kemaj nimoskaltiyajki / Techewik notepotstata / Techewik notepotstata / Kemaj nimoskaltiyajki / descante: Kemaj nimoskaltiyajki / Techewik notepotstata / Techewiik notepotstata / Kemaj nimoskaltiyajki / Resolución: No nana kikajkayajki; / San temakak ne ichilpapaj, / San temáakak ne ichilpapaj / Ika ya nopaj kwalanki //”. Nótese que esta estrofa es una quintilla, por lo que se repite el verso cuatro, para complementar la línea melódica. La transcripción en lengua náhuatl de este son fue realizada por el antropólogo Román Güemes, quien gentilmente me proporcionó este material.

²⁷² Trío Tlayoltliyane (Los creadores), *Sones Indígenas de la Huasteca*, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2006; “El huerfanito”, 6°. Festival de la Huasteca, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2001, Disco 2.

buscarse en las cantinelas o alaridos referidos por los cronistas, documentados por Juan Jesús Aguilar León.²⁷³

Por mi parte, considero que los planteamientos de Antonio García de León pueden conjugarse con los de Morenos; sin embargo, creo que en la medida en que se realicen más investigaciones que produzcan nuevas tesis, necesariamente generarán más interrogantes, por lo que todavía queda mucho por dilucidar acerca de este bello y peculiar recurso interpretativo.

f) La cantidad de estrofas

Ya se ha mencionado la norma comercial que algunos investigadores como Jas Reuter y Gabriel Saldívar consideran que determina la cantidad de estrofas y/o la duración de los sonos mexicanos.²⁷⁴ Esta norma también impera en el son huasteco, cuya extensión en las producciones discográficas comerciales generalmente se limita a tres coplas, y en raras ocasiones se interpretan dos o cuatro coplas.²⁷⁵

El músico Eduardo Bustos²⁷⁶ opina que dicha norma comercial, independientemente de su intencionalidad, proporciona a cada uno de los integrantes del grupo la oportunidad de entonar una estrofa, de tal manera que ningún músico se queda sin cantar.

Probablemente esta idea de la interpretación de un son huasteco sea considerada viable para algunos tríos; sin embargo, yo opino que en esta expresión artística los

²⁷³ Jorge Morenos, *op. cit.*, pp. 6 y 7.

²⁷⁴ *Vid infra*, p. 24.

²⁷⁵ En efecto, la gran mayoría de las grabaciones incluyen tres coplas en cada son, y sólo excepcionalmente se interpretan dos o cuatro coplas. Es así que tanto en las presentaciones de los tríos huastecos como en las grabaciones, el tiempo de la pieza oscila entre dos y medio y cinco minutos. Esta modalidad rige igualmente en los concursos de huapango, en donde los músicos interpretan únicamente tres coplas y a esta duración se someten las mudanzas de los bailarines.

²⁷⁶ Entrevista realizada en junio de 2008.

intérpretes poseen la libertad de desarrollar su particular modelo interpretativo.²⁷⁷ Más aún, pienso que alternativamente existen motivos de índole comercial que inciden en la cantidad de coplas a interpretar en los sones huastecos; e incluso en el número de sones en las producciones discográficas, precisamente por la remuneración que reciben los artistas.²⁷⁸

Afortunadamente, como asevera Reuter, en el Huapango o huapangueadas las interpretaciones son de muchísima mayor duración. Y así lo afirma Manuel Álvarez Boada:

Al comenzar la trova no se sabe la duración precisa que tendrá el son, ya que una de las voces (coplas) debe sobresalir por encima de la otra, con un sentido de competencia que estimula a continuar. Y aunque a veces la “versería” puede ser mucha, los músicos se reservan el derecho a decidir cuándo terminar, pues un huapango tampoco puede seguir indefinidamente.²⁷⁹

Acaso sólo en ese vasto espacio-tiempo de plena libertad, el músico logre dar rienda suelta a su arte, expresar sus sentimientos... y descubrir su alma.

²⁷⁷ Armando Herrera Silva, *op. cit.*, p. 17. Artemio Villeda consideraba que no se debe calificar la cantidad de los trovadores en un trío huasteco, sino la calidad: “—Elaboraban los trovos y unos muy bien y querían dar el gane al Trío de Huautla porque ahí cantaban los tres. Me dijo la maestra: —‘pa’ mí los de Huautla, porque ellos trovan los tres, y digo: —No trovan, contestan —le digo— ¿qué califica usted? cantidad o calidad. Para mí uno le gana a cien”.

²⁷⁸ He tenido la oportunidad de escuchar una cantidad considerable de tríos huastecos que llevan su arte a diversos lugares: plazas, restaurantes, mercados, pero raramente los he encontrado en autobuses e incluso, vagones del metro, en donde es muy común que las interpretaciones queden reducidas a dos coplas por pieza.

²⁷⁹ Manuel Álvarez Boada, *La música popular...*, *op. cit.*, p. 109.

II. EL CORPUS

II. EL CORPUS

A. El estado de la cuestión

Para realizar el estudio del son huasteco hube de consultar diversos tipos de fuentes, agrupadas bajo los siguientes rubros: estudios acerca de la música popular mexicana; estudios sobre la lírica popular mexicana y estudios en torno al son huasteco.

1. Estudios acerca de la música popular mexicana¹

Entre los más importantes trabajos destacan: *El arte musical en México*, Alba Herrera y Hogazón; *La música de México*, de Julio Estrada; *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*, de Gabriel Saldívar; *Música y músicos de la época virreinal*, Jesús Estrada, *Panorama de la música tradicional de México*, de Vicente T. Mendoza; *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*, Otto Mayer-Serra, *Historia de la música mexicana*, Miguel Galindo, *Historia de la música popular mexicana*, de Yolanda Moreno Rivas; *La música popular en México*, de Jas Reuter, *Horizontes de la música precortesiana* de Pablo Castellanos y *El folklore musical de las ciudades (1876-1945)*, de Rubén M. Campos. En estos estudios se analizan los diversos géneros musicales de México en diferentes épocas. En *El son mexicano*, Thomas Stanford hace un recuento de las variantes regionales de tal género. En algunos estudios se incluye la notación musical de material lírico como ejemplificación.

¹ En algunos de estos estudios se hace un análisis de las vertientes culta y popular de la música; aunque también existen trabajos dirigidos específicamente a la música culta: Tesoro de la música polifónica en México. 1. Códice del Convento del Carmen, de Jesús Bal y Gay; La Capilla de Música de la Catedral de Durango (México, siglos XVII y XVIII) y El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)

2. Estudios sobre la lírica popular mexicana

Una obra imprescindible de consulta es el trabajo de Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, en el que se hace un estudio de coplas y canciones folklóricas españolas, mexicanas y argentinas, en el aspecto formal y de contenido, de temas, motivos, tópico, recursos poéticos y versificación, con el que se evidencia el origen común y el desarrollo paralelo de estas tradiciones poéticas. Obra en la que se muestra el rigor y la sistematización para el análisis de la poesía popular, por lo que consistió en una útil guía durante el desarrollo de esta investigación. El *Cancionero folklórico de México*, dirigido por Margit Frenk, es el *corpus* más importante de la lírica mexicana de fines del siglo pasado y constituyó la principal fuente de consulta para la elaboración de este trabajo. También fue de suma utilidad la revisión de estudios relativos a esta obra, entre los cuales destacan: “Folklore vivo / folklore transcrito: en torno al *Cancionero folklórico de México*”, de Margit Frenk; “Panorama de la lírica popular mexicana” y “Algunas diferencias entre la lírica popular mexicana y la española”, de Mercedes Díaz Roig; “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano”, “Que si hablan de mí, muchachita, / que si hablan de mí, no has de hablar’. Aspectos del paralelismo en el *Cancionero tradicional mexicano*”, y “Hacia los comienzos del *Cancionero popular mexicano*”, de Mariana Maserá y “A la mar se parecen / los que se aman’. Semejanzas entre los enamorados y el mar en la lírica tradicional mexicana”, de Marco Antonio Molina, publicados por prestigias revistas nacionales e internacionales como *Caravelle* y *Revista de literaturas populares*. Cabe citar asimismo *La copla en México*, espléndida obra editada recientemente por Aurelio González, pues contiene interesantes estudios de diversos investigadores acerca de las coplas del *Cancionero folklórico de México*.

3. Estudios en torno del son huasteco

Existe una consistente cantidad de obras referentes al son huasteco, entre ellas crónicas, investigaciones, antologías poéticas y métodos de interpretación instrumental realizadas por músicos y trovadores huastecos que si bien carecen de rigor académico resultan de gran utilidad; de igual manera se han realizado interesantes estudios académicos que analizan esta expresión artística bajo diversas perspectivas, ya sean sociales, antropológicas o musicológicas, entre otras.

Es de suma importancia subrayar estas dos vertientes en los estudios del son huasteco, porque es incuestionable que los estudios académicos constituyen el más serio acercamiento de investigación de esta expresión sonora, pero también es indudable que el conocimiento empírico que se transmiten entre sí los músicos huapangueros, poetas y bailarines permite al investigador tener una vivencia más genuina de esta tradición, pues son ellos quienes más conocen su arte; por lo tanto, lo que ellos digan sobre el tema debe ser considerado un valioso testimonio.

Resulta imprescindible señalar que estas perspectivas de análisis del son huasteco no están enfrentadas; por el contrario, al complementarse nos brindan una visión integral de esta expresión sonora.

Las ediciones de autor de músicos, poetas y bailarines huastecos constituyen la muestra más palpable de la transmisión “formal” de saberes entre los músicos huastecos, además de que revelan el concepto y conocimiento que tienen de su arte. A pesar de que suelen carecer de un academicismo riguroso, dichas obras, al ser una fuente cercana a la tradición, proporcionan una valiosísima información para saber, entre otros aspectos, cómo se celebraba el huapango; el modo de interpretación instrumental y dancística de algunos sonos; conocer breves semblanzas de músicos e intérpretes del son huasteco; la notación musical y/o los esquemas armónicos de los sonos y hasta breves selecciones de coplas. Entre este tipo de obras se encuentran: *La música popular en la Huasteca veracruzana*, de Manuel Álvarez Boada; *Crónica histórica del huapango*

y *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano*, de Patricia del Carmen Florencia Pulido, y *La Huasteca y el huapango*, de Leonardo Zaleta. Asimismo, vuelvo a mencionar que en estas obras se destinan espacios a los “versos” o coplas huastecas, con lo cual los autores revelan la importancia que les merece la poesía del son huasteco.

Respecto a la lírica huasteca propiamente dicha, cabe mencionar que la tradición oral es la manera más generalizada de transmisión de las coplas, por lo que la conformación de un corpus de coplas extraídas de fuentes sonoras ha constituido un procedimiento importantísimo para la documentación coplera, pues los poetas huastecos generalmente acostumbran verter lírica fresca a sus interpretaciones en sus nuevas grabaciones discográficas. Sin embargo, también existen algunos músicos y poetas que se han dedicado a compilar el material lírico al que han tenido acceso.

Entre las antologías poéticas se encuentra el *Cuaderno de versería de Artemio Villeda. Los tiburones van a comer mucho verso*, compilación de Armando Herrera Silva, quien además, junto con Antonio García de León y Román Güemes Jiménez, también compiló *Árboles, ríos, sentimientos profundos... Antología de versos huastecos*. René Villanueva publicó un *Cancionero de la Huasteca* y el músico Tomás Gómez Valdelamar publicó su *Huapanguero*, obra en la que no sólo incluye las coplas de los sones, sino el acompañamiento armónico instrumental de la jarana y la quinta huapanguera. Hugo Rodríguez Arenas tiene una compilación denominada *Canto de amor en la Huasteca*, en la que también incluye el acompañamiento armónico de los sones.

La lírica contenida en estas obras pertenece a la tradición oral, por lo que, presumiblemente, los autores únicamente se limitaron a realizar una labor compiladora, si bien es probable que la compilación realizada por Armando Herrera de la versada de Artemio Villeda contenga algunas coplas de este destacado poeta huasteco.

Por lo general, el material descrito se publicó con apoyo de instituciones gubernamentales, o bien, se trata de ediciones de autor, de ahí que la demanda supera la cantidad de ejemplares editados cuya limitada distribución local dificulta su consulta.

Existen publicaciones con lírica propia de poetas huastecos, entre las que destaca *Cantares de mi Huasteca* del músico y poeta Eduardo Bustos Valenzuela, quien ha escrito una gran cantidad de coplas para diversos sonos, así como cadenas, décimas y hasta sonos de nueva creación. Un aspecto importante de su obra es que algunas de sus coplas las han recreado diversos tríos huastecos, hecho que evidencia que, tanto la oralidad como la escritura pueden ser fuentes transmisoras de la lírica huasteca.

En la poesía decimal sobresale la obra poética de importantes trovadores y decimeros como don Víctor Samuel Martínez Segura, *Remembranzas de un huasteco*; Gilberto Ortega Raga, *Cantándole a la Huasteca*, *Vamos cantándole a la Huasteca*, *Seguimos cantándole a la Huasteca* y *Continúa cantándole a la Huasteca*, y Arturo Castillo Tristán, *Refranero decimal* y *Así me pinta la aurora*. En las antologías predominan las décimas y/o trovos y cadenas, y ocasionalmente aparecen quintillas y sextillas. La profusión de dichas antologías evidencia el entusiasmo de los poetas por mantener viva la antigua versificación en los sonos huastecos.

De las publicaciones referentes a otros temas como los métodos de interpretación de instrumentos huastecos se consultó *El violín huasteco*, del músico poeta Eduardo Bustos Valenzuela. El método consiste en una especie de tablatura del mango del violín en la que se muestran las notas por medio de la colocación de los dedos. Las lecciones se basan en una selección de sonos costumbre y huastecos ordenados por grado de dificultad, y en cada son aparecen algunas coplas del propio autor para su interpretación. La obra contiene asimismo una breve historia del instrumento y de su uso en la ejecución de los sonos huasteco y costumbre en esa región, así como las semblanzas de algunos de los más afamados violinistas huastecos.

Además se accedió a la obra de Mario Guillermo Bernal Maza, *Compendio de sones huastecos: método, partituras y canciones*, en la que el autor realizó la transcripción musical de sones huastecos con una finalidad pedagógico-musical.

Entre los estudios académicos, merece mención especial *Los trovadores huastecos en Tamaulipas* de Juan Jesús Aguilar León, tal vez uno de los más sólidos y vastos trabajos acerca del son huasteco. La información que aporta el autor sobre los músicos y trovadores tamaulipecos es de primera mano, además de que hace una incursión en el folclore andaluz, específicamente en los palos del flamenco, para dar a conocer la poesía antecesora de la lírica huasteca. El investigador describe interesantes aspectos del son huasteco como sus esquemas lírico-musicales y sus recursos interpretativos.²

Una obra más reciente es el importante y esclarecedor trabajo del músico e investigador huasteco César Hernández Azuara, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, que aborda aspectos no analizados en otros estudios, como son los estilos regionales de interpretación del son huasteco, incluye una discografía básica del mismo, recupera los antecedentes de género, estudia la afinación de la instrumentación musical del huapango y proporciona valiosa información acerca de la fiesta del huapango.

La investigadora Rosa Virginia Sánchez García, estudiosa de la lírica huasteca, ha publicado una importante cantidad de artículos entre los que destacan: “Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio”, “Hacia una tipología del son en México”, “Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos” y “El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México”. Su propuesta de estudiar los sones a partir de la palabra clave está encaminada a la clasificación de las variantes regionales

² En entrevista vía electrónica el autor manifestó que la edición cuenta con algunas deficiencias; sin embargo, ya está preparando una edición corregida y aumentada de esta obra, la cual probablemente pronto saldrá a la luz.

de los sones en México, y no únicamente del son huasteco, hecho que revela amplios conocimientos sobre las diversas tradiciones lírico-musicales en el país. Sánchez García recientemente sacó a la luz su obra *Antología poética del son huasteco tradicional*, misma que constituye una referencia obligada para los investigadores del son huasteco.

B. Coplas libres y coplas relacionadas con el título del son

Como se comentó en el capítulo anterior, el son huasteco, al igual que las diversas variantes regionales soneras, es un género de estructura lírica abierta, cuya unidad poética es la copla, entendida ésta como un breve poema que encierra una idea completa, por lo que no requiere la ilación con otras coplas para tener sentido. De ahí que las coplas posean un carácter autónomo que les permite asociarse de manera aleatoria en series que varían de una interpretación a otra, sin que exista relación alguna de índole formal o temática entre ellas.

También suele haber autonomía entre la copla y la música, lo que hace que una copla determinada pueda ser cantada en distintos sones de diferentes regiones,³ e incluso países.⁴ Este fenómeno no está generalizado, puesto que, de acuerdo con la investigadora Rosa Virginia Sánchez, existen dos tipos de coplas: 1) las que pueden cantarse en distintos sones, a las que ella denomina “coplas libres” y 2) las que únicamente se cantan en un son específico, por ella llamadas “coplas exclusivas”. Esta clasificación, como se verá más adelante debe ser tomada con cierta reserva, puesto que se debe considerar la libertad interpretativa de innumerables

³ La existencia de variantes regionales de algunos sones permite la mudanza de las coplas entre éstos; sin embargo, la mudanza de coplas se da asimismo en todo tipo de sones sin que necesariamente éstos sean variantes regionales de un mismo son. La copla que documento aparece en las variantes regionales huasteca y jarocho del son “El aguanieve”: Aguanieve se entreteje / en el agua cristalina / el que de amores padece / toda la noche camina; / en el patio le amanece / mirando pa' la cocina” //.

⁴ Carlos Magis, en *La lírica popular contemporánea. España. México. Argentina*, México, El Colegio de México, 1969, p. 9, expresa: “Una rápida ojeada por la lírica popular que corre actualmente por los países del mundo hispánico muestra de inmediato un estrecho parentesco: coincidencias textuales, analogías temáticas, comunidad de recursos poéticos, recurrencia de formas métricas. Tantas afinidades son un claro indicio de un origen común y de un desarrollo paralelo”.

huapangueros, quienes manifiestan que “todas las coplas se pueden tocar en cualquier son”.

Manuel Álvarez Boada considera que cada son huasteco tradicional que ha pervivido hasta nuestros días es un género aparte por las divergencias entre las formas del canto y la música:

Desde nuestro punto de vista, la mayoría de los huapangos considerados como tradicionales derivan de antiguas formas o géneros de la música popular española, guardando en repetidas ocasiones los nombres originales de aquéllos [...]. Algunos músicos de la región consideran que, antiguamente, cada uno de los diferentes huapangos, representaba un género aparte, por la diferencias en cada uno de ellos en cuanto a forma de cantar y acompañar. Hoy podrían considerarse como expresiones diversas de un mismo género, con variantes en su forma y estructura musical.⁵

De ahí que, como afirma Juan Jesús Aguilar León, presumiblemente el músico huasteco cantaba por “azucenas”, por “llorares” o “huerfanitos”, así como el andaluz cantaba por “peteneras” y “seguriyas”.⁶ Hace falta un profundo estudio que investigue si, en efecto, estas tiradas fueron el germen de los sones tradicionales que ahora conocemos con sendos nombres.

Ya para el siglo XIX, según se aprecia en las descripciones que hizo Antonio J. Cabrera:

Los bailes son allí clasificados de dos maneras: o son de piezas porque se bailan polkas, cuadrillas, danzas, etc., o son de sones que también llaman huapangos. En estos últimos se bailan como jarabe ciertas sonatas que allí se usan mucho, y que [...] cada una se distingue por su nombre, como el caimán, el sacamandule. Todas son muy antiguas y mientras unos están bailando, otros cantan una tonada parecida a las que se llaman glosas o justicias.⁷ Hay también trovadores que improvisan y algunas veces cantan dos alternativamente.⁸

⁵ Manuel Álvarez Boada, *La música popular en la Huasteca veracruzana*, Tlahuapan, Premiá Editora, 1985, pp. 113-114.

⁶ Juan Jesús Aguilar León, *Los trovadores huastecos en Tamaulipas*, Ciudad Victoria, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes-Dirección de Patrimonio Histórico Cultural/Espacio Cultural Vicentino, 2000, p. 145.

⁷ Al respecto del término “justicias”, Antonio García de León Griego (*El mar de los deseos, El Caribe hispano musical. Historia y Contrapunto*, México, Siglo XXI, 2002, p. 67, nota 20.) expresa: Término que parece derivarse de los pregones de justicia, dados por la autoridad: “Esta es la justicia / que mandan hacer / al que por amores se quiso perder”. Cf. Apéndices de González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas (Libro segundo de los Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas)*, México, El Colegio de México/Biblioteca Novohispana, 1989, p. 389.

⁸ Antonio J. Cabrera, *La Huasteca potosina. Ligeros apuntes sobre este país*, México, CIESAS/El Colegio de San Luis, 2002.

Según César Hernández Azuara, estas glosas seguramente eran desarrollos poéticos sobre una planta o pie establecidos que perduraron mucho tiempo en la Huasteca con el nombre de trovos, los que, como ya se ha mencionado, son una forma antigua de versificación.

Se ha dicho que en las antiguas fiestas, los músicos sólo se dedicaban a tocar el violín y la quinta, y quienes cantaban eran especialistas que formaban parte del público; además, existían poetas o decimeros que componían para los cantantes y declamaban ellos mismos sus décimas. Se tiene memoria de brillantes poetas que manejaban con destreza el verso libre, el trovo, los versos encadenados y las seguidillas que improvisaban durante el huapango.

Al paso de los años, en algunas regiones los oficios tradicionales de cantadores y decimeros cayeron en desuso; los músicos entonces tuvieron que cubrir esas necesidades y empezaron a cantar y a componer, sin dejar de tocar. Algunas de las estrofas que hoy se cantan en los sonos huastecos eran partes de un trovo, por lo que es probable que cada son haya tenido sus trovos particulares, los que, al pasar el tiempo, se perdieron.⁹

Por otra parte, también se han documentado importantes testimonios de músicos e investigadores en los que se menciona que anteriormente se podían cantar todas las coplas en todos los sonos. En este sentido, Thomas Stanford expresa: “al parecer, la mayoría de los sonos mexicanos no tienen textos fijos, no se les puede identificar por ese aspecto con un nombre específico; hay simplemente un repertorio de melodías y un repertorio de coplas y los músicos las juntan a su antojo”.¹⁰

Esta idea ya había sido expresada en 1937 por los hermanos Fernández Arámburu, quienes mencionaron que, en esa época, en la Huasteca hidalguense los músicos usaban versos de su

⁹ César Hernández Azuara, *Huapango... op. cit.*, p. 137. Esta información ya se ha mencionado anteriormente en el apartado relativo al trovo. *Vid. infra*, pp. 84-88.

¹⁰ Thomas Stanford, *El son mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 22.

repertorio sin considerar o tener en cuenta el nombre del huapango que tocaban y únicamente se guiaban por su melodía.¹¹ El músico huasteco Eduardo Bustos hace el mismo planteamiento cuando refiere esta característica en las coplas del son huasteco: “Aquellas piezas que se caracterizan por tener infinidad de versos son ‘sones huastecos’ y su carácter popular radica en un dominio público de cierta antigüedad que, sin conocer al autor, los hace de gusto propio, dándoles un carácter ‘abierto’.”¹² Como muestra de lo anterior, documento una versión del “Aguanieve” interpretada por *El Viejo Elpidio*:

Quiero cantarte mi amor,
niña de tierna mirada,
mientras trine el ruiseñor
perdido entre la enramada,
de la luna el resplandor.

Aromas tiene la flor
que honra la naturaleza;
de gala viste en tu honor
y yo canto a tu nobleza
mientras trine el ruiseñor.

Azucena inmaculada,
relicario de pudor,
con el alma apasionada
dejo un suspiro de amor
perdido entre la enramada.

Que no te hiera el dolor
que mi corazón suspira;
duerme soñando en mi amor
mientras la brisa suspira
de la luna el resplandor.¹³

¹¹ Cf. José y Germán Fernández Arámburu, “Versos de huapango”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, p. 78. “Nota: No es posible hacer una clasificación exacta de los versos, debido a que en la región (Huasteca Hidalguense) es costumbre establecida, que los cantadores usan versos de su repertorio sin considerar o tener en cuenta el nombre del huapango que se toca y solamente se guían por su melodía”.

¹² Eduardo Bustos Valenzuela, *Cantares de mi Huasteca*, México, Conaculta/Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, 1999, p. 19.

¹³ *Los trovadores del Viejo Elpidio*, versión grabada, s. f.

En esta versión la palabra “azucena”, en la tercera estrofa, sería considerada clave en el son de “La azucena”; sin embargo, aquí se ejemplifica la manera en que una estrofa, aun teniendo el rasgo de “exclusividad”, puede interpretarse de forma libre en cualquier son.¹⁴

No obstante, es un hecho que una sola versión no garantiza que la libre interpretación de coplas haya sido generalizada; tal vez nunca se llegue a dilucidar la dinámica entre coplas libres y exclusivas en la primera mitad del siglo XX, por lo que únicamente resta creer en lo que han señalado músicos e investigadores de esa época.¹⁵

Afortunadamente, alrededor de la década de los años setenta del siglo pasado, un grupo de investigadores de El Colegio de México dirigidos por Margit Frenk realizaron el acopio del valioso material lírico musical tradicional del país, del cual se conformó el corpus principal de este estudio.

Con la finalidad de ahondar en este aspecto he realizado un análisis comparativo entre el porcentaje de coplas que contienen la palabra clave relacionada con el título del son, en los sones a estudiar documentadas en el *Cancionero folklórico de México* hace más de 30 años, y el porcentaje de coplas con dicha palabra en el corpus total de coplas recopilado en esta investigación, que comprende además coplas de fuentes grabadas y escritas posteriores a la publicación del *Cancionero*.... El análisis reveló que la presencia de coplas con la palabra clave en el corpus del CFM, es en promedio de un 44%, mientras que en el corpus actual es de 40%. Ver la tabla siguiente.

¹⁴ En la copla se puede apreciar la glosa de los versos 3, 4 y 5 de la primera estrofa, lo que tal vez signifique que esta versión provenga de un trovo fragmentado.

¹⁵ Sin lugar a dudas, hace falta una acuciosa investigación que comprenda el acopio de fuentes grabadas y escritas del son huasteco de la primera mitad del siglo XX.

	<i>Cancionero folklórico de México</i>			Corpus actual		
	total de coplas	c/palabra clave				
“El caimán”	52	36	69%	171	99	57.9 %
“El huerfanito”	47	15	32%	128	36	28.12 %
“La azucena”	111	24	21%	259	86	33.2 %
“El gusto”	71	13	18%	242	49	20.24%
“El fandanguito”	47	22	46%	161	49	30.43%
“La petenera”	62	45	72%	192	107	55.72%
“La pasión”	21	9	40%	189	111	58.75%
“El llorar”	23	11	47%	37	16	43.24%
“El aguanieve”	28	10	35%	120	44	36.6%

Así pues, el porcentaje de coplas con una palabra, palabras o tema relativo al título del son en estos sones huastecos no parece mostrar un cambio significativo en los últimos años — aunque en algunos sones se ve un leve aumento, se debe dar seguimiento a la drástica disminución creativa en las coplas de “El caimán” y “La petenera”—, lo que significa que los poetas huastecos han desarrollado intuitivamente una dinámica creadora de coplas relacionadas léxicamente o temáticamente con el título del son, cuya proporción se ha mantenido relativamente estable hasta ahora.¹⁶

Tal vez esta uniformidad en el porcentaje de coplas “exclusivas” y coplas libres se deba al hecho de que el estudio comparativo se ha realizado con un margen temporal muy estrecho. En el

¹⁶ Además, se ha determinado: a) el porcentaje de coplas exclusivas del *Cancionero folklórico de México* que aún se conservan, o se documenta que se interpretan en un son en específico, b) el porcentaje de coplas que no se documentan en las nuevas fuentes, por lo que presumiblemente ya no se interpretan, o se interpretan muy poco, y c) el porcentaje de coplas exclusivas que se supone que son de reciente creación, o bien coplas que no fueron documentadas en el *Cancionero folklórico de México*.

futuro este análisis podría realizarse periódicamente con la finalidad de establecer un patrón o tendencia creadora de los poetas huastecos. Baste este análisis para dejar constancia de que en este momento existe una consistente cantidad de coplas referentes al título del son en contraposición a una relativa mayoría de coplas libres en los sones huastecos estudiados.

Para hacer la diferenciación entre coplas libres y “exclusivas” se tomaron en cuenta los tres aspectos mencionados por Rosa Virginia Sánchez: 1) la presencia o ausencia de una palabra clave que les confiere el carácter de exclusividad; 2) la estructura formal de las estrofas que conforman los sones; y 3) el carácter monotemático o politemático de los sones.

1) La palabra clave equivale al título del son, o está en estrecha relación con éste. Por ejemplo, la palabra “petenera” aparece en coplas destinadas a ser cantadas en el son huasteco “La petenera”, y constituye su palabra clave; de ahí que todas las coplas que contengan tal palabra, “supuestamente” quedan limitadas al contexto musical de dicho son.

2) La estructura formal de las estrofas es importante, pues suelen existir sones que se componen de estrofas con una estructura única que impide el intercambio de sus coplas. Un ejemplo ilustrativo es “El cielito lindo”, que admite únicamente la singular forma estrófica de seguidilla, lo que hace que las seguidillas huastecas se interpreten sólo en este son, pues no se pueden adaptar a otros sones huastecos, en los que predominan quintillas y sextillas.¹⁷

3) El carácter monotemático o politemático de los sones juega un papel relevante para determinar la “exclusividad” de las coplas, porque existen sones que desarrollan un determinado tema, que puede llegar a ser “exclusivo”. El son “El huerfanito” tiene exclusividad temática, pues sus coplas con la referencia a la muerte de los padres no suelen cantarse en otros sones.¹⁸

¹⁷ Vid. *infra*, pp. 78-80.

¹⁸ Rosa Virginia Sánchez, “El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México”, en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007, p. 315.

Rosa Virginia Sánchez propone una tipología general de las coplas de los sones a partir de su carácter libre o exclusivo, el cual está determinado por los tres aspectos señalados. Esta tipología sirve como base del análisis, a partir de la cual se establecen categorías de las coplas como el tema, el tono, las formas estróficas y la estructura literario-musical, entre otras.¹⁹

Dada la utilidad de esta propuesta de análisis, decidí aprovecharla en esta investigación; sin embargo, al realizar el análisis percibí que: 1. La “exclusividad” contenida en la palabra clave es relativa, puesto que en cualquier momento el intérprete puede incluir una copla “exclusiva” de un son, en otro. 2. En algunos sones como “El huerfanito” y “La petenera”, las palabras claves: huerfanito y petenera quedan rebasadas por la conformación de un espacio significativo mayor en el que entran en juego uno o varios motivos relativos a dicha palabra, por lo que es más conveniente hablar de motivos principales y motivos adicionales en las coplas, además de la palabra clave, y/o también de un grupo de palabras que tienen cierto rasgo de exclusividad en un son determinado. Así pues, por ejemplo, en algunas de las coplas de “El huerfanito” aparece la palabra clave como marca de “exclusividad” y también se desarrollan de manera “exclusiva” los motivos “la muerte” y “la orfandad”, con o sin palabra clave. Esto se ha ido señalando en el desarrollo del análisis de las coplas en los sones que muestran esta particularidad.

Un hecho trascendental para el desarrollo de este trabajo fue la revelación de los diversos sentidos que adquiere la palabra clave en los sones, por lo que encaucé mi investigación hacia este aspecto, como explico a continuación.

¹⁹ Cf. Rosa Virginia Sánchez García, “Hacia una tipología del son”, *Acta Poética*, 26, pp. 401-405. El término se refiere al género lírico-coreográfico de carácter festivo que en la actualidad es cultivado, principalmente, por la población mestiza de diversas zonas localizadas a lo largo de las costas mexicanas y regiones aledañas en las estribaciones de la Sierra Madre Oriental y Occidental.

C. La palabra-título del son: denotación y connotación

Al realizar el estudio de las coplas “exclusivas” en los sones mencionados, he constatado que existen tendencias similares en la funcionalidad de la palabra clave, pues en casi todos los sones esta palabra puede ser un símbolo, una referencia literal y una autorreferencia al son que la contiene.

No es de extrañar que la palabra clave tenga una connotación simbólica en las coplas huastecas, puesto que el simbolismo, en los cancioneros tradicionales, alberga un conjunto de motivos caracterizados por un bajo grado de saturación semántica, cuya significación necesita alimentarse de los veneros de la tradición; como dice Pedro M. Piñero, son símbolos que han sido vertidos en huidizas canciones entonadas en lugares lejanos, como parte de la tradición literaria antigua tan floreciente en el pasado, casi hibernando en el estado latente en que vivían en aquellos tiempos, traspasando así la frontera de los siglos, trascendiendo géneros y lenguas para resurgir en coplas de la lírica popular de tiempos modernos.²⁰ Símbolos que poseen, además, una carga que va más allá de su denotación: “los entendemos casi sin entender, no por análisis racional, sino por medio de ese salto o ‘cortocircuito espiritual’ producido en la psique al contacto con el símbolo”.²¹

Esta sustancia irracional, sumada al carácter netamente oral y tradicional de los textos en los que suele aparecer, hace del símbolo un elemento de enorme riqueza evocativa, aunque de complicada explicación; en ocasiones, la multiplicidad de significados que se actualizan a un

²⁰ Cf. Pedro M. Piñero Ramírez, “*Un guapo se pasea por la villa: de las canciones del pasado a las coplas del presente*”, en *Lyra mínima oral IV. La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Dirigido por Pedro M. Cátedra, edición al cuidado de Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, SEMYR, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, página web <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=9463>, consultada en septiembre de 2010.

²¹ Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 317.

tiempo en él es parte, justamente, de su valor poético. Por medio del estudio de las relaciones simbólicas existentes en las coplas se pretende revelar una realidad subyacente en la lírica huasteca, inaccesible desde otros medios de conocimiento, puesto que, para visualizar su realidad espiritual, el hombre necesita representar el objeto mediante una imagen necesariamente inmersa en un plano simbólico, imagen que constituye la actividad dialéctica propia del espíritu.²²

En segundo término, en las coplas huastecas también existe un tipo de lenguaje en el cual:

Se ha desgastado el valor de los símbolos y las sutilezas de la lírica popular antigua han sido calladas por el triunfo de una poesía callejera basada en el gusto por los términos y las expresiones realistas cuando no chabacanas. Se asiste a un claro proceso de degradación que ha barrido la visión idealizada de la realidad tal como aparecía en la canción de la tradición antigua.²³

Lenguaje coloquial en el que el tema a tratar generalmente es visto con una perspectiva más cercana a la realidad, en el que la imagen se construye por medio de descripciones y un lenguaje explícito.

Por último, aparece la autorreferencia del son huasteco por medio de la palabra clave. Así, pareciera que los poetas populares, después de agotar las posibilidades de dicha palabra vuelven la vista hacia el propio son y por medio de un “metalenguaje sonero” describen algunas de sus características.

Dada la riqueza lírica contenida en estos aspectos de las palabras clave en los sonos elegidos, quise profundizarlos para registrar en mi análisis la permanencia del lenguaje arcaico de los símbolos, contrapuesta al lenguaje literal, además de la visión que el poeta hace de su arte al referirse a los sonos en los sonos mismos; y, sobre todo, para mostrar la incidencia de la palabra clave en la psique del poeta, cómo se recrea y qué indica su proporcionalidad numérica.

²² Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Madrid, Amorrortu Editores, 2005, p. 123.

²³ José María Alín (ed. y notas), *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 58-59, *apud* Pedro M. Piñero Ramírez, “*Un guapo se pasea por la villa: de las canciones del pasado a las coplas del presente*”, p. 126.

D. La selección de los sones y sus coplas: el corpus

La selección de los sones también constituyó un reto puesto que deseaba dar una muestra de los más populares pero que a la vez estuvieran dentro de la tradición; y, además, ante la imposibilidad de estudiarlos todos, quería al menos dar una muestra representativa del universo sonero huasteco.²⁴

Asimismo, me pareció muy interesante el hecho de que los personajes aludidos en los sones poseyeran peculiares características con las que se delinear personalidades tipo que son un reflejo de la vida huasteca, ya que, desde la perspectiva semiótica lotmaniana, los textos de la tradición oral son textos meta reflexivos de la cultura y en ellos se puede encontrar la descripción que hace la cultura de sí misma:

La cultura es la construcción de un relato, esto es, la construcción de una visión de sí misma que explica lo que esa cultura es. En efecto, toda cultura se cuenta a sí misma su propia historia mediante un conjunto de textos centrales; el desarrollo de ese metalenguaje descriptivo es, en definitiva, aquello que la cultura considera necesario enseñar de sí misma a su descendencia, para garantizar el mantenimiento de una hegemonía.²⁵

De esta manera, los factores considerados para seleccionar y analizar los sones huastecos fueron: 1) su carácter tradicional; 2) su arraigo y popularidad dentro del repertorio de sones huastecos; y 3) el hecho de que los seres o personajes referidos en el título del son, en algunos casos, son personajes tipo o figuras representativas del imaginario huasteco.

²⁴ Rosa Virginia Sánchez, “Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y lo sones jarocho”, *Revista de Literaturas Populares* II.1, 2002, p. 125. El repertorio de huapangos (son huasteco y canción huapango) consta de alrededor de 50 sones de corte tradicional, pero es preciso mencionar que desde hace poco más de seis décadas el acervo de huapangos se ha incrementado por la inclusión, con bastante éxito, de composiciones cuya estructura lírica, basada en estrofas fijas, se encuentra más cercana a la forma “canción”.

²⁵ Hugo R. Mancuso, “La teoría de la semiósfera aplicada al *plexus* de la cultura posmoderna”, en *AdVersus* V, 10-11, diciembre de 2007-abril de 2008: 6-35, p. 10.

El imaginario, expresado en una tradición poética²⁶ particular en un sentido más profundo se concibe como:

La actividad misma de la imaginación que lo genera, como una categoría de alcances ontológicos. Se trata aquí de la constitución de grupos coherentes de imágenes que comportan una suerte de principio de autoorganización o *auto-poiesis* que permite sin cesar abrirse a la interpretación, la innovación de sentido, las transformaciones y la recreación inagotable suscitada por la “vida elemental de las imágenes”, espacio de libertad autotárquico del cual surgen los símbolos de lo inefable, las estructuras que la comunidad privilegia a fin de orientar sus energías psíquicas (*eros* y *thánatos*) en el sentido de un dinamismo equilibrante.²⁷

Es así como he seleccionado un conjunto de sones en los que se representan seres humanos y mitológicos, animales, flores, sentimientos, fiestas y fenómenos naturales que tienen correspondencia con los sones “El huerfanito”, “La petenera”, “El caimán”, “La azucena”, “El gusto”, “El llorar”, “La pasión”, “El fandanguito”, y “El aguanieve”, pues considero que en estas imágenes de alguna manera se enriquecen las representaciones del mundo y se elabora la identidad del yo; además del son de “Los panaderos”.

El corpus básico de coplas de estos sones se tomó del *Cancionero folklórico de México*, y de numerosas fuentes escritas como algunas antologías de poetas huastecos y una diversidad de publicaciones de músicos e investigadores que incluyen coplas. Complementariamente se realizó un importante acopio de grabaciones recientes de las cuales se tomó el material lírico.

²⁶ Margit Frenk (coord.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México, El Colegio de México, 1975-1985. Introducción, p. xxii. La poesía folklórica es un modo de poetizar o, más exactamente, un conjunto de modos de poetizar que pertenece al saber de una comunidad y se transmite por el espacio y por el tiempo, a veces a lo largo de muchos siglos.

²⁷ Blanca Solares, *Merlín, Arturo y las Hadas. Phillipe Walter y la hermenéutica del imaginario medieval*, Cuernavaca, UNAM-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2007, pp. 27 y 28. Es necesario considerar que la noción de símbolo se confunde con las de emblema, atributo, alegoría, metáfora, analogía, síntoma, parábola o apólogo. Con mayor frecuencia se utiliza en lugar de *signo*. De acuerdo con Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Madrid, Editorial Herder, 2007, p. 18. “El símbolo se distingue del signo en que éste es una convención arbitraria que deja el significante y el significado (objeto y sujeto) ajenos uno a otro y presupone homogeneidad del significante y del significado. [...] El símbolo posee algo más que un sentido arbitrariamente dado, porque detenta un esencial y espontáneo poder de resonancia”.

E. La presentación de los sones

Se debe considerar que el son huasteco es una expresión en la que se asocian tres aspectos: música, danza y poesía. Aunque el interés principal de este estudio es la lírica huasteca, he considerado conveniente, con la finalidad de dar a conocer la manera en que se realizaban estos bailes antiguamente, analizar los sones en un orden parecido al que se utilizaba en una fiesta del Huapango,²⁸ como lo expresa Román Güemes:²⁹

El fandango se iniciaba con los huapangos suaves, es decir, aquellos cuya cadencia contrasta con los arrebatos de los huapangos mayores. [...] Conforme avanzaba la noche, la fiesta engrandecía y el ambiente se tornaba cada vez más estimulante: había una enramada donde se expendía aguardiente, cerveza, cubas, anisado y el misterioso licor. [...] Cuando las parejas ya sudaban, cuando ya habían bailado duramente, entonces se interpretaba “El pañuelo”, pieza que indicaba que se tenía que ir por los refrescos para la muchacha y su parentela; más tarde vendrían “Los panaderos”, sonesote realengo que obligaba a ir por el café caliente y por el pan para la pareja. En un fandango se iban intercalando diversos géneros musicales: piezas para bailar “diacachetito” (rancheras, corridos, boleros rancheros, polcas, redovas, etc.); sones para jugar (“El son solito”, “Los enanos”, “El travieso”, etc.) y, en ocasiones, música de banda de viento. Para finalizar el fandango, ya entrada la madrugada, se tocaba “El llorar”, también llamado “El amanecer”. [...] Si los huapangueros, los músicos, observaban que la gente no se iba o se dispersaba, podían regalar una pieza más; tocaban un interminable “Aguanieve”, también conocido como “La cortesía”.³⁰

²⁸ Cabe señalar que el término huapango tiene dos acepciones: la fiesta huapanguera y una obra moderna o tradicional huasteca específica. En este estudio, se utiliza Huapango (con mayúscula) para referir la fiesta huapanguera; y, huapango (con minúscula) para referir a una obra determinada de estilo moderno, considerada subgénero del son huasteco.

²⁹ El investigador refiere la fiesta del Huapango (o fandango) en la Huasteca veracruzana, donde ha centrado sus investigaciones. De ahí que el inicio del baile tenga gran similitud con el fandango jarocho. Hasta donde he investigado, no he encontrado en otras regiones huastecas que la fiesta huapanguera iniciara con el baile de las mujeres; aunque el mismo Román Güemes, en el prólogo a la obra de Manuel Álvarez Boada, *op. cit.*, pp. 11 y 12, expresa: “Había otro tipo de parejas que eran la de mujer bailando con mujer, las que más abundaban y en ocasiones las que iniciaban el baile”.

³⁰ Román Güemes Jiménez, “Algunas consideraciones sobre el huapango”, en *Horizonte* I, 1991, p. 26.

Güemes informa que así se realizaba el fandango en ciertas regiones de la Huasteca veracruzana. Un testimonio más de estas fiestas lo proporciona Patricia del Carmen Florencia, quien refiere que en la región de Tampico Alto, Veracruz, se estilaban famosas huapangueadas que organizaban los oriundos del lugar, entre ellos don Agustín Pulido, cuya familia tenía gran cariño por la música huasteca. La investigadora puntualiza: “En estas fiestas del huapango se tocaban sones huastecos y también piezas corridas. Además para que nadie se quedara sin bailar se tocaba el son de ‘Los panaderos’, el cual, ya se ha perdido, pero de este mismo se deriva el que hoy se conoce como ‘Son solito’, el cual lleva estrofas muy similares y su finalidad es la misma que la que tenía ‘Los panaderos’”.³¹

De acuerdo con César Hernández Azuara al iniciar la fiesta del Huapango algunos músicos tocaban un son tradicional como rúbrica y enseguida comenzaban a interpretar huapangos y piezas en forma alterna. Cada huapango tenía una forma particular de bailarse; por ejemplo, no era la misma la coreografía de “El caimán” que la de “El sacamandú”. El músico investigador también menciona los sones “El llorar” conocido también como “La madrugada” y “El aguanieve” o “Cortesía” como los sones que finalizaban el Huapango.³²

Inspirada por estas remembranzas, decidí que la presentación y el análisis de las coplas de los sones siguieran el orden en el que los investigadores Güemes y Hernández Azuara informan que aparecían en un Huapango. Sin embargo, la apertura del Huapango la inicié con el son “El caimán”, y no con un son de carácter suave, debido a que éste, junto con “La petenera”, son los

³¹ Cf. Patricia del Carmen Florencia Pulido, *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano*, Jalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 1991, pp. 61-64. La bailarina e investigadora no menciona la interpretación de los sones “El llorar” y “El aguanieve” al final de la fiesta; en cambio, refiere que “El aguanieve” se utiliza para versear, bailar y trovar décimas huastecas. Esta referencia a “versear” puede entenderse como al acto de improvisar coplas con diversas temáticas para el auditorio. La informante Daphne Esther Juárez, quien fue bailadora de huapango en la Huasteca potosina en la época del *Negro* Marcelino, señala que este músico utilizaba “La leva” para la improvisación poética, y que así se utilizaba en la región. De hecho, la solicitud de este son indicaba que los anfitriones deseaban escuchar trovas improvisadas para la ocasión.

³² Cf. Hernández Azuara, *Huapango... op. cit.*, pp. 138-142.

dos sonos huastecos más representativos;³³ de esta manera, para enfatizar la importancia de estas piezas, “El caimán” abre el Huapango y “La petenera”, la segunda fase del mismo.

En consecuencia, el orden de presentación de los sonos para el análisis de sus coplas es el siguiente: Capítulo III. ¡Que empiece el Huapango! “El caimán”, “El huerfanito”, “La azucena”, “El gusto”, “El fandanguito” y de intermedio “Los panaderos”. Capítulo IV. ¡Que siga el Huapango! “La petenera”, “La pasión”, “El llorar” y “El aguanieve”.

¡Que empiece el Huapango!...

³³ Orlando Ortiz, en su libro *Crónica de las huastecas: en las tierras del caimán y la sirena*, ha bautizado así a la región huasteca porque en la música tradicional huasteca van y vienen estos dos seres representativos. El autor precisa: “Creo que soy el creador, o como quieras llamarlo, de esa expresión, pues nací en Tampico y me siento huasteco de hueso colorado [...], hace algunos años, cuando mi fuente de ingresos eran los honorarios como guionista de historietas, el editor me encargó una historia que fuera similar al *Payo* [charro típico del altiplano], pero en otro ambiente, y de inmediato imaginé a un huasteco. La historia tenía un nombre principal y un subtítulo que era: ‘En las tierras del caimán y la sirena’. Entrevista vía *e-mail*, julio de 2009. Cabe aclarar que “La petenera” pertenece a la tradición. En este son huasteco, la imagen de la petenera se ha asimilado a la de la sirena. Existe también un huapango denominado “La sirena” registrado por Elpidio Ramírez.

III. ¡QUE EMPIECE EL HUAPANGO!

III. ¡QUE EMPIECE EL HUAPANGO!

Cuentan que en algún pueblo de la Huasteca, hacia la primera mitad del siglo XX, se celebraban grandes fiestas:

Es un día soleado lleno de vida. Hay un ambiente propicio o una fecha especial para tomar un descanso después del arduo trabajo del campo. [...] Con ropa limpia, lucidas camisas y pantalón de manta, blusas floridas y enaguas de vivos colores; hombres y mujeres comentan ansiosos entre la algarabía de pájaros, mientras esperan la noche de huapango. [...] El lugar de la fiesta es preparado con presteza. Se barre el suelo después de regarlo con agua. En el patio principal, la plaza pública o la galera se colocan en las cuatro esquinas los horcones que sostendrán la enramada o el “entelonado” que protegerá a los asistentes contra la lluvia, el sereno de la noche o el sol del nuevo día. [...] Los músicos están prestos a comenzar el huapango. Un gran contento se percibe en ese ambiente festivo y lleno de colorido. Los músicos inician su tarea en lo alto del tapextli. Ellos interpretan el huapango. Se escuchan las notas alegres de los instrumentos y el agudo falsete de los cantadores. [...] Pronto el tapextli se rodea de parejas que se arremolinan ágiles y dispuestas al baile. Se forman dos hileras, una de hombres y otra de mujeres que se miran de frente. El baile da inicio con los movimientos rítmicos del violín y la huapanguera...¹

A. “El caimán”

*No es de pisada ligera,
ese mentado caimán...*

La presencia de los animales en manifestaciones populares es muy común; de hecho, aparecen e incluso se vuelven protagonistas en algunos géneros tradicionales orales como el romancero, las adivinanzas, los juegos infantiles y la canción tradicional; por esto no extraña la abundante cantidad de coplas de animales en la lírica mexicana documentada en el *Cancionero folklórico de*

¹ César Hernández Azuara, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, CIESAS/El Colegio de San Luis/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003, pp. 138-140.

México.² En este sentido, Mercedes Díaz Roig afirma que: “la tradición mexicana, además de los motivos utilizados en la tradición general (la paloma, el caballo y otros animales domésticos), ha incorporado la fauna salvaje a su poesía popular”.³

Una maravillosa fauna ha habitado la región huasteca desde tiempos remotos: el lagarto, el catán o pejelagarto, tortugas y serpientes de diversas especies, el conejo, el venado cola blanca, el coyote, el zorro, el tigrillo, la tuza, la ardilla y el mico de noche, así como una enorme variedad de aves como el loro, la chachalaca, la codorniz y la perdiz, entre otros. El caimán parece ser el animal que más profusamente se ha recreado en la poesía huasteca por medio del son que lleva su nombre. Cabe preguntarse, ¿Por qué el caimán? ¿Qué misterios encierra? ¿Qué ascendencia tiene en la región? ¿Su presencia es meramente física o posee cualidades míticas?

1. El mito

Desde la antigüedad más remota, el ser humano ha adjudicado cualidades simbólicas y metafóricas a los animales, mismas que han impregnado sus creencias, sus artes y sus literaturas. En efecto, los valores simbólicos que tradicionalmente se han atribuido a una enorme cantidad de animales han quedado reflejados en abundantes creencias, textos literarios, fiestas y complejos rituales dotados de fuertes trasfondos simbólicos que han dado origen a densos sistemas de pensamiento y de representación.⁴

La simbolización del caimán ha tenido un terreno tan fértil en la Huasteca que el son “El caimán” se ha convertido en uno de los más representativos de la región, como ya se ha

² En el tomo 3 del CFM aparecen documentadas 541 coplas, más sus variantes, con una referencia animal. Otras coplas animales aparecen en los incisos 8 y 9 del apartado “Oficios”, en el mismo volumen. Hay 96 coplas relativas solamente al toro.

³ Cf. Díaz Roig, “Panorama de la lírica popular mexicana”, en *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et lusobrasílien* 48, 1987, p. 33.

⁴ Cf. José Manuel Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*: “Símbolos y metáforas animales”, pp. 1-4 (versión electrónica). Agradezco la gentileza y generosidad del autor por brindarme este material para su consulta.

mencionado. Esta fuerte representatividad de la imagen del caimán indudablemente sugiere la existencia de cierta simbología contenida en ella. Por esta razón consideré pertinente indagar acerca de su simbología en dos de las principales fuentes originarias de la tradición lírica huasteca: la española y la indígena.

En la península española existe una gran tradición de leyendas con la figura del caimán, entre las cuales destaca la de Calzadilla⁵ que versa sobre un indiano natural de ese poblado, quien, luego de enriquecerse en las Américas, volvió y trajo la cría de uno de estos saurios, el cual al crecer sembró el pánico en el lugar.⁶

Al sureste de la provincia de Salamanca se encuentra la localidad de Santiago de la Puebla, en donde se conserva una fábula semejante a la cacereña:

Cuentan los vecinos que durante una crecida del río Margañán apareció por sus inmediaciones un enorme caimán, que atemorizó a los naturales con sus ataques. Cierta día el animal se tragó a una niña de corta edad; ello hizo que los santiagueses —armados de valor— se dispusieran a dar caza y matar a tan nefasto animal. Conseguido el objetivo, y abierto en canal lograron sacar con vida a la niña. Luego, los restos del lagarto fueron disecados y colocados a la entrada de la iglesia parroquial de Santiago Apóstol, donde pendió de un pilar. En realidad, el caimán fue el regalo de un familiar del licenciado Toribio Gómez de Santiago, que se encontraba en América. Después de ser disecado, el fundador de la iglesia mandó colocarlo a la entrada. Y durante mucho tiempo sirvió como símbolo de identificación del pueblo que —al igual que los calzadillanos— eran conocidos como lagartos.⁷

⁵ José Luis Rodríguez Plascencia, “El lagarto de Calzadilla y otras historias de lagartos”, *Revista de Folklore*, 321 Caja España, Fundación Joaquín Díaz, versión electrónica, página web <http://www.fundiaz.net/folklore/index.cfm> consultada en marzo de 2010. “La leyenda, ubicada hace 400 años, o en el siglo XVIII, cuenta que durante la noche un extraño animal penetraba en los apriscos y mataba a las mejores ovejas. Se reforzaron las vigilancias y pudo descubrirse a un gigantesco lagarto. Se formó entonces un destacamento de voluntarios y de noche hicieron frente a su enemigo. Alguno tuvo la fortuna de encajarle un carabino en la boca, provocándole la muerte. Cuando lo llevaron al pueblo como trofeo acordaron curtir su piel y entregarla como agradecimiento al Cristo que había propiciado el éxito de su empresa”.

⁶ *Ibidem*. “Del único calzadillano del que se tiene noticias como pasajero a las Indias es el dominico fray Tomás Ortiz. ¿Fue este prelado el indiano al que se une la leyenda? ¿O fue otro personaje desconocido, de los muchos que de las tierras de Coria emigraron clandestinamente a América, quien trajo el lagarto a su pueblo, si es que volvió?”.

⁷ *Ibidem*. “En la ‘Copla de los pueblos de Salamanca’, recogida por Dámaso Ledesma, se dice: ‘En Santiago está el lagarto / embalsamado en la iglesia’. Actualmente los restos se encuentran en mal estado de conservación, pues ha perdido la cabeza”.

En ambas leyendas se puede observar que se ha tomado un elemento de naturaleza ajena, se ha anclado en las expresiones orales hasta llegar a ser considerado un símbolo en las dos localidades. Sin embargo, yo considero que la presencia del caimán en estas leyendas, esencialmente fortuita puesto que su raíz primigenia permanece en América, constituye un ejemplo de la adopción, recreación y/o adaptación de elementos ajenos en los relatos de la tradición oral en regiones alejadas cultural y geográficamente de su lugar de origen; elementos tales que, incluso, llegan a consolidarse como símbolos de identidad en las nuevas regiones.

José Manuel Fraile Gil refiere que la imagen de este saurio aparece también en diversas expresiones orales madrileñas de origen peninsular: “Los lagartos y las lagartijas gozan, en general, de mucha más simpatía entre las gentes que la culebra. Sin duda, el hecho de asimilarse al hombre, por su género y por la forma fálica de su cuerpo le han granjeado al lagarto las simpatías del pastor y del campesino”.⁸

Asimismo, agrega Fraile Gil, por toda España está difundida la idea de que el lagarto despierta al hombre dormido, cosquilleándole en los dedos o en las orejas para advertirle de la presencia de alguna culebra venenosa. Esta simpatía del lacértido hacia los varones conlleva implícito un odio cerval por las mujeres, a las que intenta siempre agredir sexualmente. “Son muchísimos los refranes y cantares que comparan al lagarto con el miembro masculino. Además, en algunos lugares de Europa esta afinidad entre el hombre y el lagarto llega incluso a dar nombre a la bestezuela: *asi ami del homo* en el Valle de Aosta, *salva uomo* en los Alpes, o *salva cristiano* en la Lombardía”.⁹

José Manuel Fraile ha documentado, además, dos relatos en los cuales se pone de

⁸ José Manuel Fraile Gil, “Lagartijas, lagartos y culebras por la tierra madrileña”, en *Revista de Folklore*, 185, 1996. Caja España, Fundación Joaquín Díaz, versión electrónica página web <http://www.fundiaz.netfolklore/index.cfm>.

⁹ Cf. *Idem*.

manifiesto que la figura del lagarto está relacionada con una antigua cosmogonía que debió de circular por el medio rural madrileño en siglos pasados. Ambos relatos refieren el momento de la creación, específicamente la dotación de características físicas a los animales en concordancia con sus atributos morales; hecho que evidencia la “bondad” del lagarto al ser comparado con la culebra.¹⁰

Así pues, en las fuentes consultadas se manifiesta que en la tradición oral peninsular la figura del lagarto americano se ha inmortalizado en una leyenda; o bien, su imagen permanece unida a la del hombre y a su sexualidad en una gran cantidad de creencias que circulan por Europa; e incluso está relacionada con mitos cosmogónicos.

Por otra parte, la figura del caimán también está presente en las cosmogonías mesoamericanas, en las que se perfila una imagen distinta del carácter de “criatura de Dios” conferido en los dos relatos mencionados.

Aunque cada etnia de la región huasteca posee una cosmogonía particular, resulta interesante el hecho de que la figura del lagarto se pone de manifiesto al menos en dos de esas cosmogonías, la nahua y la ténnek. Para acercarse al conocimiento cosmogónico huasteco se debe tomar en cuenta lo siguiente:

Para entender el entorno huasteco es necesario comprender que éste no se ajusta a nuestros criterios geográficos, sino que constituye el cosmos mítico donde cada espacio, río o montaña son escenarios de las proezas de los dioses y de los caprichos de los *baatsik'* —espíritus malignos de una humanidad antepasada—, los vientos y otros elementos naturales que ponen en riesgo el diario devenir del hombre.¹¹

¹⁰ *Idem.* Uno de los relatos que protagonizan la culebra y el lagarto dice así: “Cuando Dios preguntó a los bichitos si iban a ser malos, si iban a ser güenos, le preguntó a la culebra, dice: —‘¿Vas a ser mala?’ —‘Yo sí’. —‘Pues a rastras te verás’. Y así es que a rastras andan. Luego le preguntó al lagarto: —‘¿Tú vas a ser malo?’ —‘Yo si me hacen, haré, si no, no’. —‘Patitas tendrás’”.

¹¹ *Cf.* Gustavo A. Ramírez Castilla *et al.*, *De aquí somos: La Huasteca*, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/Conaculta, 2008, p. 23.

Es así que la naturaleza y los animales han jugado un papel muy importante en la vida cotidiana de las culturas mesoamericanas, de tal suerte que al proyectarse hacia lo sagrado llegaron a ocupar un lugar sobresaliente en el bagaje cultural de dichas civilizaciones.

Mucho se ha hablado del posible origen maya de los ténnek o huastecos, debido a que la lengua ténnek pertenece al tronco lingüístico mayance, de ahí que existe la probabilidad de que los huastecos compartieran la idea maya del origen del universo.¹²

Alfonso Arellano Hernández expresa que en la cultura maya aparecen ciertos tipos de dragones cuya imagen es, en gran parte, la de un cocodrilo; la mezcla de diferentes especies zoológicas y botánicas —muy frecuente en la plástica prehispánica— para formar un solo ente era común entre los mayas. El producto de esta mezcla puede ser considerado un “dragón”.¹³

Para el pensamiento religioso mesoamericano los dragones representan el caos primordial acuático, y son seres que dieron origen al cosmos. Su forma principal es reptilina, aunque aceptan de buen grado partes de otros seres. Simbolizan la tierra, el agua y el aire; también creación y destrucción; vida y muerte [...]. En América, los cocodrilos se cuentan entre los mejores animales que podrían representar al dragón: su vida es anfibia y transcurre lenta y larga, como la de la Tierra misma; sus hijos nacen próximos a la temporada de lluvia, como cualquier brote vegetal; habitan en cuevas vecinas al agua, en la que desarrollan casi todas sus actividades, caracterizadas por ser nocturnas, por lo cual se relacionan con el Inframundo mismo; sus escamas se parecen a las espinas de las ceibas jóvenes... son, pues, excelentes candidatos para deificarlos. Así, no es extraño que en Mesoamérica, y específicamente en la cultura maya, los cocodrilos-dragones se asociaran con múltiples conceptos religiosos y los concretaran en un ser visible de la naturaleza.¹⁴

¹² Lorenzo Ochoa, *Huastecos y totonacos: una antología histórico cultural*, México, Conaculta, 1989, p. 30. Lingüísticamente los huastecos pertenecen al tronco mayance, del cual, según N. McQuown, se separaron hace unos 3 500 años aproximadamente, aunque este punto de vista no es compartido por todos los estudiosos que se han ocupado del asunto. De todos modos, pudieron haber llegado al área en donde se desarrollaron entre los años 1 500 y 1 200 a. C., fusionándose con otros grupos que de antiguo vivían ahí.

¹³ Cf. Alfonso Arellano Hernández. “Llegó el caimán: los dragones en el mundo maya”, en Yólotl González Torres, (comp.), *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Sociedad Mexicana de Estudios de las Religiones/Plaza y Valdés, 2001, pp. 193-199.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 217-218.

El dragón es entonces un cocodrilo —a veces considerado pejelagarto o reptil con rasgos de tiburón—. Específicamente en la cosmogonía maya, el dragón es un dios supremo llamado *Itzam Na* que se manifiesta de manera terrestre y celeste; puede ser antropomorfo o reptilino, en cuyo caso es bicéfalo. Parece ser que había cuatro de esos seres, llamados *Itzam* (“Iguana”), que formaban las cuatro paredes y el techo de *Itzam Na* (“Casa de Iguanas”) dentro de la cual está nuestro mundo.¹⁵

Ahora bien, debido a que los calendarios mesoamericanos comparten numerosos rasgos en sus cosmogonías, no es de extrañar el hecho de que exista un mito nahua semejante:

Cipactli o Tlaltecútlī era un ser monstruoso, pez grande semejante a un lagarto o caimán, caminaba sobre el agua ya existente; Tezcatlipoca y Quetzalcóatl decidieron desmembrarla y entonces crearon el cielo y la tierra. Ante el agravio cometido sobre ella y a manera de recompensa, los demás dioses dispusieron que su cabello y su piel fueran las plantas; sus ojos, pozos, fuentes y cuevas pequeñas; su boca, las cavernas donde surgen los ríos; y su nariz, los valles y montañas. Así, este reptil —al que diferentes autores han considerado un peje lagarto u otro reptil con rasgos de tiburón— tiene la función principal de personificar a la tierra.¹⁶

En la región huasteca existe un mito cosmogónico análogo, compartido por los pobladores huastecos de origen nahua y tének: “Quetzalcóatl y Huitzilopochtli tomaron un pez semejante a un lagarto y lo partieron en dos; de una mitad crearon el cielo y de la otra la tierra. Este pez se llama *Zipac* en náhuatl (‘monstruo de la tierra’) o *Dhipaak* en tének, literalmente ‘alma del maíz’ representada por el peje lagarto”.¹⁷

¹⁵ *Ibid.*, pp. 193-194.

¹⁶ *Ibid.*, p. 200.

¹⁷ Lorenzo Ochoa Salas y Gerardo Gutiérrez Mendoza, “Notas en torno a la cosmogonía y religión de los huastecos”, en *Anales de Antropología*, núm. 33, Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 1996-1999. *Zipac* o *Zipactli* es un vocablo de origen oscuro y no parece corresponder a la lengua náhuatl. Es posible que el vocablo sea una adaptación de la palabra tének *Dhipaak*, que designa al espíritu del maíz, representado por el pejelagarto. John Eric S. Thompson también refiere una variante de este mito: “Entre los huastecos se cree que la tierra es un cocodrilo hembra fertilizada por seres celestiales” (*Historia y religión de los mayas*, apud Arellano Hernández, *op. cit.*, p. 199.).

Este mito parece conjugarse con otras creencias posteriores, pues el culto a la fertilidad huasteca se materializa en el binomio tierra-maíz, *Dhipaak* o *Zipac*, el maíz tierno, el cual, en una síntesis muy compleja, se desdobra en el dios de la Tierra, concebido como un pez con rasgos reptiles: el pejelagarto o catán, el lagarto mismo o el pez sierra.

El mito del origen del mundo a partir de un gran pez parece ser una reminiscencia de un momento en el que las sociedades aldeanas costeñas dependían más de los recursos lacustres y marinos, que de la agricultura. Cuando los papeles se invirtieron y la agricultura ocupó el lugar central en la economía se combinaron los mitos, surgiendo poco después los que refieren la creación del hombre a partir de la masa de maíz, y la confusa identificación del pez catán con el maíz o *Dhipaak* en la Huasteca.¹⁸

Las “advocaciones” maya, nahua y huasteca de una deidad monstruo pez-cocodrilo que simboliza y representa a la tierra, la vegetación, el agua y el inframundo revelan la gran importancia de la figura del caimán en las culturas mesoamericanas.

Cabe preguntarse ahora: ¿Cómo surge esta figura en las coplas y en el son “El caimán”? ¿Será posible que la imagen del caimán en las coplas huastecas constituya un sustrato mitológico de naturaleza mesoamericana cuya esencia primigenia se perdió al adherirse a una expresión mestiza? Las respuestas a estas interrogantes exceden los alcances de esta investigación, por lo que quedan abiertas a los expertos en la materia; por mi parte, centro mi atención en la importantísima presencia del caimán en coplas del son que lleva su nombre.

¹⁸ Gustavo A. Ramírez Castilla, *et al.*, *op. cit.*, pp. 94 y 81, nota 42.

2. El animal

Caimán: reptil del orden *Crocodylia*, familia de los aligatóridos, género *yacaré*, especie caimán *crocodylus* o caimán de anteojos, subespecie: caimán *crocodylus yacaré*. El orden *Crocodylia* es propio de los ríos de América y Oceanía. Según H. Wermuth, el orden de los cocodrilos se divide en tres familias, con ocho géneros y poco más de 20 especies, y es propio de los ríos en las regiones tropicales y subtropicales desde México hasta Sudamérica.¹⁹

El caimán *crocodylus yacaré* tiene una cabeza cuya longitud equivale a la mitad de su anchura en la base, y el hocico es igual de ancho que de largo; las dos órbitas están unidas por un relieve óseo que se prolonga en dos ramificaciones que se dirigen hacia los bordes de los labios a nivel del cuarto diente maxilar. Los adultos son negruzcos, mientras que los jóvenes son de color oliváceo con manchas negras. Forma parte de la fauna huasteca, y, como ya se ha mencionado, su figura aparece proyectada con gran vitalidad en el son “El caimán”.

3. El son

En el repertorio sonero huasteco “El caimán” como expresión lírico-musical-dancística huasteca se da de dos maneras: como remate final al “Son solito” y de manera individual, siendo esta última la que predomina en las interpretaciones de músicos huastecos.

En las grabaciones sólo se encontraron cinco interpretaciones del “Son solito”, cada una de ellas con su respectiva copla de “El caimán”; estas cinco coplas tienen el carácter de variantes.²⁰

¹⁹ *Ciencias de la Naturaleza (Enciclopedia delle Scienze)*, 8 vols. Prólogo de Ángel Martín Municio, Barcelona, Editorial Planeta/Instituto Geográfico de Agostini, 1997, vol. 8. Zoología III. Anfibios, reptiles, aves y mamíferos inferiores, s. v. *caimán*, vid José Rogelio Álvarez (Dir.), *Enciclopedia de México*, edición especial para la Enciclopedia Británica de México, México, Sabeca International Investment Corporation, 1993, s. v. *caimán*: el *caiman crocodylus* es la especie que habita en México. *Diccionario de la Real Academia Española*, s. v. *caimán*: reptil del orden de los emidosaurios, propio de los ríos de América, muy parecido al cocodrilo, pero algo más pequeño, con el hocico obtuso y las membranas de los pies muy poco extensas.

²⁰ Las grabaciones son: Agua Zarca Queretana, *El inicio de un gran sueño*; Los Regionales de Tamalín, *Región huasteca: son, huapango y falsete*; Los Camperos Huastecos de Ciudad. Valles, *De la merita Huasteca, Sonos*

3.1 “Son solito”/“Caimán”

El “Son solito” es un baile emparentado con “Los panaderos”,²¹ pues ambos sones constituyen la versión mexicana de la jeringonza, antiguo baile satírico religioso del siglo XVI que se utilizaba para animar a la gente a bailar. En su versión moderna, este son ha perdido su carácter satírico y únicamente conserva una funcionalidad incitadora al baile.²²

La dinámica del baile del “Son solito” es muy sencilla: un bailador saca a bailar a una dama y le pone su sombrero, gesto con el que acompaña la invitación; bailan juntos; la deja sola bailando; después de bailar un pasaje, ella, a su vez, invita a bailar a un caballero.²³ Después de una prudente secuencia en el cambio de parejas —siempre por medio del sombrero—, en el momento preciso en que está bailando una pareja, se finaliza el baile con la interpretación de esta estrofa:

Dispénsenme, bailadores,
oigan lo que voy a hablar:
ya bailaron “El solito”;
ahora bailan “El caimán”.

tradicionales; Los Camperos de Valles, *Encuentro en la sierra*; y Trío Perla Huasteca, *Puros huapangos*. Si se toma en cuenta el hecho de que se analizó un conjunto de alrededor de 200 grabaciones, pareciera que este son ha ido mermando su popularidad; sin embargo, existen al menos 10 entradas en you tube con videograbaciones de la interpretación del son en eventos o fiestas particulares.

²¹ Con el son de “Los panaderos” finaliza este capítulo. *Vid. supra*, p. 248.

²² Cf. Mariana Masera, “Un baile perseguido del siglo XVIII, un son y un juego infantil del XX: algunos textos de la jeringonza en México”, en *Acta Poética*, 26, 1-2, 2005, p. 316. La investigadora comenta que el texto antiguo y su versión moderna coinciden en su función, puesto que se utilizan para animar a la gente a bailar; sin embargo, en México en cada región se le da diferentes usos al baile (*Ibid.*, p. 335.).

²³ Las estrofas que acompañan el baile son: E. 1 caballero bailando solo: “Dispéñseme caballero, / oiga lo que voy a hablar, / que busque a una bailadora / que lo acompañe a bailar”. E. 2 pareja bailando: “Dispéñseme bailador, / oiga lo que voy a hablar / que ya la deje solita/ la queremos ver bailar”. E. 3 dama bailando sola: “Dispéñseme bailadora / oiga lo que voy a hablar, / que se busque a un bailador / que la acompañe a bailar”. E. 4 pareja bailando: “Dispéñseme bailadora / oiga lo que voy a hablar, / que ya lo deje solito / lo queremos ver bailar”. Y así sucesivamente hasta que en un momento determinado, cuando está bailando una pareja se les invita a bailar “El caimán” con la estrofa arriba documentada.// Versión de Los Camperos Huastecos de Ciudad Valles, *De la merita Huasteca*, s. / f. “El son solito”. Por otra parte, como se puede observar, las estrofas en el “Son solito” son cuartetos. Respecto a la modalidad del sombrero, se observa, al igual que en el son “Los panaderos”, que este intercambio de prendas tal vez sea una reminiscencia de la costumbre de la gala en el fandango —fiesta común al cancionero ternario caribeño— que consiste en la interpretación de una danza por una mujer a la cual se le colocan sombreros en la cabeza y a quien se retribuye con un pago en moneda de plata (*vid. supra* p. 262, nota 211.).

Inmediatamente inicia el son “El caimán” y, por lo general, se ejecuta sólo una estrofa del mismo:

El caimán cuando soltero
era muy enamorado,
y como tenía dinero,
de nadie fue despreciado;
se mantenía en el estero
con camarón y pescado.²⁴

Cuando las aguas se van
y queda terrible el calor,
entonces sale el caimán
a darse baños de sol
a orillas del Río Jordán.

Con esto se da por terminada la interpretación del “Son solito / Caimán”, y continúa el baile.²⁵

No he encontrado documentada la explicación del por qué de la yuxtaposición de “El caimán” en el “Son solito”, así que he tratado de dilucidar esta cuestión tomando en cuenta el léxico y el carácter del son: la palabra caimán, bisílaba y aguda, es idónea para incluirse en la última cuarteta del “Son solito”; y, también se debe considerar que éste se interpreta para incitar al baile, de ahí que requiera un complemento con ritmo enérgico y vigoroso. Así pues, “El caimán” resulta idóneo para rematar el “Son solito”.

3.2 El son “El caimán”

Como asevera Manuel Álvarez Boada, “El caimán” “es considerado un son muy alegre, por la

²⁴ En internet hay una entrada de you tube, Huasteca de San Luis Potosí, página web <http://youtube.com/watch?v=pv23q4BGK-A&feature=related>. “Son solito-Caimán”, ahí un ballet folklórico interpreta este baile en las Festividades de la Virgen del Refugio, 472 Aniversario de Tierra Blanca, 2008. Únicamente se ejecuta una estrofa del “Son solito” precedida por la interpretación de “El caimán”. Ésta es una licencia que se toma el ballet, puesto que su intención es meramente espectacular. En cambio, la finalidad del “Son solito” es hacer bailar a un buen número de bailadores, como se ha mencionado y se puede apreciar en la red, en algunos videos de fiestas particulares.

²⁵ He detallado la dinámica del baile de acuerdo con mi experiencia personal; en ninguna ocasión, en las interpretaciones en las que he estado presente, se ha utilizado este son para abrir el baile, aunque tal vez esta modalidad se utilice en algunas regiones huastecas a las que no he accedido.

letra de sus coplas y la excepcional viveza de interpretación en su música. Por su ritmo vigoroso, rápido y marcado en el compás, es también uno de los preferidos (si no el que más) para zapatear en el éxtasis del baile”.²⁶ “Por los contratiempos que presenta, es un son de difícil ejecución tanto para músicos como para bailarores. En algunas partes de la Huasteca se le conoce también como “El corralito”.²⁷ Además, la lírica de este son es muy profusa, tal vez por eso es uno de los sones más populares y representativos de la Huasteca.

Se recopilaron 358 coplas de este son, de éstas 171 son originales y 187 variantes. De las 171 coplas originales, 99 son coplas con la palabra caimán, o relativas al mismo, y 72 son coplas de temática libre. Existen 266 sextillas, 85 quintillas, cinco cuartetos, una letanía²⁸ y una estrofa compuesta. En las quintillas predomina la rima consonante alterna, mientras en las sextillas la

²⁶ Manuel Álvarez Boada, *La música popular en la Huasteca veracruzana*, México, Premiá, 1985, pp. 132-133. En el huapango “El caimán”, cuenta don Camilo Guzmán Herbert que se tiraba un fajo de tela al piso para hacer un moño en los pies, muy semejante al que hoy en día se ejecuta en la interpretación del son jarocho “La bamba”. Los bailarores, para demostrar su destreza, colocaban sobre su cabeza un vaso o bien una botella de licor, tratando de hacer equilibrio al zapatear. Cf. Patricia del Carmen Florencia, *Crónica histórica del huapango*, Ciudad Victoria, Universidad Autónoma de Tamaulipas, 1994, p. 270.

²⁷ César Hernández Azuara e Irma Guadalupe Cruz Soto, Texto del folleto adjunto al disco *La décima huasteca: reminiscencias de una poesía olvidada*, Los Brujos de Huejutla, Trío Tamazunchale, Los Camperos de Valles, Juan Francisco Nieto, Víctor Samuel Martínez Segura, México, FONCA, 1997, p. 17.

²⁸ La letanía es una forma estrófica que generalmente se utiliza como última estrofa del son huasteco “La huasanga”. Es una tirada de versos en forma responsorial que a veces suelen ir encadenados por medio de la repetición de una sola palabra, aunque ya casi no se presenta este encadenamiento. Anteriormente se daba una contraposición de los versos, tal vez la letanía prescindió de la contraposición de los versos por incluir el encadenamiento. De hecho, algunos tríos ya no incluyen esta forma estrófica en sus interpretaciones de “La huasanga”. Patricia del Carmen Florencia Pulido (*Crónica histórica del huapango*, p. 267.) señala que el son “La huasanga” es un huapango tradicional que procede de Veracruz, lo que explicaría la presencia de esta extraña forma estrófica en la tradición huasteca; sin embargo, la bailarina Pulido, en otra de sus obras (*Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano*, p. 203.) comenta: “También se ha observado que ‘El caimán’ puede ser cantado en forma de letanía, esto es, con su música característica, pero entonando décimas huastecas”. Considero que la escritora confundió la tirada de versos responsoriales, llamada letanía por los músicos huastecos, con la décima. Al margen de esta confusión, y más importante para este estudio es el testimonio escrito de que la letanía como forma estrófica también aparece en el son “El caimán”. La letanía en “El caimán” que se ha documentado es la siguiente: “Y con un buen vendaval / salimos de Portugal; / y navegando con maña / tocamos puertos de España. / Con la brisa y su fragancia, / nos arrimamos a Francia; / con los ojos bien abiertos / a Alemania y sus puertos. / Y recordando a Amatlán / estamos en Atural. / ¡Ay qué grande es esta tierra! / divisamos Inglaterra. / Y ya vamos a voltear, / pasamos por Gibraltar/ y cantando La Cecilia / atracamos en Sicilia. / La tripulación en necia, / zarpamos ya para Grecia, / El marinero porfía, / conoce la geografía; / regresamos, sí señores, / a Tuxpan / Puerto de amores. / Y cuando se hace la luz / llegamos a Veracruz. / Conocimos medio mundo / por el mar que es tan profundo.”//. *Huasteco de corazón*, I. Leo Zwan Oliva y el trío *Ozuluama*: Efrén Segura y Marcial Saldaña. Grabación de autor, sin fecha. “El caimán”, estrofa 2 de 2. Cabe resaltar la temática marina en este único ejemplo documentado de letanía, temática que, por lo general, se presenta casi de manera exclusiva en el son “La petenera” (*Vid. supra*, pp. 314-325.), además de que la interpretación en este caso es realizada por un solo intérprete.

asonancia y consonancia se dan casi de igual manera.

Las coplas con la palabra clave “caimán” o relativas al mismo, se analizarán de acuerdo con su acepción simbólica, literal o autorreferencial.

a) El símbolo

Margit Frenk refiere que en la lírica mexicana se han desarrollado metáforas vegetales y animales en las que se muestra el dominio erótico del hombre sobre la mujer.²⁹ En el caso de los animales, éstos, sin perder su animalidad, por el carácter de sus acciones son al mismo tiempo seres humanos. Tal es el caso del caimán:

Dicen que el caimán murió
el día primero de enero;
de recuerdo nos dejó
un caimancito al estero,
varias pollas se tragó³⁰
que nomás dejó el plumero.

(CFM, núm. 5888)

Este es el caimán de Texas
que pasó por Tamaulipas;
ya me dieron unas quejas,
que se lleva a las pollitas
y hasta las gallinas viejas.

(CFM, núm. 5988)

Me dicen que no hay caimán
en la poza más cercana;
ayer que me fui a bañar
acompañando a tu hermana,
allí me encontré al caimán
desnudando a la caimana.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 28)

La figura del animal simboliza la potencia genésica y es una metáfora de la virilidad,

²⁹ Margit Frenk, *Cancionero... op. cit. Introducción* p. xxiv.

³⁰ Pierre Alzieu, *et al., Poesía erótica del siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 97. El verbo *tragar*, sinónimo de *comer*, refiere la metáfora antigua y tradicional de la carne y el lobo interpretada con sentido erótico en el verbo *comer*.

“porque si los animales han tenido, en todas partes y en todas las épocas, la categoría de símbolos ha sido porque su polo de referencia simbólica ha sido justamente el hombre”.³¹ En este caso, un hombre enamorado.

Adentrados en el terreno sexual propiamente dicho, si la alusión a los curas amancebados es un tópico recurrente en la antigua lírica española, éste también se hace presente en el son huasteco:

El caimán tenía cultura,
pues era un gran literato,
se fue a estudiar para cura
a Dolores, Guanajuato,
y cometió una locura
que no llegó ni al curato.

(CFM, núm. 6239)

El tópico aparece oculto por medio de la metáfora animal y ligeramente deslizado hacia la figura de un seminarista, pues “es una característica del simbolismo, debida a la íntima fusión del símbolo con el objeto simbolizado, que los atributos de éste son fácilmente transmisibles a otros, relacionados metafóricamente o metonímicamente con él.”³²

Por otra parte, la parodia a las figuras clericales se perfila “como la faceta más irreverente de la lírica carnavalesca, mezcla de lo sagrado y lo profano que lícitamente se puede cantar”.³³ El caimán aparece asimismo en una gran diversidad de situaciones, entre ellas, la amorosa:

El caimán no se detiene
para eso de navegar,
dondequiera se mantiene
y es bueno pa' enamorar,
con esa trompa que tiene,
no batalla pa' besar.

(Los Caimanes de Río Blanco, *El caimán*)

³¹ Cf. José Manuel Pedrosa, “Símbolos y metáforas animales”, en *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*. Madrid, Medusa, 2002, pp. 1-4 (versión electrónica).

³² Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos, 1994, p. 131. Una copla muy popular es “El caimán cuando soltero / era muy enamorado, / y como tenía dinero / pues nunca fue despreciado, / se mantenía en el estero / con camarón y pescado” //.

³³ Gabriela Nava, “Juguetona, burlesca y soez: la lírica carnavalesca en el *Nuevo Corpus*”, en *Homenaje a Margit Frenk*, México, UNAM, 2008, p. 141.

El caimán en su paseada
cometió una tontería,
enamorado a la cuñada,
luego se amarró a la tía.
Nomás la suegra faltaba
porque al suegro le temía.

(Los Camperos de Valles, *Sones tradicionales*)

En este caso, como expresa Mariana Masera, “se acota la connotación libre del símbolo a la connotación obligada de la metáfora”.³⁴ Algunos ejemplos de la fijación del símbolo en la metáfora animal son los siguientes:

En el quinto regimiento
el caimán fue militar,
de soldado, fue sargento,
de sargento a capitán,
y se sintió más contento
cuando llegó a general.

(Los Caporales, *El caimán. Sones huastecos*)

Buen trabajo le ha costado
al caimán vivir aquí,
así fue seleccionado
apoyado por el PRI,
ojalá y no sea olvidado
y que se acuerde de mí.

(CFM, núm. 6240)

El caimán en San Francisco
se paseaba en la bahía,
torcía y paraba el hocico
y a los ricos les decía
que en Altamira y Tampico
fue jefe de policía.

(Los Caimanes de Río Blanco, *El caimán*)

De esta manera, el hombre metaforizado en el caimán se transforma continuamente hasta adquirir una apariencia determinada y desempeñar una actividad específica que presupone una

³⁴ Mariana Masera, “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano”, en *Revista de literaturas populares*, IV-1, 2004, p. 150.

actitud de orgullo masculino expresada simbólicamente.³⁵

Si la figura del caimán viene a ser la depositaria de los atributos más representativos del hombre huasteco, no es de extrañar que ocasionalmente en la metáfora animal también se condensen los atributos artísticos de los trovadores:

El caimán es de Tampico,
un día pasó por aquí;
era alto y muy bonito
mucho parecido a mí,
cantándose sus versitos
y tocando su violín.

(Hermanos Herrera, *Huapangueros para siempre*)

Este caimán no estudió,
por eso sigue cantando;
pero un gran don le dio Dios
y de ese don yo me valgo:
Pablo Tolentino soy,
vengo de Huehuetla, Hidalgo.

(Cantores de Pueblo Viejo, *Mi lindo Huehuetla*)

Esta modalidad de la representación del hombre en el caimán constituye una exaltación a la masculinidad huasteca, que en ocasiones es reforzada con la explícita afición a la bebida:

Me dicen que no hay caimán
en el río de Tlacolula;
un día yo me fui a bañar
allá por la poza muda,
allá estaba el animal
curándose de una cruda.

(Huapangueros Diferentes, *El alegre*)

En la antigua tradición hispánica la figura del borracho constituye un personaje burlesco cuyo alcoholismo se considera un defecto social que es satirizado, mientras que en la lírica

³⁵ En las coplas siguientes se refieren otras actividades: “El caimán fue a navegar / en las aguas del océano / y se fue a conferenciar / con el ministro cubano, / a ver si podía arreglar / el comercio mexicano”//. (*La voz de las Huastecas*, XEAMT). “El caimán andaba huyendo, / lo seguía la Federal; / poco a poco fue subiendo, / ahora está en la capital, / pues lo contrató el gobierno / en Palacio Nacional”//. Rosa Virginia Sánchez, *Antología poética del son huasteco tradicional*, México, Cenidim, 2009, “El caimán”, copla núm. 249, p. 46.

mexicana esta afición ética comúnmente es considerada un atributo varonil.³⁶ La semejanza entre el caimán y el hombre puede leerse en dos direcciones, pues “no es raro que el vehículo y el tenor de la metáfora se inviertan”.³⁷ Así, por momentos, se perfila el caimán en el hombre; y a veces, el hombre en el caimán. También se refieren trances difíciles:

El caimán en el estero
desbarataba su nido;
se despedía con esmero
de toditos sus amigos,
porque se iba de bracero
a los Estados Unidos.

(Los regionales del Tamalín, *Son, huapango y falsete*)

En esta copla se manifiesta la importancia del hogar y los afectos ante el difícil trance de la migración. Un motivo escasamente presente en la lírica mexicana es la homosexualidad, y mucho más rara todavía la modalidad travesti:

El caimán siempre viajaba
no teniendo pasaporte,
en un barco se subió
con vestido y sin bigote,
y al capitán le gustó
y le dio su camarote.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 17)

Me parece que este ejemplo posee gran importancia e interés puesto que el símbolo de masculinidad afianzado en la figura del “caimán” ha cambiado totalmente su sentido hacia el travestismo, hecho que muestra con claridad la polivalencia de dicho símbolo.³⁸

Ahora bien, la repercusión de esta polivalencia simbólica en el auditorio generalmente es mínima, puesto que “al público, totalmente familiarizado y que se siente en su elemento con el

³⁶ Cf. Cecilia López Ridaura, “El borracho y la bebida en el *Cancionero folklórico mexicano*” (*sic*), en *Revista de Literaturas Populares*, VII-2, 2007, p. 289.

³⁷ Stephen Reckert, *op. cit.*, p. 122.

³⁸ Si el caimán estuviera representado en el capitán engañado, no habría tal cambio del valor simbólico; pero en este caso, el caimán es precisamente el travesti, y en esto radica el cambio. Por otra parte, la figura travestida del caimán sólo se ha podido documentar en este ejemplo, y quizás no se considere significativa cuantitativamente; sin embargo, su importancia es indudable puesto que revela una realidad social que se ha filtrado hacia la lírica huasteca.

simbolismo —método de comparación intuitivo y sintético que emplea la lógica de los sentimientos más que la del entendimiento— le tiene sin cuidado admitir que un símbolo pueda representar al mismo tiempo conceptos no sólo diferentes, sino hasta contradictorios”.³⁹

Finalmente, cabe citar a Margit Frenk,⁴⁰ quien expresa que es en el terreno simbólico en el que existen más conexiones entre la poesía folklórica mexicana y las poesías hispánica y europea. Frenk dirige la atención hacia la recreación original de símbolos casi universales en la lírica mexicana que forman parte de una antigua tradición cultural.

b) La literalidad

El sentido que adopta el discurso poético tiene dos niveles de lectura. Marco Antonio Molina explora dichos niveles en las coplas mexicanas: el referencial y el de los tropos, en este último se encuentran las metáforas y los símbolos.⁴¹

El nivel referencial está orientado hacia el referente o contexto, medido por el proceso de conocimiento que conceptualiza y asigna sentido: “La función referencial deja en el discurso alguna marca de que el papel que cumple el lenguaje es el de procesar informaciones acerca de la realidad extralingüística. Por ello, en este caso, el mensaje tiende a la precisión, a la univocidad, y su producción se apega estrictamente a patrones gramaticales”.⁴²

En “El caimán” hay muy pocas coplas relativas al caimán con una referencialidad plena, o totalmente simbólicas, puesto que por lo general se presenta una combinación de ambos niveles al interior de las mismas.⁴³ Por esta razón se han documentado escasos ejemplos con una estricta

³⁹ Stephen Reckert, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁰ Margit Frenk, “Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folklóricas mexicanas”, en Aurelio González (ed.) *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007, p. 164.

⁴¹ Marco Antonio Molina, “Estructura de la copla y los niveles de lectura simbólico y referencial”, en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, México, El Colegio de México, p. 205.

⁴² Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, p. 225.

⁴³ Marco Antonio Molina, *op. cit.*, p. 206. Esta combinación se da en las coplas bimembres, en las que se observa

referencia del caimán; sin embargo, algunas de éstos son ejemplares:

Tiene el caimán el hocico
muy largo, pero tableado;
la cola en forma de pico,
el lomo desquebrajado,
pero mejor no te explico,
si quieres, ponle cuidado.

(Trío Neblinas, *Trío Neblinas. 14 éxitos*)

La descripción de las características físicas del animal constituye el único referente en la copla, el cual, a pesar de esta limitante contextual, ha sido hábilmente desarrollado.⁴⁴ Además de tal caracterización, a veces se realiza una alusión a la naturaleza del animal, la que se manifiesta en su “carácter”:

Este caimán es matrero,
lo sacaré con mi arpón;
le voy a quitar el cuero
para hacerme un cinturón,
una botas de vaquero
pa’ pasearme en la región.

(Armonía Huasteca, *Fiesta huasteca*)

Andando de lagartero
agarré a uno por la cola;
le dije a mi compañero:
“No dejes la panga sola,
este caimán es matrero,
ya me reventó la piola”.

(CFM, núm. 5909)

En la primera copla la enunciación de la característica del animal es totalmente incidental,

esta estructura: versos con un valor simbólico relacionado con la naturaleza / versos con un carácter referencial humano que recrea una faceta de la relación amorosa: declaración, requerimiento, queja, entre otros. Como puede apreciarse, existe una relación de paralelismo semántico en ambos miembros de la copla.

⁴⁴ Esta copla es una variante de la núm. 5724 del *Cancionero folklórico de México*: E. 1. “Tiene el caimán el hocico / muy largo, pero tableado; / lo tiene en forma de pico / el lomo desquebrajado; / pero mejor no te explico: / si quieres ponle cuidado // E. 2. De largo, treinta puñales, / con sesenta y cinco dientes; / de los ochenta pasaba; / nunca vive en las corrientes; / vive en aguas estancadas”. Éstas parecen ser dos estrofas unidas, y así se documentan en la obra citada. Se observa que la segunda estrofa muestra otro esquema en la rima y el sujeto permanece implícito, por lo que depende de la primera quintilla para tener sentido. Quizás éste sea el criterio que prevaleció para que se hayan documentado juntas. Esta versión de dos coplas únicamente está documentada en el *Cancionero folklórico de México*, pues en otras fuentes escritas y grabadas sólo se documenta la primera estrofa, lo que significaría que los intérpretes huastecos no se exceden del espacio poético que brinda la copla pues la han asimilado como unidad mínima de sentido en su lírica. A la vez que la falta de sentido en la segunda estrofa no le ha permitido ser recreada de manera independiente.

mientras que la segunda es una copla con estructura bimembre⁴⁵ cuyos dos primeros versos constituyen una frase introductoria formulística en donde la palabra “lagartero” funciona como nexos lexical con la segunda temática en la que se alude al animal.

En ocasiones, el animal pasa a ser el sujeto de acción:

Yo me vine de Turquía
en un barco muy chiquito,
y como venía solito,
el viento me devolvía;
para llegar a Tampico
un caimán traiba de guía.

(CFM, núm. 9325)

Cuando las aguas se van
queda terrible el calor,
y entonces sale el caimán
a darse baños de sol
a orillas del río Jordán.⁴⁶

(Los Camperos de Valles, *La pasión*)

Existe otro tipo de estructura bimembre en la copla en la que también aparece la palabra clave en la fórmula inicial, pero no tiene relación alguna con la segunda temática desarrollada;⁴⁷ aun así, la presencia meramente incidental de dicha palabra en el son aporta a la copla su carácter de “exclusividad”:

Me dicen que no hay caimán
que se ha arrimado a La Vega.⁴⁸

⁴⁵ Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea. México España Argentina*, México, El Colegio de México, 1969, p. 102. Magis denomina bimembración a la división de una copla en dos miembros debido al desarrollo sintáctico y hasta en la sucesión conceptual.

⁴⁶ El poeta Arturo Castillo Tristán me ha comentado que en la huasteca potosina casi colindando con la tamaulipeca hay un río llamado “Río Jordán”.

⁴⁷ *Idem*, p. 393. Magis define a las fórmulas como formas estereotipadas, y las nombra clichés, mismos que presenta como un elemento verbal cristalizado en una frase de introducción que puede llegar a extenderse hasta en dos versos consecutivos. Los clichés proporcionan relativa unidad a las canciones, y no pierden su capacidad comunicativa. El cliché se comporta como una unidad autónoma, ya sea una frase, una fórmula de introducción o un verso de remate que se emancipa y puede entrar en la composición de los textos más diferentes.

⁴⁸ Existe una serie de coplas que han desarrollado este modelo, denominado esquema por Carlos Magis (*op. cit.*, p. 37.), lo que significa “la cristalización en bloque del modo de presentación del material poético”. Éstas son algunas coplas que comparten el mismo esquema: “Me dicen que no hay caimán / en ese río de Las flores; / un día que me fui a bañar / con mi querida Dolores, / allí conocí al caimán, / pinto de varios colores” // “Me dicen que no hay caimán / en la poza del otate; / ayer que me fui a bañar / y pasé pa’ el otro lado, / ahí conocí al animal / con un pescado en l

Aquí les traigo un refrán
que por palabras no queda:
“Como soy hijo de Adán,
me gustan las hijas de Eva”.

(Los Camperos de Valles, *La pasión*)

La última copla de este apartado resulta muy interesante porque en la alusión al animal tal vez exista un sustrato mítico:

El caimán, la chimenea
dicen que nunca se irá;
él tiene su habitación
en un rincón bajo el agua,
ahí vive la caimana,⁴⁹
ella es la diosa del agua.

(Trío Tierra Huasteca, *La Guayabita*)

La referencia a la “chimenea” es bastante ambigua, pues si se toma su función como aposición del sustantivo “caimán” podría considerarse que guarda una relación lejana con el fuego, lo que remitiría al mítico dragón del que habla el investigador Arellano Félix; sin embargo, esta interpretación me parece sumamente arriesgada. Por otro lado, también cabe la posibilidad de que la “chimenea” no tenga absolutamente nada que ver con el contexto en la copla y haya sido utilizada por un poeta y/o intérprete sin conocimiento del español,⁵⁰ dando

ayate” // “Me dicen que no hay caimán / en Tampico siendo puerto; / ayer que me fui a bañar, / esto que les digo es cierto, / allí conocí al animal / todo viejo y todo tuerto” // “Me dicen que no hay caimán / en una vieja isleta; / ayer que me fui a bañar / con mi querida Julieta, / allí conocí al caimán, / paseándose en bicicleta” // “Dicen que no hay caimán / en el río de La mesa; / ayer que me fui a bañar / con mi comadre Teresa, / allí me encontré al caimán, / borrachito de cerveza”//.

⁴⁹ En algunas coplas se hace referencia a la “caimana”, en las que se aprecia que la imagen de ésta complementa a la del caimán —aunque esté ausente— y suele aparecer más frecuentemente en las coplas que refieren al animal humanizado. La “caimana” tiene como atributos ser la mamá de los caimancitos y/o la pareja del caimán: “Caimancita, caimancita, / no me vayas a morder; / yo te cuido tus hijitos, / les doy mucho de comer, / pa’ que no sean chiquititos / porque botas quiero hacer”//. Hermanos Herrera, *Huapangueros para siempre*, “El caimán”, E. 2 de 3; “La caimana se quejaba / que no la quería el caimán, / un buen día que sollozaba / por no salir a pasear /que la dejan bien preñada. / Nunca volvió a reclamar” // Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*, p. 51, “El caimán”; “En el mar de Las Antillas / hay cosas muy apreciadas, / hay caimanas amarillas / de las patitas cerradas, / muy buenas pa’ echar tortillas / porque las echan delgadas”//. Rosa Virginia Sánchez, *Antología poética...*, op. cit., p. 47, copla núm. 261.

⁵⁰ Esta copla fue grabada por el Trío Sierra Huasteca, de Santa Catarina, Huejutla. Algunas estrofas del son resultan ininteligibles, quizás porque los intérpretes no conocen bien el español. Lo mismo ocurre con ciertos tríos huastecos indígenas, a cuyos integrantes he preguntado las letras de las coplas y me han dado una respuesta marcadamente incoherente. De hecho, el disco que contiene la copla incluye sonos que fueron grabados en náhuatl, por lo que es

lugar a lo que José Manuel Pedrosa nombra evoluciones forzadas de los términos, mismas que rayan en la incoherencia “convirtiendo numerosas canciones en meros cascarones que transmiten la emoción del canto, pero no la expresión de una información precisa ni completamente inteligible”.⁵¹ Dicha palabra y la referencia a una deidad acuática femenina constituyen las interrogantes a dilucidar.⁵²

En el aspecto formal, se observa en el ejemplo una regularidad métrica que acaso esté determinada por la frase musical, pero no existe un modelo de rima —hecho que tal vez revele una copla no decantada o perteneciente a otra tradición—.

c) La autorreferencia

En la lírica huasteca, en ocasiones la palabra clave aparece sólo para aludir al son que se está cantando, en un lenguaje referencial sin elementos metafóricos o simbólicos:

Paseando por Ixhuacán
me encontré a una morenita,
y me dijo con afán
una frase tan bonita:
“¡Éste es el mero ‘Caimán’
que se toca en Tamaulipas!”

(Atardecer Huasteco, *Huastecas. 20 kilates musicales*)

Se aprecia una copla bitemática que desarrolla una temática alterna en los primeros cuatro

probable que la falta de conocimiento del español sea la causa de estas incoherencias.

⁵¹ José Manuel Pedrosa (*Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, Siglo XXI, 1995, pp. 178-183.) se refiere específicamente a la sustitución de voces españolas por términos judeoespañoles de prosodia equivalente por medio de una asociación léxica subjetiva y arbitraria de términos en detrimento del significado objetivo de la canción, que se ve seriamente afectado por tan equívoca intrusión. Las palabras del investigador se adaptan sin ningún problema al fenómeno referido en esta copla.

⁵² Los tríos indígenas que interpretan los sones en su lengua materna, plasman en su poesía su visión del mundo, misma que puede conservar aún sustratos míticos menos contaminados por la visión mestiza, y que, de estudiarse sistemáticamente tal vez revelara grandes misterios. Para un estudio de tal envergadura sería necesario un amplio corpus de grabaciones de campo en las diversas lenguas huastecas, y, posteriormente realizar un trabajo analítico basado en conocimientos antropológicos, lingüísticos y literarios. Dejo, pues, esta invitación a los especialistas.

versos para después ligar hábilmente la autorreferencia, misma que se acompaña de un topónimo que apela a un sentimiento de identidad regionalista.⁵³ Existen también otras modalidades:

No es de pisada ligera
este mentado “Caimán”;
zapateada verdadera
debe darse con afán,
que se haga la polvadera,
que ya después barrerán.

(CFM, núm. 7888)

Este “Caimán” que es de estero
viene de mil maravillas,
y le pido al caballero,
que lo baile de rodillas,
bailándolo con esmero.

(Avispones Huastecos, *Son huasteco*)

En ambos casos la autorreferencia permite destacar algunas características interpretativas de tipo dancístico, como son el ímpetu requerido para bailar y modalidades específicas del baile, durante el cual se festeja la destreza e improvisación de los bailadores. En otras ocasiones la ejecución del baile sirve de marco para realzar la belleza femenina:

Dios al formarte, criatura,
te dio gracia sin igual,
por eso desde su altura,
contemplándote él está,
cuando mueves tu figura
zapateando este “Caimán”.

(Los Camperos de Valles, *El ave de mi soñar*)

Rosa Virginia Sánchez comenta que prácticamente no existen coplas que no desarrollen la autorreferencia al son al que pertenecen; sin embargo, la musicóloga añade que esta modalidad puede desaparecer y la copla perder su carácter exclusivo. Esto se da de dos maneras: 1) cuando existe una modificación de la palabra clave; y 2) cuando la palabra clave constituye un concepto cuyo significado más amplio coincide con tópicos utilizados frecuentemente en el repertorio

⁵³ En la siguiente copla se articula un discurso que incluye la referencia regional y la característica del son: “Me quiero ir a Yucatán, / con el rumbo de Ozuluama. / Al pasar el río Tuxpán / me dijo una mexicana: / ‘Éste es el mero Caimán, / el huapango de la fama’”. Los intérpretes cambian el acento a palabra Tuxpan para homologar la rima.

global de una zona. De tal suerte que algunas coplas “exclusivas”, autorreferenciales o no, en un momento dado llegan a funcionar como coplas libres.⁵⁴

En resumen, en las coplas con la palabra caimán se observa una tendencia a la metaforización animal, en la que se caracteriza al hombre huasteco como: enamorado, con méritos laborales, aficionado a la bebida, músico, militar y hasta travesti. En cuanto a la literalidad, existen escasas coplas en las que se alude a los rasgos físicos del animal, y en algunas otras la presencia del animal es meramente incidental. Finalmente, en la autorreferencia se destacan las características más notables del son: su popularidad y el vigor y entusiasmo requeridos para interpretarlo, e incluso sirve de pretexto para referir la belleza femenina.

B. “El huerfanito”

*“El huerfanito’ es un son
que se canta entristecido...”*

“El huerfanito” es uno de los sones tradicionales más antiguos en el repertorio huasteco, a decir de algunos músicos e intérpretes de la región. Patricia del Carmen Florencia concuerda con esta opinión y señala que muchos cantores de huapango tienen un gusto especial por él.⁵⁵ El título del son alude a la figura masculina en situación de orfandad presente en algunas de sus coplas.

1. La multiplicidad de motivos

⁵⁴ Rosa Virginia Sánchez, “El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México”, en *La copla en México...*, *op. cit.* pp. 313 y 314.

⁵⁵ Patricia del Carmen Florencia Pulido, *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano*. Jalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 1991, p. 129.

El principal motivo en las coplas exclusivas de este son es la orfandad, referida con la palabra clave “huerfanito”, aunque también existen motivos alternos directamente relacionados con dicha orfandad, por lo que puede entenderse que el son es politemático. Entre los motivos adyacentes se encuentran la muerte, la desdicha, el amor filial y el cariño materno.⁵⁶ Es así que en algunas coplas estos motivos alternos se autoconfieren la función de palabra clave, ya sea con una palabra específica o con una frase en la que se condense la esencia de dicho motivo, por ejemplo: “padres”, “tristeza” y “madre”.⁵⁷

En las coplas que contienen como motivo principal a la orfandad, puede o no explicitarse la muerte de los padres; aunque el motivo base en el que radica la orfandad implique, precisamente, la muerte de uno o ambos padres.

Por esta razón considero conveniente realizar un acercamiento a las concepciones mítico-religiosas que las etnias huastecas tienen acerca de la muerte. En la lírica huasteca este motivo parece estar enraizado al menos en dos manifestaciones populares que aparecen conjugadas en las diversas expresiones musicales, como detallo a continuación.

2. La muerte en la Huasteca

Cuenta el mito que cuando los dioses que habitaban el paraíso llamado Tamoanchan realizaron el primer acto sexual, usurpando la facultad de crear vida, exclusiva de las grandes deidades, se castigó a la humanidad con hambre, frío y muerte. A partir de entonces, todo lo que existe tiene que morir.⁵⁸ Sin embargo:

⁵⁶ Rosa Virginia Sánchez, en una entrevista personal realizada en 2008, me habló de su interés en realizar un estudio que abordara el carácter “sagrado” que adoptan la figura de la madre y el amor maternal en ciertas coplas en “El huerfanito”, en las que se hace una apología a la madre.

⁵⁷ Rosa Virginia Sánchez, “El paralelismo y otros recursos...”, *op. cit.* p. 315.

⁵⁸ Víctor Fosado, “Que en paz descance”, en *La muerte. Expresiones mexicanas de un enigma. Apud* Luis Fuentes Aguilar y Consuelo Soto Mora, “Escolio sobre la muerte”, en *Folklore americano*, 54, 1992, p. 73.

El afán humano de no desaparecer total o definitivamente con la muerte ha dado lugar a los mitos de resurrección. Tales mitos debieron ser elaborados por pueblos de cultura sedentaria, que por su condición de cultivadores tuvieron oportunidad de observar el ciclo vital de la vegetación y el cambio de las estaciones, y de interpretar en forma elemental el curso de los astros, es decir, el eterno nacer, morir y renacer de la naturaleza.⁵⁹

Este concepto indígena acerca de la muerte fue modificado después en una danza macabra permanente en la que entran en juego el temor a morir y el anhelo del juicio final. La causa del cambio fue la influencia del sentido cristiano que se impuso durante el virreinato.

Con la fusión de ambos conceptos se sintetiza una imagen de la muerte que prescinde del temor y pierde su capacidad regeneradora de vida, convirtiéndose en parte familiar y cotidiana de la vida misma.⁶⁰

El Día de Muertos propicia el desbordamiento de manifestaciones populares alusivas a la muerte, aunque esta figura también se hace presente en una gran diversidad de expresiones populares alternas como artesanías, comidas y canciones, entre ellas las coplas del son huasteco.

Si bien, el concepto mítico-religioso indígena de la muerte está presente en las manifestaciones típicamente indígenas del *costumbre*, de las cuales se puede decir que:

Su función es fundamentalmente ceremonial y adoratoria, mágica, ya sea propiciatoria o de agradecimiento; o bien representativa de ciertos momentos concernientes a los ritos de pasaje relacionado, por ejemplo, con el ciclo de vida. Guarda estrecha relación con las concepciones místicas de los orígenes y las fuerzas de lo sobrenatural, así como con las materializaciones terrenas de diversos mitos, leyendas y creencias, que le dan coherencia y validez a la muy particular visión del mundo que prevalece entre los indígenas.⁶¹

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Cf. Beatriz Mariscal, "Coplas mexicanas a la muerte", en *La copla en México...*, *op. cit.*, pp. 18-20.

⁶¹ Manuel Álvarez Boada, *op. cit.*, p. 65.

Como ya se ha mencionado,⁶² la manifestación indígena del son costumbre se caracteriza por la diversidad en su instrumentación, además de violín, quinta y jarana, como teponaztles, caracoles marinos, carapachos de tortuga, cuerdas, conjuntos de chirimías, bandas, orquestas, flautas, tambores, marimba, sonajas y cubetas, entre otros instrumentos.

En contraste con su riqueza instrumental, el son costumbre se canta en muy raras ocasiones; no porque carezca de letra —escasos sones la tienen, muchos otros no—, sino porque su forma y estructura son básicamente instrumentales, puesto que su uso se relaciona con la danza, no con el canto; sin embargo, cuando llega a cantarse, sus coplas se combinan con interludios instrumentales.⁶³

Se han realizado estudios musicológicos importantes acerca del son costumbre en la Huasteca, entre ellos la importantísima investigación de Susana González Atkories y Gonzalo Camacho: *La música del maíz*.⁶⁴ Otro estudio digno de mencionar es el de Lizette Alegre González: *El vinuete, música de muerto. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua*, en el cual la etnomusicóloga transcribe cuarenta y dos vinuetes.⁶⁵

La mayoría de los sones costumbre que tienen un carácter ritual relacionado con la muerte carecen de letra, así pues, la idea indígena de la muerte no queda plasmada líricamente, por lo tanto, la perspectiva presente en las coplas del son “El huerfanito” corresponde a la población huasteca preponderantemente mestiza.⁶⁶

⁶² *Vid. infra*, pp. 34-35.

⁶³ Cf. Álvarez Boada, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁴ *La música del maíz. Estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiológica en la región*, México, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2000.

⁶⁵ Lizette Alegre González, *El vinuete, música de muerto. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*, tesis de licenciatura en etnomusicología, México, Escuela Nacional de Música, 2004.

⁶⁶ Una manifestación lírica indígena de tono triste, aparece en la poesía náhuatl; Ángel Ma. Garibay Kintana (*Historia de la Literatura náhuatl*, tomo I, México, Porrúa, 1953, pp. 171 y 172.) expresa: “La tendencia melancólica del mexicano los induce a ser en pos y a la par de las flores que se yerguen, las flores que se marchitan. Y nace el segundo modo del poema individual que es el canto de tristeza, con que se puede traducir el término *Incnuicatl*, por más que el contenido de la palabra náhuatl es muy amplio. Miseria y abandono, orfandad y desamparo, compasión y delicada amargura, todo cabe dentro del concepto y todo se manifiesta en el tornasol del canto. [...] Los temas, sin

Beatriz Mariscal, en su análisis de las coplas del *Cancionero folklórico de México* relacionadas con el motivo de la muerte, expresa: “las coplas que hacen referencia a la muerte son expresión de nuestra forma peculiar de sentir la muerte, son muestras, algunas más loables que otras, de nuestra idiosincrasia”. La académica señala que en estas coplas existen tópicos de la poesía culta con los que los mexicanos nos llegamos a identificar y a considerarlos “propios”: 1) la muerte como factor igualador de ricos y pobres; 2) la muerte entendida como invencible fatalidad y 3) la muerte por amor, entre otros.⁶⁷

Algunos de estos tópicos llegan a estar presentes en las coplas de “El huerfanito”, cuyas características se analizan en el siguiente apartado.

3. El son

“El huerfanito” destaca entre los demás sonos del repertorio huasteco por el carácter triste y melancólico de su melodía y el tono grave en algunas de sus coplas con motivos relativos a la orfandad y muerte.

El motivo de la orfandad, al margen de otros motivos adyacentes, predomina en el son y por lo tanto determina su nombre, si bien no es exclusivo de este son puesto que aparece ampliamente recreado en diversas expresiones lírico-musicales de varias regiones del país como el son jarocho, la chilena oaxaqueña, el son terracalenteño, e, incluso, una ronda infantil tradicional. Estas expresiones también son denominadas “El huerfanito”, o bien “La huerfanita”.⁶⁸ Además de un son del sur de Jalisco llamado también “El huerfanito”.⁶⁹

embargo como vamos a verlos, son humanos neta y gradualmente y es éste el mérito que tienen para entrar a la universal corriente del pensamiento y el complejo de emociones que norman la percepción estética del hombre de todos los tiempos y países. La oscuridad de la vida, el enigma de la muerte, la fugacidad del hombre, la inanidad del gozo, son motivos que hallamos en todos los rumbos de la historia”.

⁶⁷ Cf. Beatriz Mariscal, “Coplas mexicanas...”, *op.cit.*, pp. 18-26.

⁶⁸ En el *Cancionero folklórico de México* (tomo V, *Antología, Glosario, Índices*, pp. 191-193.) se documentan 10 tipos de canciones vertidas en la tradición con el nombre de “El huerfanito”. Entre ellas, una es también conocida

La existencia del motivo de la orfandad en diversas expresiones musicales que comparten un origen común indica la popularidad y recreación de dicho motivo en el pasado, a la vez que permite vislumbrar la mudanza de coplas entre estas distintas expresiones.

Veamos, por ejemplo, la similitud del contenido lírico entre coplas del son jarocho y huasteco de “El huerfanito” y la ronda “La huerfanita”:

Son jarocho:

*Pobrecito huerfanito,
sin su padre y sin su madre,
lo echaremos a la calle
a llorar su desventura.*

Ronda:

*Pobrecita huerfanita
sin su padre y sin su madre
la echaremos a la calle
a que junte la basura*

como “El huérfano” y/o “Pobrecita de mi madre”. Se localizó en los estados de México y Michoacán, y no se detalla el género al que pertenece. De las nueve canciones restantes, ocho fueron catalogadas como sones huastecos, y una como son jarocho. Humberto Aguirre Tinoco (*Sones de la tierra y cantares jarocho*, p. 34.) comenta acerca de la variante regional jarocho del son “El huerfanito”: “Este son es uno de los sones caídos en desuso, aunque fue muy popular a principios del siglo XX; hoy ya no aparece en los tablados”. He encontrado una versión de esta variante regional de “El huerfanito” interpretada por los Soneros de Teseochoacán (You tube, página electrónica <http://www.youtube.com/watch?v=GqJIae9fP3M>), cuya letra dice así: E. 1 “Cuando se murió mi madre / se me oscureció el camino; / por eso vivo cantando / estos versos del destino / y a mi madre recordando” // Estribillo. “Pobrecita esta criatura (huerfanito) / sin su padre y sin su madre, / lo echaremos a la calle / a llorar su desventura. /— No me cojan, yo me iré / a llorar mi desventura. / Nadie pasa este dolor / mientras tus padres te duran” // E. 2 “Cuando yo tenía a mis padres / me daban mi chocolate; / ahora que ya no la tengo / me dan agua de metate” // Por su parte, Raúl Eduardo González (*Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán*, Conaculta/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2009, pp. 321 y 322.) documenta la variante regional terracalienteña del son “El huerfanito”, cuya letra es: E 1 “Soy huerfanito, / pues ¿qué haré yo? / No tengo padre ni madre, / esa suerte me tocó” // Estribillo “¡Ay, ay, ay, ay!, / huerfanito, ¿qué haré yo? / ¡ay, ay, ay, ay!, / esa suerte me tocó” // E. 2 “¡Ay!, corazón, / corazón, abre tus alas, / para quedarme dormido / arrollándome en tus faldas” // Respecto a la ronda he documentado únicamente una versión grabada formada por tres estrofas: E. 1 “Pobrecita huerfanita, / sin su padre y sin su madre, / la echaremos a la calle / a que junte la basura, / siempre la recogeremos / a que llore su aventura” // E. 2 “Cuando yo tenía a mis padres / me daban mi chocolate, / ahora que ya no los tengo / me dan agua de metate” // E. 3 “Cuando yo tenía a mis padres / me paseaban en un tren, / ahora que ya no los tengo / me pasean en un sartén” // Así cantan y juegan en los altos de Jalisco, México, Conafe, 1987, “La huerfanita”.

⁶⁹ Jesús Jáuregui, “De la comarca a la fama mundial. Las transformaciones del Mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo XX”, en *Antropología. Música tradicional y procesos de globalización*, núm 80, Nueva época, septiembre de 2007. El investigador Jáuregui menciona un son del sur de Jalisco llamado “El huerfanito” originario de, o documentado en Tomatlán, mismo que, entre algunos otros sones de la misma región, fue analizado en su aspecto rítmico por Rolando Pérez Fernández en su obra (*La música afromestiza mexicana*, pp. 172-180.), lo que revela la existencia de una variante jalisciense con este nombre.

siempre la recogeremos
a que llore su aventura

Son huasteco:

*Pobrecito huerfanito,
sin su padre y sin su madre,
desamparado y solito
como la pluma en el aire,
ni quién le haga un cariñito.*

En la lírica popular no es extraño que en un texto infantil se recreen temas y motivos presentes en otras manifestaciones. En opinión de Mercedes Díaz Roig:

Las canciones infantiles circulan con profusión en todos los ámbitos del país; los mismos textos se recogen [tanto] entre los niños de los colegios más costosos, como entre los niños de las escuelas públicas de las ciudades, como entre los niños campesinos; y [...] a esto se le añade el hecho de que las coplas se mueven con vida propia en la memoria colectiva y los textos se independizan de la melodía y se fijan en otras, circulando de canción en canción.⁷⁰

En efecto, el libre transitar de los textos —y de porciones de textos— constituye una fórmula que el poeta utiliza en su composición, como se aprecia en las siguientes coplas:

Ronda:

*Cuando yo tenía a mis padres
me daban mi chocolate;
ahora que ya no los tengo,
me dan agua de metate.*

Son jarocho:

*Cuando yo tenía a mis padres
me daban mi chocolate;
ahora que ya no los tengo,
me dan agua de metate.*

Son huasteco:

⁷⁰ Mercedes Díaz Roig, “Panorama de la lírica...”, en *Caravelle...*, pp. 29-30.

*Cuando yo tenía a mis padres
teditos me querían;
hora que estoy solitito,
ya me regaña mi tía:
¡pescozones que me ha dado!
¡como a ella no le dolía!*

La fórmula contenida en el primer verso constituye el elemento base para la recreación; es apenas el primer trazo de lo que será la nueva copla, de igual inicio pero con un sinnúmero de posibilidades en su desarrollo y concreción. Estas fórmulas iniciales “son patrimonio de la poesía popular y el poeta echa mano de ellas para crear coplas nuevas o las modifica y adapta a situaciones individuales; además de que su efecto es parecido al del paralelismo o al de la repetición, que provocan en la mente un martilleo constante que permite memorizar más fácilmente la copla”.⁷¹

Humberto Aguirre Tinoco, luego de hacer un análisis de la construcción lógico secuencial narrativa en ambas coplas, considera que la letra de la ronda deriva de la letrilla jarocho, porque posee la “fluidez convincente que sólo daría lo original”.⁷² Considero sumamente aventurada esta aseveración, puesto que además de la “fluidez convincente” se debe tomar en cuenta la diversidad de recursos formales que entran en juego en la transmisión de la lírica popular y que contribuyen a la fijación del texto:

En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas formuladas para la pronta recuperación oral. El pensamiento debe equilibrarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes, proverbios que todo mundo escuche constantemente de manera que vengan a la mente con facilidad y que

⁷¹ Beatriz Garza Cuarón, “Clichés iniciales en la lírica popular”, en *Estudios dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992, p. 496.

⁷² Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, México, Premiá, 1984, p. 35.

ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta recuperación, o con otra forma mnemotécnica.⁷³

De esta manera, el desarrollo del discurso en las coplas parte de modelos argumentativos tradicionales que en cuartetos octosílabos suelen estar organizados y/o desarrollados por pares de versos. De acuerdo con María Stella Taboada: “La estructura de la copla es esencialmente bimembre: un par de versos enunciativos que encuentran en los otros dos su expansión explicativa, o a la inversa: una estructura explicativa que se condensa o sintetiza”.⁷⁴ Así, cada uno de los pareados —llamados también fórmulas por Taboada— que integran la estrofa se desprenden de una estrofa y pasan a conformar una nueva copla.⁷⁵

La funcionalidad de la fórmula en algunas coplas bímembres únicamente sirve de motor para gestar un determinado tema discursivo que, como en los casos ejemplificados, puede tomar rutas distintas.

Por esta razón, considero que la fluidez en el discurso poético en la copla sólo puede reflejar si ésta ha sido o no lo suficientemente decantada; pero tal característica resulta insuficiente para determinar, al menos en los ejemplos mostrados, si una copla se ha creado antes que la otra.

No es mi intención demeritar el valor de un análisis que pretende elaborar una especie de árbol genealógico en las coplas, pues se debe reconocer que este trabajo resulta titánico. No

⁷³ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1987, p. 41.

⁷⁴ María Stella Taboada, “La memoria de la copla y las coplas de la memoria. Panorama de la copla en Argentina”, en Virtudes Atero Burgos (ed.), *El romancero y la copla. Formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Cádiz, Universidad de Sevilla, 1996, p. 146. Según la autora, ésta es una manera de versificación totalmente arraigada en Argentina, lo que también corrobora Pedro Cerrillo (Diplomado Oralidad y Literatura, 23 y 24 de noviembre de 2010.). En la lírica mexicana se da también esta manera de versificación (aunque no es la única), por medio de la presencia de las fórmulas que abarcan dos versos consecutivos.

⁷⁵ La recreación de coplas por este procedimiento es más frecuente en la lírica argentina que en la mexicana, como expresa Carlos Magis (*op. cit.*, p. 412.) “Si comparamos la suerte que han corrido ciertos esquemas conocidos tanto en España como en los dos países americanos, vemos que el cancionero argentino ofrece casi siempre un mayor número de versiones. Según esto, pareciera que en la Argentina es donde la variación múltiple de los esquemas ha tenido mayor fortuna”.

obstante, desde mi punto de vista, podría ser más revelador realizar un estudio de los diversos recursos, los motivos adyacentes desarrollados en las coplas y el proceso y causa de su asimilación, esto es, su dinámica de recreación y si ésta obedece a influencias diversas; en la confluencia de los diversos recursos está la riqueza, aunque no se pueda dilucidar qué copla es el modelo original.

Por otra parte, como ya se ha mencionado, la orfandad, cuya imagen está plasmada en el título del son “El huerfanito”, lleva implícito un motivo de gran importancia en la mentalidad mexicana y, por ende, huasteca: la muerte.

3.1 Las coplas

La primordial característica de las coplas de “El huerfanito” es la referencia a la muerte de la madre, del padre o de ambos, y a las consecuencias emocionales, sociales y afectivas que ocasiona dicha pérdida en el huérfano. En ocasiones, también surge una referencia directa al vínculo materno-filial, específicamente al amor que de manera natural se da en esta relación.

Se documentaron 280 coplas de este son: 92 quintillas, 184 sextillas y cuatro cuartetos; 139 originales y 141 variantes. Entre las coplas originales 47 contienen la palabra clave “huerfanito”; sin embargo, hay además una cierta cantidad de coplas que poseen una referencia implícita a la condición de orfandad que aparecen únicamente en este son, por lo que también pueden considerarse “exclusivas”.

Se estudiaron las tres acepciones más interesantes de la palabra clave: el símbolo, la literalidad y la autorreferencia.

a) El símbolo

Se ha entendido a la simbología como creada a partir de la naturaleza, pero existen simbologías que se producen por medio de relaciones diversas entre el referente y lo que éste simboliza, por lo que hay que intentar desentrañar la verdad que encierra el arquetipo.

Entre la imagen del “huérfano” y el sentimiento de desamparo⁷⁶ hay un tipo especial de equivalencia simbólica que consiste, a mi modo de ver, en una mera yuxtaposición de términos equivalentes en cierto aspecto de su significado. Si uno de los aspectos de la orfandad es la condición de desamparo, ésta se yuxtapone a la imagen del huérfano y le aporta su sentido:

Una vez un huerfanito
platicaba con su padre,
le preguntó de su madre:
¿En dónde está? papacito
¿Dónde se encuentra mi madre?

(René Villanueva, *Cancionero de la Huasteca*)

Triste llora un huerfanito
la muerte de su mamá;
le dice el más grandecito:
“No llores que áhi viene ya;
se fue por un momentito
con rumbo a la eternidad”.

(CFM, núm. 9038b)

A partir de la mirada del sujeto poético se revela el desamparo del infante debido a la ausencia de su madre. Además, las figuras consoladoras del padre y el hermano contribuyen a crear una imagen más patética aún. Otros dos ejemplos:

¡Pobrecito huerfanito!
su madre se le murió;
ora duerme muy solito
igual que me siento yo,
en el mundo pobrecito,
sin madre: ¡válgame Dios!

(Trío Alegría Huasteca, *El lunarcito*)

⁷⁶ He optado por utilizar el término desamparo, y no el de tristeza, puesto que pretendo definir el estatus real permanente del ser en orfandad y no un estado emocional pasajero.

Al morir la madre mía
fui al cementerio solito,
halló el sepulcro mi guía;
He llorado, huerfanito,
sobre la lápida fría.

(CFM, núm. 7020)

En estas coplas, el huérfano —como sujeto poético— expresa en primera persona los sentimientos de tristeza y dolor que experimenta, ya sea por medio de una comparación o con una referencia directa a su condición. De esta manera se percibe la confluencia del motivo principal y los motivos secundarios o alternos en una misma copla.

Ahora bien, en una proporción importante de estrofas se aprecia la tendencia a la explicitud de la condición y/o sentimientos padecidos por el huérfano:

¡Pobrecito huerfanito!
sin su padre y sin su madre,
desamparado y solito,
como la pluma en el aire;
¡Ni quién le haga un cariñito!

(Trío Armonía Huasteca, *Trilogía huasteca*)

Soy huérfano y desdichado,
cansado estoy de penar.
Ya mis padres se han marchado
a la gloria a descansar.
A padecer me he quedado
en este mundo, a rodar.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 22)

Si se toma en cuenta que la simbología de la palabra clave funciona de una manera evocativa, indudablemente que dicho simbolismo en estos casos queda opacado con la explicitud de las consecuencias de la orfandad.

En ocasiones el desarrollo temático de sentimientos o situaciones relacionadas con la condición de orfandad, o bien las necesidades de la métrica y versificación, o ambos factores, parecen ser la causa del desplazamiento o eliminación de la palabra clave “huerfanito” en algunas coplas de este son, pues, como menciona Paul Zhumtor: “un instinto vital empuja a la poesía oral

a explorar, a explotar al máximo los recursos propios de la comunicación vocal, a intentar agotarlos en una gigantesca fiesta primitiva”.⁷⁷ Por lo que, a veces, la orfandad aparece implícita, pues:

El espacio del discurso, apretado, pero sobrecargado de valores alusivos, sólo deja sitio para los elementos nucleares de la frase a la que la elipsis, la suspensión confieren una ambigüedad, si no un aparente vacío semántico, que obligan, deliciosamente al oyente a la interpretación. [...] El sentido emerge en el espíritu del oyente en cada *performance* modificable, de un lugar indeterminado, de algo *no dicho* aquí y ahora.⁷⁸

Así, en otras coplas se recrea el motivo de la orfandad sin la palabra clave del son, por medio de la referencia a la muerte de los padres; documenté 19 coplas con la orfandad implícita, de las cuales muestro los siguientes ejemplos:⁷⁹

Es la perla más preciosa
la madre sobre la tierra,
es cosa muy dolorosa
pa' el hijo que no la quiera
¿Dónde estás madre amorosa?
¡Quién darte vida pudiera!

(Los nativos de Hidalgo, *Lluvia de huapangos*)

Mi madre fue el ser querido
que me dio todo su ser;
aunque sé que la he perdido
todavía no paso a creer,
que del mundo se haya ido
para nunca más volver.

(Los Camperos de Valles, *Los camperos de Valles*)

Aquí se realiza una exaltación al amor maternal y al sufrimiento que ocasiona su pérdida, temática que puede considerarse un motivo adyacente relacionado a la orfandad, puesto que:

⁷⁷ Paul Zhumtor, *Introducción a la poesía oral*, trad. de María Concepción García-Lomas, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, 1991, p. 136.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁹ El criterio de selección fue la condición de orfandad: materna, paterna y de ambos padres. Documento aquí dos ejemplos más: 1. “Dichoso el que tiene padre / porque a mí se me murió; / sólo me ha quedado madre / que con trabajos me crió. / Amigo, el pecho se me abre / de ver lo que me pasó” // Trío Gallitos Huastecos, *El fonógrafo huasteco. 20 huapangos*, “El huerfanito”, E.1 de 3.; 2. “A veces me salgo al campo / queriéndome consolar, / oigo las aves cantar, / luego se me llega el llanto / al ver que no puedo hallar / mis padres que amaba tanto” // Trío Armonía Huasteca, *Trilogía huasteca*, “El huerfanito”, E. 2. de 3.

En los sones monotemáticos es posible escuchar coplas que versan sobre otros temas, aunque estos se encuentran asociados al tema principal, mediante el uso de otro recurso. Un ejemplo es el ya mencionado son “El huerfanito”, el cual, según quedó asentado, hace referencia al sentimiento de orfandad; este sentimiento, no obstante, pone énfasis en la ausencia (muerte) de la madre, personaje de suma importancia entre los poetas y trovadores de la Huasteca. Debido a esto, en varias coplas de “El huerfanito” –una suerte de apología a la madre-, la palabra clave “huerfanito” (o “huérfano”) se acompaña, o es incluso, sustituida por una palabra clave secundaria “madre”.⁸⁰

De esta manera, expresa la investigadora Rosa Virginia Sánchez, en el son aparece una palabra clave secundaria que determina una temática alterna; yo por mi parte me refiero a este fenómeno como la presencia de un motivo adyacente o alterno, pues así generalizo la aparición de un nuevo tema, sin necesidad de someterlo a la presencia de la palabra clave, puesto que, en ocasiones, ésta no aparece, o bien, también se da el caso en que suelen aparecer varias palabras. Entre los motivos adyacentes presentes en “El huerfanito” se encuentran la muerte, la alabanza a la madre, el amor filial, y la tristeza.

Ésta no es la única connotación que adquiere la palabra clave, puesto que el vocablo “huerfanito” también suele utilizarse en una tónica mucho más alegre con un sentido amoroso:

Me decían mis abuelitos,
¡ay! qué tristes platicaban
que soy de los huerfanitos
que las muchachas me alzaban,
me daban muchos besitos
y en sus piernas me bailaban.

(Artemio Villeda, *Los tiburones van a comer mucho verso*)

Así, la analogía entre el amor maternal y las caricias amorosas de una mujer constituye el marco contextual en el que la palabra clave adquiere su sentido alterno. Otro caso:

Siendo huérfano de padre,
como hijo tú me vieras;
para mí no sería tarde,

⁸⁰ Rosa Virginia Sánchez, “El paralelismo y otros recursos limitantes...”, *op. cit.*, p. 316.

siempre que tú me tuvieras
[el cariño] de una madre.

(CFM, núm. 1059)

La temática amorosa en las coplas suele ser variada y oscilar entre un guiño o requiebro, ejemplificado anteriormente, y una declaración amorosa:

No sé si amar es delito
o es ésa la suerte mía,
pero así te necesito:
“Compadécete algún día
de este pobre huerfanito”.

(CFM, núm. 885)

Te quiero, lindo amorcito,
nunca me echés al olvido,
ahora sí te necesito,
yo quiero vivir contigo
para no andar huerfanito.

(Artemio Villeda, *Los tiburones van a comer mucho verso*)

En ambos casos se manifiesta una imagen original: “el huérfano de amores”. Esta imagen trasciende el terreno amoroso e incluso puede adquirir una tónica erótica explicitada con llana picardía:

Cuando me fui a confesar
con el padre Manuelito,
de penitencia me dio
que no durmiera solito,
con una de cada lado
como cualquier huerfanito.

(Trío Alegría Huasteca, *El lunarcito*)

Resulta muy interesante el hecho de que la imagen del huérfano se desliza hasta personificar a un hombre enamorado; tal vez porque esta figura se asemeja más a la imagen masculina que el poeta huasteco tiene de sí mismo. Otro ejemplo:

Yo soy ese huerfanito
sin su padre, sin su madre;
como vivo tan solito

siempre busco a mi comadre,
que me guarde un rinconcito
aunque su perro me ladre.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 23)

Aquí aparece la simbología adicional del perro, referida por Mariana Masera como un símbolo con connotación sexual.⁸¹

b) La literalidad

En las coplas suele presentarse la referencia literal del “huerfanito” junto con algunos otros aspectos, entre los que destacan la condición económica y algunos sentimientos que se relacionan con la orfandad, como la pobreza y la tristeza:

Como huérfano sufrí,
mi infancia fue una tristeza,
en mi San Luis Potosí,
yo me crié entre la pobreza,
no sé ni cómo crecí,
me crió la naturaleza.

(Artemio Villeda, *Los tiburones van a comer mucho verso*)

En este ejemplo, el sujeto poético expresa llanamente el sufrimiento que le ha acarreado su condición de huérfano. Otro caso:

Yo no conocí a mis padres,
soy huérfano de la calle,
que Diosito me los guarde
allá en sus hermosos valles,

⁸¹ Mariana Masera, en su tesis *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*, London, University of London, 1995, p. 263, expresa: “The dog is the most frequent animal related to the household realm appearing in the traditional lyrics. It has been preserved as a female and a male symbol. The woman’s sexual drive is describing as a biting dog whereas the man’s genitals are described as a docile little dog. In all the symbols analysed here there is always a passive principle and an active principle working together, which are expressed with the image of docile and aggressive animals. This can be seen in ancient lyrics where most of the images related to the woman are those of aggressive animals, for instance the biting dog and the crying peacock. In other words the woman is associated with the active principle”. El manejo sexual de la dama está asociado con el principio activo manifestado en el ladrido-mordida del perro.

y también de mí se apiade
cuando yo con ellos me halle.

(Trío Juvenil Hidalguense, *Los 4 violinistas más grandes de las Huastecas*)

Nuevamente, en una construcción literal, el sujeto lírico manifiesta haber sobrellevado la pena de la orfandad con resignación. Por otra parte, aquí se perfila la idea de la vida después de la muerte, como esperanza de la tradición cristiana, en donde el concepto de inmortalidad está invariablemente ligado a la imagen de la deidad y a la noción de santidad y salvación.

De esta manera, “el círculo de la canción popular como vehículo de expresión que funde lo artístico y lo cotidiano, lo ideal, emocional y soñado con lo experimentado, percibido y parodiado por el pueblo, se cierra”.⁸² Además, la riqueza inagotable de formas y temas, de funciones y ritos, de experiencias y emociones del pueblo cristalizan en la canción popular, como se aprecia en la siguiente copla:

Para el huérfano no hay sol,
todos quieren ser el padre;
primos, parientes y hermanos
se avergüenzan de mi sangre,
y a cada paso que doy,
son recuerdos de mi madre.

(CFM, núm. 7016)

Asimismo, en estos casos de literalidad se utiliza un lenguaje coloquial y, como expresa Margit Frenk, las coplas “parece que están como platicadas”:⁸³

Cuando yo tenía a mis padres,
teditos me querían;
ahora que estoy solitito,
ya me regaña mi tía:
¡Pescozones que me ha dado!
¡Como a ella no le dolía!

(CFM, núm. 7051)

Cuando estaba chiquitito
todos me mecían en cuna;
ahora que estoy grandecito

⁸² José Manuel Pedrosa, “La canción tradicional, autobiografía poética del pueblo”, en *Anthropos*, 166/167, 1995, p. 39.

⁸³ Margit Frenk, “Aproximaciones...”, *op. cit.*, p. 153.

no se me arrima ninguna,
soy un pobre huerfanito
sin amparo y sin fortuna.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 792)

Es importante señalar que la figura del huérfano como ser protagónico se convierte en un personaje que se va delineando por medio de características físicas o morales.

En las coplas presentadas pareciera existir una función que apela al receptor a sentir compasión o simpatía hacia una imagen netamente positiva del huérfano; sin embargo, a veces aparece también una imagen negativa de éste:

El huérfano es desdichado
en cualesquiera reunión,
es un ser degenerado,
hasta borracho y ladrón;
todos lo miran de lado,
sin tenerle compasión.

(Artemio Villeda, *Los tiburones van a comer mucho verso*)

De huerfanito aprendí
cómo tocar la jarana,
cuando del pueblo me fui,
para vivir con mi hermana,
muy malcriado me volví,
todo hago de mala gana.

(Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*)

En estos dos únicos ejemplos documentados⁸⁴ subyace la idea de que la falta de consejo paterno orilla al ser humano a incurrir en los vicios; o bien, a no tener un sentido en la vida. En el primero se resalta el sentido negativo que ha cobrado la condición de orfandad, a la que se añaden la pobreza, el desamparo y la bebida; mientras que en el segundo, el motivo de la orfandad da como resultado una mala crianza.

⁸⁴ La segunda copla es de Eduardo Bustos Valenzuela (*Cantares de mi Huasteca*, México, Conaculta/PACMYC, 1999, p. 96.) y constituye una muestra de la recreación de nuevos motivos en las coplas.

La referencia al abandono paterno es una modalidad muy interesante, pues se trata de un tipo especial de orfandad:

Mi padre nunca fue bueno,
fue triste su proceder;
vendió todo su terreno,
se fue con otra mujer;
mi madre lavando ajeno
pa' poderme mantener.

(Trío Diferencia Hidalguense, *Volviendo a mis raíces*)

En efecto, la falta del padre, sea por muerte o abandono, redundaría en la condición de orfandad. La calificación que el sujeto lírico otorga a la conducta del padre es interesante, sobre todo si se contrasta con el hecho de que no existe un solo ejemplo en el corpus analizado con la referencia al abandono de la madre; esto pudiera significar que la conceptualización huasteca del amor materno conlleva una fidelidad y entrega absolutas; no así la del amor paterno.

En algunas coplas se desarrolla el motivo secundario de la muerte, el cual, como ya se ha mencionado, por momentos se torna el motivo principal en este son. Entre dichas coplas destacan las que desarrollan una reflexión acerca de la muerte:

La muerte que de repente
nos ofusca la memoria,
nos lleva pacientemente
a pensar que allá en la gloria
descansas eternamente.

(Tamazunchale, *Fiesta Huasteca, décimas, trovos y huapangos*)

En el mundo todo es nada,
al morir somos iguales,
cuando [nos dan] sepultura
se acaban bienes y males
esperando la llegada.

(Rosa Virginia Sánchez, *La poesía en el son huasteco*)

En la primera copla se manifiesta la creencia en el descanso eterno y en un paraíso, influencia de la religión cristiana; en la segunda copla aparece la idea de “la muerte como igualadora de los seres humanos” referida por Beatriz Mariscal.⁸⁵ Otros casos:

La madre naturaleza
nos da agua fría y calor;
pero a Dios me lo respetas,
porque es gran amo y señor,
si la cuerda nos revienta
vamos derecho al panteón.

(Trío Rebelión Huasteca, 8°. *Festival de la Huasteca*)

Cuando Dios me dio la vida,
me la dio sin escrituras;
así, cuando él me la pida
se la daré sin factura,
y al cabo ya va perdida,
derecho a la sepultura.

(CFM, núm. 6990)

Mi Dios que todo lo hace,
el que nos va a concluir;
nos alegra y satisface
y nunca nos va a decir.
“Uno sabe dónde nace;
mas no, dónde va a morir”.

(Trío Corazón Huasteco de Don Félix Tavera, *Huapangos*)

En estas coplas se aprecia la resignación humana ante la voluntad divina, de la cual dependen la vida y la muerte. En algunas otras coplas la muerte como motivo secundario aparece como referencia a la pérdida de un ser querido o compañero:

Dios es sagrado y divino,
que a todos nos pone fin,
el que nos marcó el destino
de dejarnos sin violín:
“Te llevastes a Paulino,⁸⁶
hoy tenemos a Efraín”.

(Trío Sierra Hidalguense, *Preservando las tradiciones*)

⁸⁵ Vid. *infra*, p. 177.

⁸⁶ Se ha respetado la pronunciación de los intérpretes durante la ejecución del son.

Desde el lugar donde estamos
grande es la tristeza mía,
los versos que aquí cantamos,
diré con melancolía:
“Paulino te recordamos,
nos veremos algún día”.

(Trío Sierra Hidalguense, *Preservando las tradiciones*)

En el contexto del primer ejemplo nuevamente aparece la figura de un Dios omnipotente que ejerce su poder absoluto sobre los seres humanos. En la segunda copla queda plasmada la idea de un reencuentro de almas en el más allá. Por otro lado, un suceso real se ha vertido en ambas coplas: la muerte del anterior violinista del Trío, a quien se rinde homenaje en estas coplas.

En las fuentes grabadas aparece una interesante versión de este son interpretada en lengua náhuatl, misma que documento:

Kemaj notata polijki,
Nechkajtejki ni kwekwetsij;
Kijitok nonana: “axkenijki,
Na nojwa nipilyejyeksij,
Tlan se tlakatl nechijlamiki
Tiselwilise pilkentsij”.

Kemaj nimoskaltiyajki
Techtewik notepotstata
No nana kikajkayajki;
San temakak ne ichilpapaj,
Ika ya nopaj kwalanki.

Teikneltsij ne iknokonetl,
San tlawel ya iyyowia;
Xitlachilikaj nopone,
Axxana tlakwak ajwiyak;
Ne san pilistatopone,
Panpa ax kixalia.

(Trío Tlayoltliane, “Teikneltsitsij”)

Traducción

Cuando mi padre murió
me dejó muy chiquitito;

dijo mi madre: “No hay cuidado,
todavía estoy bonita,
si un hombre se acuerda de mí,
lo recibiremos aunque sea un poquito”.

Cuando ya fui creciendo
nos pegó mi padrastro;
mi madre lo engañó
al regalar unas enchiladas,
y por eso se enojó.

Pobrecito huerfanito
pasa mucho sufrimiento
y véanlo por ahí,
pues él no come sabroso;
truená un terroncito de sal
porque no le alcanza.⁸⁷

Se aprecia que se da un desarrollo temático de manera literal, en el cual la condición de joven viuda y bonita parece justificar la decisión femenina de volverse a casar. La segunda copla es la consecuencia de la anterior, y ya aparece el motivo del maltrato infantil por parte del padrastro. Nótese que aunque estas dos coplas pueden cantarse de manera independiente, fueron compuestas para ser interpretadas juntas. El sujeto poético en primera persona y el desarrollo del texto parecen unir a estas dos primeras coplas.

La tercera estrofa difiere notablemente de las anteriores puesto que el sujeto poético es impersonal; además, en este caso sí aparece la palabra clave sobre la cual se desarrolla el contexto en el que se hace referencia al sufrimiento, además de un motivo alterno inexistente en las coplas mestizas: el hambre.

Por otro lado, como ya se ha señalado, en la lírica huasteca se observa una tendencia a privilegiar el tono festivo sobre el tono trágico, tendencia presente también en algunas coplas con el motivo implícito de la orfandad:

Cuando mi madre murió
me dejó con mi abuelita,

⁸⁷ La transcripción en lengua náhuatl y la traducción al español de esta versión de “El huerfanito” fue realizada por Román Güemes, a quien agradezco la gentileza de facilitarme este material.

nadie me lo puede creer,
todo mundo me critica,
y cuando veo a una mujer
yo le digo: “Mamacita”.⁸⁸

(Trío Rebelión Huasteca, 8°. *Festival de la Huasteca*)

Cuando mi padre murió
me dejó bien heredado;
de recuerdo me dejó
que no fuera enamorado,
pero a mí se me olvidó.

(Trío Gallitos Huastecos, *El fonógrafo huasteco*)

En estas coplas se muestra la eficacia de los trovadores para convertir la referencia de un asunto desagradable o triste en un suceso alegre, por medio del desarrollo contextual. En ocasiones se da la referencia a los padres, en una especie de apología realizada en vida:

Madre, tu amor me cobija,
también me arropa mi padre:
en esta vida canija,
aunque el decirlo ataladre,
“He fallado como hija,
por no fallar como madre”.⁸⁹

(Cielo Huasteco, *Décima, verso huapango*)

La voz femenina manifiesta arrepentimiento por un proceder ingrato hacia a su madre y se justifica.⁹⁰ En otros casos, algunas intérpretes femeninas también alaban a su padre:

⁸⁸ He documentado esta versión grabada en 2003, en la que se percibe la ausencia de rima del primer verso, sin que esto afecte significativamente la contundencia del remate del discurso en la copla. Esta copla ha sido recreada también por el Trío Diferencia Hidalguense (*Volviendo a mis raíces*, 2006.) de esta manera: “Con mi madre al fallecer / me quedé con mi abuelita; / ninguno me quiere creer, todo el mundo me critica. / Si es bonita la mujer / yo le digo: ‘mamacita’ //”. A pesar de que existe una fecha en las grabaciones, esto no garantiza que el ejemplo citado en el texto haya sido creado antes que la copla transcrita en esta nota, pero se pueden ver aspectos de la génesis creadora en ambos casos: en el ejemplo del texto, del Trío Rebelión Huasteca, imperó la fuerza de la frase formulística: “Cuando mi madre murió” (en este son existen 20 coplas originales mas 12 variantes que inician con la palabra “cuando”), mientras que la copla aquí documentada revela que el poeta dio más valor a la presencia de la rima.

⁸⁹ La autora de esta copla es Paty Chávez, entusiasta compositora y trovadora con gran sensibilidad, misma que se manifiesta en su exquisita poesía.

⁹⁰ De hecho, las dos coplas adicionales en esta versión de “El huerfanito”, también autoría de la compositora Paty Chávez, abordan un mismo asunto: E. 1. “Como la luna y la estrella / que brindan sus rayos fijos / ¡Tengo a mi madre tan bella! / ¡Son grandes mis regocijos! / ¡Cuánto la descuido a ella / por atender a mis hijos!” // E. 2. “Cuando el destino te enfrenta / no se encuentra la salida. / Mi madre me ve contenta, / aunque esté mal atendida. /

A mi padre rindo honor
porque fue bueno y honesto,
me dio cariño y amor,
muy sincero y muy correcto,
como padre fue el mejor,
con orgullo, manifiesto.

(Ma. Antonieta Valdés Flores)

Mi padre fue muy honesto
y de muy buen corazón,
y si en algo me parezco,
existe mucha razón,
es muy cerca el parentesco.

(Esperanza Zumaya, *El falsete de la Huasteca*)

c) La autorreferencia

Se ha mencionado ya que la palabra clave también se utiliza en las coplas para referir al son en el que se encuentra. Esta autorreferencia sirve en “El huerfanito”, en principio, para expresar las características interpretativas del son:

“El huerfanito” es un son
que se canta entristecido,
recordando a un ser querido
que se encuentra en el panteón,
pero nunca en el olvido.

(Trío Sierra Poblana, *El maestro*)

Dichas características son el tono triste y la referencia a la muerte de un ser querido. La descripción resulta trascendental, puesto que establece, como norma tácita, las cualidades señaladas en el son.

En segunda instancia, la referencia al son también muestra un esquema interesante:

Cuando mi padre murió
me dejó muy pequeñito,
de recuerdos me dejó,
que cantara “El huerfanito”
por eso lo canto yo,
no recio, pero quedito.

Un día pagaré esa cuenta / porque es la ley de la vida” // Paty Chávez y el Trío Cielo Huasteco, *Décima, verso, huapango*, 2003, “El huerfanito”, Estrofas 1 y 3 de 3, respectivamente.

En el ejemplo, el tono pesaroso que sugiere la frase inicial transita a un tono de carácter humorístico, de asunto meramente trivial. Aquí se aprecia la conformación de un esquema “resultado de la cristalización de una estructura mental y sintáctica”⁹¹ que puede utilizarse para otro son —como ocurre generalmente—, pues “la fuerte tendencia de las coplas por mantener su libertad y poder ser cantadas en diferentes sonos provoca que en ciertos casos, la palabra clave sea cambiada por otra para que la copla pueda, de esta manera, ajustarse a otros contextos musicales”,⁹² como sucede con esta estrofa, cuya versión alterna aparece en el son “El fandanguito”.⁹³

En síntesis, en las coplas del son “El huerfanito” se da el motivo de la orfandad por medio de la palabra clave “huerfanito”, o bien, de manera implícita por medio de la referencia a la muerte de los padres. También se da una “exclusividad” tácita de las coplas con el desarrollo de motivos secundarios o alternos como la exaltación al amor maternal, el amor filial, la muerte en sí misma o de algún ser querido.

En el aspecto simbólico, en el huérfano se plasma la imagen del desamparo, el desamor y el sufrimiento en un tono grave; a la vez que, en una tónica más alegre —erótico o amorosa— se crea una imagen del hombre huasteco, enamorado y querendón en el “huérfano de amores”.

La referencia literal a la orfandad permite desarrollar un contexto en el que se recrean el sufrimiento, el maltrato, el estigma y la pobreza inherentes a esta condición, creando así una imagen positiva del huérfano que apela a la compasión. Existen también dos coplas documentadas en fuentes escritas (al parecer aún no recreadas, pues no se registró su presencia en

⁹¹ Carlos Magis, *op. cit.*, p. 393.

⁹² Rosa Virginia Sánchez, “Hacia una tipología del son en México”, en *Acta Poética*, 26, 1-2, 2005, p. 418.

⁹³ “Cuando mi padre murió / me dejó muy pequeñito, / de recuerdos me dejó, / que cantara “El fandanguito”, / por eso lo canto yo, / no recio, pero quedito” // Trío Corazón Huasteco de don Félix Tavera, *Huapangos*, “El fandanguito”, E. 2.

las fuentes grabadas analizadas) en las que se muestra una imagen negativa del huérfano, que se ha vertido al caudal de la lírica huasteca.

Hay también una modalidad de la orfandad que es el abandono paterno; además del motivo secundario de la muerte, en el que se manifiesta su característica igualadora de los hombres, la resignación humana ante ella y la referencia a la pérdida de seres queridos. Además, en una versión indígena aparece el motivo adyacente del hambre. Por último, en una tónica más alegre, nuevamente se recrea al hombre enamorado.

En la autorreferencia del son se manifiestan las cualidades del mismo, entre ellos la tónica triste y la referencia a la muerte de seres queridos; y también aquí se da un cambio de tono en las coplas a un carácter más alegre.

C. “La Azucena”

*Voy a empezar a cantar
este son de “La azucena”...*

Presumiblemente “La azucena” ha sido uno de los sones más interpretados en la región huasteca, pues cuenta con el mayor número de coplas documentadas en el CFM. De hecho la profusión de coplas y la estrecha relación que suele hacerse entre la blanca flor y la imagen femenina determinaron la elección de este son para su análisis.⁹⁴

⁹⁴ No obstante, Jacobo Chencinsky (“El mundo metafórico de la lírica popular mexicana”, en *Anuario de Letras*, UNAM, 1986, p. 125.) asegura que en la lírica popular mexicana aparece en primer lugar la rosa y en segundo el clavel. He percibido que a pesar de que existe una presencia importante de la rosa como metáfora vegetal de la mujer en la lírica huasteca, principalmente en el son “La rosa”, así como de la azucena en el son de “La azucena”, los poetas huastecos han creado más coplas para “La azucena” (en el *Cancionero folklórico de México*, tomo V, pp. 112, 113 y 265, se documentan 111 coplas de “La azucena” y 43 de “La rosa”). En contraposición, la presencia del clavel, parece no tener gran repercusión en esta lírica. Chencinsky (*op. cit.*, p. 126, nota 139.) también refiere una simbología muy antigua y estereotipada en la lírica española que en las metáforas de la mujer como rosa y el hombre como clavel, de la cual, la correspondencia hombre-clavel casi no aparece en la lírica mexicana. Sin embargo, encontré una copla ejemplar: “Ya salieron a bailar / la rosa con el clavel; / la rosa tirando flores / y el clavel a recoger / 1 aroma de sus olores” // *El Viejo Elpidio, ¡Viva México!*, México, Dimsa, 1994, “El caimán”, E. 1.

La temática amorosa permea una consistente cantidad de coplas libres en los sones estudiados; pero además, los poetas huastecos han hecho del son “La azucena” uno de los medios más adecuados para desbordar la pasión amorosa, puesto que hay una gran cantidad de coplas con la palabra azucena cuya visión del amor responde a una “experiencia vitalista y amable con coplas de regocijante optimismo”.⁹⁵

1. La flor

La azucena es una planta perenne y flor del orden Liliifloras, género *lilium*, familia liliáceas, subfamilia lilioideas. El género *lilium* consta de más de cien especies distribuidas en las regiones templadas del hemisferio norte, desde Asia hasta Europa y América. Estas plantas sobresalen por su belleza, y muchas se cultivan, aunque pueden encontrarse naturalizadas y en estado silvestre. Las numerosas especies del género *lilium* se subdividen en cuatro subgéneros, entre los cuales se encuentra el *lirium candidum*, el conocido lirio blanco o azucena, originario de Siria y Palestina y extensamente cultivado, por lo que se ha naturalizado en algunas regiones del mundo.⁹⁶

2. La simbología de la flor

El *lirium candidum* posee una gran importancia simbólica puesto que el hombre ha sentido una misteriosa atracción hacia esta flor desde hace muchos siglos. En el templo de Salomón hay algunas azucenas representadas en esculturas. Para los asirios el lirio blanco era sagrado, al igual que en la antigua Grecia, en donde se creyó que la azucena había nacido de la leche de los pechos de Hera, diosa del matrimonio y la fertilidad. En la filosofía feng shui se tenía como símbolo del

⁹⁵ Carlos Magis, *op. cit.* p. 69. Con esto se enfatiza que entre los sones analizados, en La azucena aparece una gran cantidad de sentidas coplas amorosas.

⁹⁶ *Enciclopedia de la ciencia*, vol. 4. Botánica I. Organismos y plantas inferiores, Barcelona, Editorial Planeta/Instituto Geográfico de Agostini, 1997, s. v. *azucena*. El *lirium candidum* o azucena es una planta robusta que mide hasta un metro de altura, provista de un bulbo del que surge el tallo recubierto de hojas, que suelen ser alternas. Termina en el ápice con un racimo de pocas flores, grandes, blancas y muy olorosas, que presentan en su interior las anteras amarillas. El bulbo permite su propagación vegetativa; de él crece el escapo, recubierto en gran parte por numerosas hojas que en algunas especies pueden presentar en su axila pequeños bulbos.

verano y la abundancia; mientras que para los chinos significa “siempre en amor” y durante siglos se pensó que ahuyentaba el mal de ojo.⁹⁷

El lirio blanco o azucena está relacionado estrechamente con la simbología e iconografía cristianas, debido a que se remite a la pureza, la inocencia, el candor y la majestuosidad; de hecho es el emblema de la Virgen María y símbolo de la Anunciación a María de parte del arcángel San Gabriel,⁹⁸ la virgen María fue descrita por San Bernardo como “violeta de humildad”, “lirio de castidad” y “rosa de caridad”.⁹⁹ Asimismo, San José solía llevar —además de las herramientas de su oficio de carpintero— una vara florida que se cree es de almendro, frecuentemente remplazada por la azucena o lirio, símbolo de pureza y castidad. A veces la paloma del Espíritu Santo aparece sobre las flores de la vara.¹⁰⁰

El símbolo de esta flor adquiere nueva significación en San Antonio de Padua, quien en ocasiones se representa con una azucena o flor de lis en sus manos. Se cuenta que en su juventud San Antonio tuvo una fuerte tentación que atentaba contra su pureza pero la venció con

⁹⁷ <http://www.floresfrescas.com/products/138=azucenablanca>, consultada en septiembre de 2010.

⁹⁸ *Ibidem*. A comienzos del siglo XIV, en el cuadro *La Anunciación* de Duccio di Buoninsegna, la azucena aparece por primera vez, aunque pequeña y aislada, como elemento imprescindible. A partir de esta obra y durante más de cuatro siglos, cualquier artista que pretendía pintar el encuentro entre María y el ángel que le anuncia su estado de gracia estaba obligado a ubicar un ramo de azucenas en escena. Como dato curioso, cabe referir que el pintor flamenco del siglo XV Jan van Eyck fue forzado por el comprador de su *Anunciación* a pintar, una vez entregada la obra, un ramillete de azucenas, ya que el propietario del cuadro consideró que sin estas flores no estaba terminado el encargo. Como no había sitio en la composición del lienzo para colocar las azucenas, al pintor no le quedó más remedio que situarlas sobre el manto de la Virgen.

⁹⁹ Gertrude Grace Sill, *A handbook of symbols in Christian Art*, New York, Collier Books, Mc. Millan Publishing Company, 1975, p. 50.

¹⁰⁰ San José de Flores, el blog de la Basílica, <http://www.sanjose-ores.blogspot.com/2008/09/iconografia-de-san-jose.html>, consultada en septiembre de 2010. Este atributo de la vara se origina en los Evangelios Apócrifos, en donde se relata que cierta cantidad de hombres, representantes de cada una de las Tribus de Israel, fueron convocados a su templo, a fin de elegir esposo para la Virgen María. José acudió por la tribu de Judá. Cada hombre debía llevar una vara y dejarla sobre el altar. Cuando al día siguiente el sacerdote ingresó al *Sancta Sanctorum*, un ángel tomó la vara más pequeña, la de José y, según algunas versiones, la vara floreció, y de acuerdo con otras, la paloma del Espíritu Santo surgió de ella, señalando al elegido para desposar a la Virgen. Así se cumpliría lo narrado por el profeta Isaías: “Y saldrá una rama de la raíz de Jessé y una flor saldrá de su raíz”. Isaías 11:1.

penitencia, por lo que la azucena posee aquí una doble simbología: la pureza y la tentación vencida.¹⁰¹

Esta simbología de la azucena que representa la pureza y perfección, la paz, la divinidad y la inocencia, forma parte de la “divinización” de la antigua costumbre popular “las flores de mayo”, pues como expresa Luis Domingo Delgado:

Las fiestas primaverales de primeros de mayo han sido a lo largo de la historia una constante que, a fuerza de repetirse cada año, llegaba a tener en la vida de los pueblos agricultores una profunda y arraigada simbología que de alguna manera iba dirigida a procurarse los favores de los dioses, los espíritus y fuerzas naturales presentes y animados en la esplendorosa floración de la naturaleza, a fin de que procesos tan vitales para su supervivencia como lo eran la granazón de las cosechas, la reproducción de los ganados y el cortejo y el devaneo preamatorio entre los propios miembros de la comunidad, se llevasen a efecto con el mejor provecho.¹⁰²

La doctrina católica realiza el traslado y la aplicación simbólica de esta tradición a la Virgen María, flor que ha sido símbolo de la búsqueda de los amantes en la poesía culta y popular, y en el imaginario profano y por ende, en la referencia a la azucena en las coplas del son “La azucena”.

3. El son

El nombre de algunos sones huastecos tradicionales, entre ellos “La azucena”, está inspirado en la imagen de la mujer, y su concepto puede basarse en una metáfora floral, o bien en un nombre

¹⁰¹ Página web http://www.monografias.com/trabajo32/SanAntonio_shtml, consultada en septiembre de 2010.

¹⁰² Luis Domingo Delgado, “Fiestas del mayo en Segovia capital”, en *Revista de Folklore*, núm. 29, tomo 3a, 1983, pp. 177-180. Versión electrónica en <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.fcm?id=263>, página consultada en marzo de 2012.

de mujer con los que se titula a un son determinado. Algunos de estos sones son: “La azucena”, “La azucena bella”, “La media azucena”, “La rosa” y “La Cecilia”.¹⁰³

Cabe mencionar, además, la enorme carga simbólica que poseen los sones con nombre de flor, puesto que las flores son el símbolo por excelencia del amor, como se verá más adelante.

Manuel Álvarez Boada considera a “La azucena” un son realmente excepcional, puesto que en su estructura lírico-musical no presenta descante, interludio, ni estribillo, además de que los versos son entonados de corrido por una sola voz.¹⁰⁴

3.1 Las coplas

Se documentaron 393 coplas del son “La azucena”, 258 de ellas originales y 135 variantes. De las coplas originales, 86 tienen la palabra “azucena” y de éstas se deriva la gran mayoría de las variantes, lo que significa que las coplas más recreadas son precisamente las que tienen la palabra clave “azucena”.

En “La azucena”, al igual que en los sones anteriores, dicha palabra clave puede adquirir un sentido simbólico, referencial y autorreferencial del son, por lo que el análisis se realizará bajo estos aspectos.

a) El símbolo

¹⁰³ Existen algunos neohuapangos que conservan esta tendencia: “La Carmelita”, “La Antonia” y “Mi huastequita”. También cabe mencionar que en el son huasteco “Las conchitas”, la palabra clave “concha” o “conchita” contenida en el título posee diversas connotaciones: nombre de mujer; la concha de algunos animales y las conchas del mar. Por esta razón no puede incluirse en este grupo de creaciones cuyo título está dirigido a la mujer. Hay también un son de “Las flores”, en el cual, de igual manera aparece la metáfora vegetal pero también un sentido literal de la flor.

¹⁰⁴ Vid. *infra*, pp. 74-75. Manuel Álvarez Boada, *op. cit.*, pp. 124-125. El investigador agrega que este son además tiene un especial esquema armónico-musical.

Mariana Maserá señala que la recurrencia a imágenes asociadas a elementos naturales en la lírica amorosa tradicional suele tener un significado simbólico, y es una tendencia preservada en la literatura oral.¹⁰⁵

La asociación de la flor con la mujer amada es un tópico presente en la literatura culta amorosa desde tiempos muy antiguos.¹⁰⁶ Esta analogía entre la doncella y la flor se documenta ya en la Roma clásica, así como en la Edad Media y el Renacimiento.¹⁰⁷

Este tópico también se encuentra en la antigua lírica popular; baste señalar la consistente cantidad de ejemplos contenidos en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica siglos XV-*

¹⁰⁵ Mariana Maserá, “Tírame una lima / tírame un limón. Raíces medievales de un motivo erótico en la lírica popular mexicana”, en *Jornadas Filológicas*, UNAM, 1997, p. 371.

¹⁰⁶ Las definiciones de tópico y motivo son tomadas de Carlos Magis, *op. cit.*, pp. 29-32. “Puede suceder que algunos de los temas menores enfoquen situaciones de hondo sentido humano, y que, al despertar profundas vivencias —con las que todos nos sentimos comprometidos—, alcancen gran prestigio y notable difusión. [...] Nos encontramos ante circunstancias y alusiones típicas que se repiten hasta lindar con la cristalización. Se trata en definitiva de temas menores que se estereotipan en cuanto a lo que llamamos modo de experiencia, pero conservan su frescura y agilidad en cuanto al modo de expresión, es decir, en cuanto a composiciones que pueden elegir libremente sus propios argumentos y sus propios recursos expresivos”. Esta es la acepción de motivo para Carlos Magis, quien agrega que el motivo se queda a mitad de camino entre lo que puede ser la expresión normal de un contenido cualquiera y lo que es ya la manifestación de una estereotipia incipiente, por lo que el tópico no es más que la fijación de algunas de las múltiples realizaciones de un motivo.

¹⁰⁷ Cf. Aurelio González, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana”, *Lyra Minima Oral, los géneros breves en la literatura tradicional*, Universidad de Alcalá, 1998, p. 323. El investigador agrega: “En la Roma clásica Décimo Magno Ausonio ya le cantó a las rosas como símbolo de la juventud de las doncellas, y desde luego el tópico funciona plenamente en la Edad Media y el Renacimiento: poetas como Ariosto cantan el paralelismo entre la doncella y la rosa, y Garcilaso de la Vega hace una comparación floral a propósito del rostro de una dama”. Por su parte, Mariana Maserá expresa que el símbolo de la rosa, y algunas de las acciones como coger flores, se puede trazar hasta los clásicos como Ovidio y Horacio; y manifiesta además que el tópico preciso *Collige, virgo, rosas* proviene de Ausonio. “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano”, en *Revista de Literaturas Populares*, IV, 1, 2004, p. 138. En su poema titulado *De rosis nascentibus*, Ausonio compara la vida fugaz de las flores con la de la mujer, a quien aconseja: *Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes, et minor esto, aevum sic properare tuum*. “Recoge, doncella, la rosa mientras la flor está lozana y la juventud fresca, y acuérdate de que así se apresura también tu edad”. La simbología flor-juventud femenina constituye la vía para expresar el *carpe diem*. La simbología floral que parece hacerse cómplice de los amantes resulta evidente en tres poemas griegos antiguos: “Trenzaré el alhelí, trenzaré con los mirtos el narciso delicado y trenzaré además lirios joviales, trenzaré azafrán dulce, añadiré purpúreo jacinto y trenzaré las rosas gratas a los amantes de modo que, en las sienas de Helidora de rizados perfumados, mi guirnalda le inunde su cabello de flor” (*Para Helidora*, Meleagro); “...pues de muchas coronas de violetas y de rosas y flores de azafrán te ceñiste, a mi lado, y abundantes guirnaldas enlazadas alrededor del cuello delicado pusiste, hechas de flores” (*Recuerdos de la memoria*, Safo). “Disfrutaba llevando una rama de mirto y una flor exquisita de rosal. Su cabello caía cubriéndole de sombra los hombros y la espalda” (*Su largo pelo*, Arquíloco). *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega*, Intr., trad. y notas de Aurora Luque, edición bilingüe, Madrid, Hiperión, 2001, pp. 61, 87, 89 y 205.

XVII,¹⁰⁸ cuya importancia radica en la popularización del motivo, mismo que al paso del tiempo se ha incorporado a diversas expresiones de la lírica popular mexicana.

La analogía flor-mujer es una muestra del método de comparación más característico de la poesía tradicional universal, a la que Reckert llama equivalencia simbólica, por medio de la cual la imagen de la flor es sustituida por la de la mujer, “sin ser privados de nuestra visión inicial” que es la flor.¹⁰⁹

Margit Frenk afirma que el simbolismo es el rasgo más notable de la lírica popular, a la vez que constituye un medio de representación en el cual los elementos de la naturaleza, las plantas y los animales se identifican con la vida sexual humana.¹¹⁰ “Para el pensamiento simbólico, el mundo no sólo está vivo, sino abierto. Un objeto nunca es simplemente el objeto, sino que significa algo fuera de sí mismo, que se aleja de la descripción y se acerca a una hipótesis de algo mucho más complejo”.¹¹¹

Así pues, en el simbolismo se condensa un vocabulario poético en el que la mayor parte de los sustantivos se refieren a fenómenos percibidos por los sentidos, vocabulario que proporciona al nombre un potencial connotativo especial, que adquiere de esta manera una funcionalidad semántica adicional extraordinariamente eficaz y económica, al mismo tiempo denotativa y connotativa, y el poema mismo gana en densidad y profundidad.¹¹²

¹⁰⁸ Margit Frenk, *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (Siglos XV a XVII)*, 2 vols., UNAM/El Colegio de México/FCE, México, 2003, coplas núm. 29 - 46; 120 -128; 305 - 322; 1236 -1248 y 2422 -2460.

¹⁰⁹ Stephen Reckert, *op. cit.*, pp. 53-54.

¹¹⁰ Cf. Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en Pedro Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*. Sevilla, Fundación Machado/Universidad de Sevilla, 2004, pp. 159-182.

¹¹¹ Cf. Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Studia Humanitatis, 1981, pp. 6-10.

¹¹² Cf. Stephen Reckert, *op. cit.*, p. 71.

En algunas coplas de “La azucena”, con la palabra clave “azucena”, ésta remite a la analogía flor-mujer, así los atributos de la flor se traslapan a la mujer, como se aprecia en la siguiente copla:

Azucena, blanca rosa
del jardín altamireño,
como eres la más hermosa
todos te hablan con empeño;
inocente mariposa
aquí te canta tu dueño.

(Trío Despertar Huasteco de los Hermanos Rodríguez Bracho, *Antología de huapangos*)

En este ejemplo se aprecia una yuxtaposición simbólica, puesto que, aunada a la analogía flor-mujer, se da la metáfora mujer-mariposa, además de la referencia al jardín el cual viene a ser el *locus amoenus* o lugar de encuentro de los enamorados. Cabe destacar que la frase “blanca rosa” funciona como aposición de la azucena, en donde el calificativo blanco, viene a ser un tópico que representa la atracción de la mujer doncella.¹¹³

Por lo general, la imagen simbólica de la flor va acompañada de un calificativo que engalana su belleza. Entre éstos, uno de los atributos más recreados es el motivo de la pureza:

Azucena inmaculada,
relicario de pudor,
con el alma apasionada
dejo un suspiro de amor,
perdido entre la enramada.

(Tomás Guerrero Guerrero, *Un recorrido por la Huasteca hidalguense*)

Azucena inmaculada,
yo te canto con pasión;
tú serás siempre mi amada,
me lo dice el corazón,
hermosa prenda adorada.

(CFM, núm. 269)

Azucena inmaculada
que de blanco haces derroche,
tengo celos, prenda amada,

¹¹³ Aurelio González, “Coplas de colores”, en Aurelio González (ed.), *La copla en México...*, op. cit., p. 51.

hasta de la misma noche
que te tiene cobijada.¹¹⁴

(Artemio Villeda, *Los tiburones van a comer mucho verso*)

En estas coplas se crea una estrofa bimembre en la que en los dos primeros versos se presenta y caracteriza a la mujer pura por medio de una aposición, una frase coloquial o una descripción adicional. Posteriormente se expresa la idea central de la copla, generalmente de tónica amorosa.

Otro atributo estético femenino que entra en juego en la simbología flor-mujer amada es el perfume de la flor:

Azucena perfumada
que estás en la serranía,
como eres mi prenda amada,
te recuerdo noche y día,
dame tu alma enamorada
pa' juntarla con la mía.

(Los Caimanes de Río Blanco, *El aldamense*)

Azucena perfumada,
encantadora azucena,
dirígeme una mirada
para consolar mi pena;
aunque no me digas nada.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 9)

La alusión al perfume parece funcionar como complemento de la belleza de la azucena-mujer, como un atributo adicional determinado por la función calificativa de la referencia a la fragancia, y además el perfume de las flores está permeado de un sensual simbolismo pues “the intensity of a rose’s smell indicates the girl’s beauty and her virginity”.¹¹⁵ Un caso más complejo:

¹¹⁴ Otros ejemplos son éstos: “Tu blancura es sideral, / tienes tintes de azucena. / No me hagas tanto penar; / cuando conmigo eres buena / haces mi amor delirar” // Hugo Rodríguez Arenas, núm. 12. “Por la sangre de mis venas / que soy bueno; no soy malo. / Mis intenciones son buenas / por eso es que te regalo / este ramo de azucenas” // Hugo Rodríguez Arenas núm. 18. En estos ejemplos la flor de la azucena parece simbolizar un amor puro y bien intencionado.

¹¹⁵ Mariana Masera, *Symbolism and Some... op. cit.*, p. 224. La intensidad de la fragancia de una rosa indica su belleza y su virginidad.

Aquí te canto, morena,
porque eres la flor que quiero,
más bella que la azucena.
Eres un ángel del cielo
y tú perfumas mi pena
cuando acaricio tu pelo.

(Trío Xilitla. *Huapangos tradicionales*)

Aquí se aprecia que la fragancia constituye un elemento de belleza de la “flor”, en la que se ubica la carga simbólica; mientras que la palabra “azucena” simboliza a la mujer poseedora de ese sensual encanto.

El calificativo “morena” es utilizado en la tradición para referirse a la mujer experta en amores, pues como expresa Margit Frenk:

Danckert ha mencionado varias canciones populares alemanas, austríacas y húngaras en las cuales el color moreno de una mujer, lejos de ser sólo un rasgo externo, es el equivalente de la experiencia y disponibilidad sexual, y es esta, claramente, la connotación de la mayoría de las canciones españolas de morena.¹¹⁶

Sin embargo, en el ejemplo presentado, el término “morena”, más que un atributo, parece funcionar como un cariñoso apelativo.¹¹⁷

En los siguientes casos se percibe una tónica sensual en la referencia a la fragancia floral que incluso llega a explicitarse:

La azucena es una flor
que perfuma a quien la toca,
su perfume es el mejor,
que al respirarlo me invoca
las delicias del amor.

(Trío Camalote, *Lo mejor de las Huastecas*)

¹¹⁶ Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares” en *Poesía popular hispánica. 44 Estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 337.

¹¹⁷ Esta simbología no parece haberse adaptado a la lírica popular mexicana, pues como expresa Mariana Masera (*Symbolism and Some Others... op. cit.* p. 264): “The morena is one of the most important characters in European traditional preserved from medieval times until today”. Masera añade que esta percepción de la experiencia sexual difiere de la contenida en el romancero, y cita a Carlos Alvar: “La lírica tradicional vive de forma más libre el amor; sólo preocupa el momento de felicidad pasajera, cuyo recuerdo constituye la base del pensamiento de la doncella. Por el contrario, en el Romancero viejo de carácter tradicional parece que la tendencia lleva a un planteamiento moral —no siempre consciente— de las relaciones amorosas”.

Encantadora azucena
ya la pena me consume;
si eres tan noble y tan buena:
“Regálame tu perfume
para perfumar mi pena”.

(Ricardo Larrazolo, *El son de los bailadores. Huasteco por siempre*)

En la primera copla, la fragancia es el principal atributo que caracteriza la sensualidad de la mujer; en la segunda copla, dicho atributo connota ya la relación sexual.

Carlos Magis expresa: “cortar, oler o deshojar la flor’ son figuras que evocan la relación erótica en las que se conservan rastros de machismo, pues el trato amoroso en la lírica mexicana generalmente se presenta como una lucha de sexos”.¹¹⁸ Muestro ahora un ejemplo con el símbolo “cortar la flor”:

Encantadora morena,
¡Quién te pudiera besar!
Mi dicha no se enajena:
espero que he de cortar
esa preciosa azucena.

(CFM, núm. 1503)

Se advierte claramente que el significado del símbolo consiste en el logro de la conquista amorosa, o sea, la relación sexual. Por otra parte, el deslizamiento hacia la solicitud de la flor se hace evidente en esta copla:

¡Ah! Qué noche tan serena,
y las estrellas ralitas.
Regálame una azucena
cortada con tus manitas,
para divertir mis penas
contándole las hojitas.

(CFM, núm. 1255)

¹¹⁸ Carlos Magis, *op. cit.*, p. 350.

Tal vez en el regalo radique un concepto de una relación sexual de mutuo acuerdo, en donde se representa a la mujer entregándose ella misma. En los dos primeros versos se alude a la noche como el momento propicio para el sensual encuentro.¹¹⁹

Existen asimismo elementos de la naturaleza que inciden en la integridad de la “flor”:

La rosa pa' que sea buena
se corta de mañanita,
mayormente la azucena
que es una flor exquisita:
en la noche se serena,
viene el sol y la marchita.

(CFM, núm. 8596)

En esta copla se aborda el tópico de la madrugada como momento propicio para el amor, además de aludir a la belleza de la flor.

El símbolo, incluso, puede prescindir de la metaforización vegetal, de tal manera que la flor adquiera la connotación sensual con otros elementos simbólicos, como el *locus amoenus*:

Azucena me pediste,
azucena te daré;
vamos al jardín de flores,
ahí te la cortaré,
tengo de varios colores,
hasta de color café.

(Trío Cultural Hidalguense, *Sones y huapangos*)

¹¹⁹ En la lírica española antigua la referencia obligada de la hora del encuentro de los amantes es “el alba”. El tópico del “alba” comprende tres distintas situaciones: el momento para cantar a la amada, la hora de la cita del amor y la hora de la despedida. Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico (Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, p. 63. El “alba” tiene una tradición culta y popular dentro de la lírica hispánica, y una significación erótica de la que derivan sus variantes. El tópico caracteriza a ese momento determinado como el “ideal” para el encuentro o separación de los amantes; por lo que existen dos modalidades: *el alba*, que es normalmente la despedida de los amantes después de pasar la noche juntos; y la *alborada*, que es el encuentro de los amantes al amanecer (Armando López Castro, “El alba en la tradición poética romance”, en *Lyra Minima Oral: los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá*, Alcalá de Henares, Manuel Alvar/Cristina Castillo/Mariana Masera/José Manuel Pedrosa, 1998, pp. 43-49.). Mariana Masera (“Albas y alboradas en el cancionero tradicional mexicano: herencia y cambio”, pp. 181-182.) expresa: “el motivo del alba erótica se conserva en la poesía tradicional mexicana; [en donde,] en contraste con la antigua lírica hispánica, la voz femenina ha quedado disminuida a una minoría de canciones”, y agrega que es muy común la presencia de las alboradas, no así la de las albas, en las que incluso suele existir cierta ambigüedad, pues no se llega a dilucidar si se trata de un encuentro o de una despedida”. El hecho es que el periodo comprendido entre la noche y el amanecer es considerado la hora perfecta para el encuentro y/o despedida de los amantes; período llamado en la lírica mexicana: “la noche”, “la medianoche”, “la madrugada”, “la mañanita”, “el amanecer”, entre otras modalidades. Para más ejemplos de coplas de la lírica mexicana con este tópico, consúltese mi tesis: *Sentido erótico en la lírica popular mexicana*, México, UNAM, 2007, pp. 192-195.

b) La literalidad

En una cantidad importante de coplas existe la referencia literal a la flor de la azucena, en la cual uno de los recursos de presentación más utilizados es la descripción de algunas de sus características, entre éstas la alusión a su belleza y fragancia:

La azucena es una flor
más linda que los jazmines:
su perfume es el mejor,
porque es más encantador
que el de los jazmines.

(CFM, núm. 8595)

En esta copla se resaltan dichas características por medio de una comparación con el jazmín. Nótese que la palabra azucena pareciera contener cierta simbología que no se manifiesta debido al contexto, en el que la alusión a la fragancia tampoco libera su simbología erótica. La copla resulta estéticamente pobre tal vez debido a la alternancia rota de la rima.

En otros casos, la flor de la azucena sirve para engalanar la belleza de la mujer, le añade un adorno más a su hermosura:

Tus lindos ojos son bellos,
hermosísima morena,
no puedo vivir sin ellos
y lo lograré a la buena
pa' adornarte los cabellos
con una flor de azucena.

(Los Caimanes de Río Blanco, *El aldamense*)

En esta noche serena
vengo muy entusiasmado
pa' colocarte, morena,
en ese elegante peinado
un ramito de azucena.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 98)

Y este gesto también suele acompañar las ternezas amorosas:

Con ramitos de azucena
voy a coronar tus sienas,
y si a consolarme vienes:
¡Alma mía, calma mis penas
con ese mirar que tienes!

(Armonía Huasteca, 20 éxitos)

En la copla se manifiesta una intención matrimonial, pues, de hecho, aunque no se explicita la condición virginal de la mujer, ésta pudiera estar implícita en la referencia a la flor y en la coronación.¹²⁰ Un caso explícito con una construcción formulística es el siguiente:

La azucena es más hermosa
[más bonita que el azahar]
Yo te quiero para esposa,
contigo me he de casar
si Dios no manda otra cosa.

(CFM, núm. 2201)

En estos últimos ejemplos hay una clara referencia literal a la flor de la azucena con la que se desarrolla un discurso en el que aparece una simbología del amor puro y bien intencionado.

c) La autorreferencia

Por último, en “La azucena” también se manifiesta el gusto del poeta-cantor por plasmar al son mismo en sus coplas con la autorreferencia, por medio de la cual, en principio, se destacan algunas características del son.

Uno de los rasgos distintivos del son “La azucena” es su belleza, por lo que el músico huasteco canta en sus coplas:

Aunque mi voz no sea buena;
pero les estoy cantando.
Hoy mi mente se encadena,
si acaso están escuchando,
aquí tienen “La azucena”,
que es un bonito huapango.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 14)

¹²⁰ Véanse las coplas de Rosa Virginia Sánchez núm. 98, “En esta noche serena”... y de Los Caimanes de Río Blanco, “Tus lindos ojos son bellos...”, que también presentan este motivo, en la página anterior.

Aquí voy a comenzar
con una tonada buena;
les enseñé mis versos,
aquí les voy a cantar
esta preciosa “Azucena”.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 83)

Evidentemente, el tipo de calificativo utilizado incide en la tónica de la copla. Por otra parte, la autorreferencia constituye en ocasiones el vehículo del cual se vale el poeta para expresar sus sentimientos y/o una diversidad de situaciones particulares:

Voy a empezar a cantar
este son de “La Azucena”,
para poder disipar
el amor de una morena
que me hace mucho penar.

(*Antología, Los caminos del huapango*)

Cuando canto “La azucena”
siento un dolor en el alma;
es que es tan grande mi pena,
que me ha robado la calma
una preciosa morena.

(CFM, núm. 3526)

En estos dos ejemplos el sujeto poético expresa el sufrimiento de una pasión amorosa que trata de disipar por medio del canto, pues “en cuanto a los remedios para mitigar las penas, dos son los consuelos que más estima el cantor popular: el llanto y el canto”.¹²¹

Un fenómeno recurrente en las coplas es la bimetración, es decir, la división de una copla en dos miembros debido a un corte en el desarrollo sintáctico y hasta en la sucesión conceptual.¹²² Existen coplas del son “La azucena” con este esquema, en las que se refieren variadas situaciones amorosas engarzadas con la autorreferencia al son:

¹²¹ Cf. Magis, *op. cit.*, p. 175. Carlos Magis agrega que el motivo del canto es más frecuente que el del llanto y muestra ya una franca tendencia hacia la estereotipia.

¹²² *Ibidem*, p. 102.

Cuando mi jarana suena
soy muy alegre en el trío;
y cantando “La azucena”,
en vez de llorar; me río,
pero viendo a una morena
hasta me da escalofrío.

(Artemio Villeda, *Los tiburones van a comer mucho verso*)

El extenso y detallado contexto musical en el que aparece la alusión al son de “La azucena” funciona como preámbulo para el desarrollo de una temática amorosa alterna. Un caso contrario:

Cuando te vistes de blanco
te pareces a María,
en el pecho traes un santo,
en la boca, la alegría,
cuando “Azucena” canto.

(CFM, núm. 154)

Ahora el motivo amoroso funciona como introducción a una forzada autorreferencia al son “La azucena”. Aunque la mujer amada se compara con la Virgen María no se explicita la relación entre la blancura de la azucena con los atributos de la Virgen.¹²³ De igual manera sucede en los siguientes ejemplos en los que la autorreferencia al son se da de manera autónoma sin relación alguna con la referencia independiente a la pureza de la mujer:

Toda la mujer morena
es muy tierna y cariñosa;
nada en el mundo le apena,
es más pura que una rosa,
y cuando escucha “La azucena”
me parece más hermosa.

(Los Camperos de Hidalgo, *Huapangos y rancheras*)

Te amo, preciosa morena,
por tu cándida nobleza;
cuando te miro serena
me encantas con tu pureza
y te canto “La azucena”.

(CFM, núm. 297)

¹²³ Esta copla está documentada en el *Cancionero folklórico de México*, y no se cuenta con documentación de nuevas variantes, lo cual podría significar que la analogía entre mujer y virgen no es muy popular en la lírica huasteca.

En efecto, la ilación temática en estos ejemplos resulta forzada, pues al margen del esquema impecable de rima consonante, la referencia del son al final de la copla rompe abruptamente el sentido amoroso en la misma. Éste es un ejemplo de ruptura de sistemas que a veces se utiliza intencionadamente como un recurso humorístico; recurso que aparece también en algunas coplas bimembres.¹²⁴

Se aprecia una mayor fluidez en la yuxtaposición temática en las coplas cuyos motivos adyacentes a dicha autorreferencia están directamente relacionados con el son mismo; por ejemplo, cuando aparecen motivos como las características del canto, la voz, la afinación y los instrumentos, entre otros:

En mi trovar no se peca,
siempre hago mi frase buena,
cantar ha sido mi meta
y no me agobia la pena.
Aquí está Armonía Huasteca
cantándoles “La azucena”.

(Armonía Huasteca, *Simplemente lo mejor de la Huasteca*)

En este caso la temática anexa es la presentación del trío. Ahora veamos dos ejemplos en los que se utiliza la dedicatoria:

No siento si me desvelo
cuando estoy lejos de ti;
mi guitarra es mi consuelo
y me dirijo hacia ti:
“Esta ‘Azucena’, mi cielo,
la dedico para ti”.

(*Sones jarochos y huastecos, Disco de Oro III*)

Ha llegado Nochebuena,
voy a afinar mi guitarra,
no tengo ninguna pena,

¹²⁴ Carlos Magis, *op. cit.*, p. 270.

[Yo] le canto a mi chaparra
este son de “La azucena”.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 112)

Si bien las dedicatorias —al igual que el saludo y la despedida— forman parte de un modelo básico de cortesía del intérprete, por lo general aparecen con mayor frecuencia en las coplas repentistas, esto es, en la improvisación de coplas durante una interpretación en vivo, en un ambiente festivo ante un auditorio al que hay que complacer.¹²⁵

Las dedicatorias, junto con el saludo y la despedida, constituyen un tipo especial de coplas permanentes en una gran cantidad de géneros de la canción mexicana. En las coplas también se utilizaba el pedir licencia o permiso para trovar.¹²⁶

Por último, además de la autorreferencia al son, en ocasiones en las coplas surge una especie de intertextualidad sonora o referencia a otros sones huastecos:

Es bonita “La azucena”,
“La rosa” y “El fandanguito”,
No he sabido cosa buena,
como los dulces besitos
que me diera mi morena.

(Trío Colatlán, *Memorias de la tradición*)

¹²⁵ Es muy raro que se documenten coplas repentistas, a no ser que se realice una grabación del evento en el que fueron interpretadas; por esta razón su vida es efímera. Me atrevo a sugerir que es muy probable que la cantidad de coplas repentistas, fruto de la inspiración de un trovador huasteco, superen al número de coplas documentadas en fuentes grabadas o escritas, debido a que los poetas trovan o improvisan coplas alusivas a los personajes, eventos y lugares en donde amenizan, lo que hacen frecuentemente. Rosa Virginia Sánchez documenta 73 coplas improvisadas, *Antología poética del son huasteco tradicional*, pp. 333-340, Nos. 1824-1896.

¹²⁶ He documentado esta modalidad en el son jarocho, la que ejemplifico con la siguiente copla: “Señores, pido licencia / para comenzar primero; / aunque no tengo experiencia / yo lo hago con mucho esmero / porque tengo la paciencia / del pájaro carpintero // Grupo Siquisirí, *Siquisirí, Música de la perla del Papaloapan*, cassette Mariposa satín, s. f., “El pájaro carpintero”. El pedir permiso para cantar casi no se utiliza en el son huasteco, por lo general se hace un saludo y/o presentación del grupo en la primera copla del son, aunque únicamente lo hacen los tríos que traen intérpretes que saben trovar o que han preparado sus “versos”. Francisco Rodríguez Marín (*Cantos populares españoles*, pp. 249-250.) documenta dos coplas y una serie de cuatro coplas con este motivo: núm. 3237 “La luna para salir / le pide al cielo licencia, / y para cantar yo aquí / la pido con reverencia” //; núm. 3238 “La luna para salir / le pide licencia al cielo, / y para cantar yo aquí, / licencia pido primero” //; núm. 3239 E. 1. “—A tu puerta estamos cuatro, / cuatro mozos a cantar; / si quieres que te cantemos, / licencia nos has de dar” // E.2 “—Licencia de mí tenéis; / de mi padre no lo sé, / sigan ustedes cantando / que yo le preguntaré” // E. 3. “Entró la niña en su cuarto / con muchísimo primor: / —Padre, ¿me da usted licencia / para que cante mi amor?” // E. 4. “Salió la niña del cuarto / con muchísima alegría: / —Sigan ustedes cantando / que la licencia ya es mía” //.

Una vez que me sentí
que no hallaba era sin pena,
en mis sueños te elegí,
“La huasanga” y “La azucena”
son recuerdos para mí.

(Diferencia Huasteca, 2º. *Festival del Son*)

En estos ejemplos la referencia a los sones aparece de manera incidental en coplas bimembres como parte de una fórmula inicial en el primero, o bien, como una temática complementaria a la copla, en el segundo. En ninguno existe relación entre el desarrollo de sus temáticas, y tampoco una definición o explicitud de los sones mencionados.

Resulta interesante que el poeta huasteco no se limite a la autorreferencia, sino que, movido por su inspiración, mencione algunos títulos de sones huastecos a fin de recrear un ambiente festivo huasteco por medio de la intertextualidad sonera.

Recapitulando, en las coplas con la palabra azucena con connotación simbólica sexual aparece el ancestral tópico de la poesía culta que asocia a la mujer con la flor, en donde los atributos de la flor pasan a la mujer. Esta analogía por lo general se acompaña de algún rasgo que resalta la belleza femenina, como la pureza y el perfume. Éste último puede connotar la belleza o bien la virginidad femeninas.

El simbolismo también alude a la relación sexual y puede concentrarse en la fragancia, en la acción masculina de cortar la flor, en el regalo de la flor por parte de la mujer y/o la acción de marchitarse. La flor puede simbolizar la conquista amorosa, el cuerpo de la mujer o el amor de la mujer. Por otro lado, los motivos amorosos relacionados con el cortejo son, predominantemente, el deseo y la solicitud amorosa. Se muestra asimismo que en algunos casos el símbolo se desliza y es utilizado para connotar la belleza de la amada.

La referencia literal a la flor se basa, en principio, en la descripción de sus atributos: belleza y fragancia. La azucena también suele ser colocada en la cabellera de la amada, lo que pudiera significar una especie de coronación que revela un amor puro y bien intencionado. Resulta interesante señalar que este sentido literal, no pierde su carácter simbólico, el cual por momentos se percibe en la alusión a la fragancia floral que incita a los sentidos.

La autorreferencia permite la descripción de las características del son. A veces aparece además el motivo del canto como alivio a las penas. También hay coplas bitemáticas con la referencia al son en un contexto determinado, tema primario que funciona como preámbulo a una temática alterna, generalmente amorosa; o bien, por el contrario, tal autorreferencia también puede ser el segundo tema. Las coplas bimembres resultan más afortunadas cuando existe una fluidez discursiva que se logra con la similitud o ilación de los temas referidos en ellas.

Existe también la presencia de coplas en las que la autorreferencia permite la presentación del trío, o bien las dedicatorias. Y, por último, excepcionalmente se da la intertextualidad sonera, esto es, la mención de otros sones huastecos, en la que se recrea un ambiente festivo.

D. “El gusto”

“Me gusta y me gusta El gusto’
y más que me va gustando...”

En la lírica huasteca los sentimientos humanos y sus manifestaciones físicas más evidentes, entre ellas el llanto y la alegría, revisten tal importancia que se han proyectado en los títulos de algunos sones. La alusión a estos sentimientos puede ser por medio de una referencia directa a la pulsión experimentada, o bien, al sujeto que experimenta dicho sentir.¹²⁷ La directa referencia al

¹²⁷ Entre estos sones se encuentran “El gusto”, “La pasión”, “El sentimiento”, “El llorar”, “La Llorona” y “El apasionado”, y un nehuapango titulado “El alegre”, entre otros.

sentimiento se ha utilizado para nominar al son huasteco “El gusto”, pieza alegre por excelencia que a decir de algunos músicos condensa la alegría de la vida y del amor.

1. La palabra

De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, entre otras acepciones, gusto es el placer o deleite que se experimenta con algún motivo, o se recibe de cualquier cosa.¹²⁸ Ésta es la denotación que predomina en las coplas con la palabra “gusto” en el son “El gusto”.

2. El son

“El gusto” es el son huasteco alegre por excelencia y parece ser el más interpretado por los tríos huastecos, pues así lo demuestra el análisis de una gran cantidad de fuentes grabadas.

Cabe diferenciar a este son huasteco de los gustos de Tierra Caliente que constituyen un géneroailable originario de dicha región.¹²⁹

¹²⁸ *Diccionario de la Real Academia Española*, <http://buscon.rae.es/drae1/>.

¹²⁹ En la página http://www.sanlucasmichoacan.com/html/musica_y_baile_en_tierra_calie.html aparece: “Tierra Caliente es una extensión comprendida en la cuenca de Río Balsas, cuyo centro se ubica en la región más baja, que es Ciudad Altamirano, Guerrero. Partiendo de ese lugar y trazando un círculo imaginario en torno a Altamirano, están comprendidos diversos lugares de los estados de Michoacán, Guerrero y Estado de México. Clásicamente se han definido como pueblos representativos de la tierra caliente a Huetamo, San Lucas, Riva Palacio, Tiquicheo, Carácuaro, Nocupétaro y Tuzantla, en Michoacán; a Ciudad Altamirano, Cutzamala de Pinzón, Coyuca de Catalán, Tlapehuala, Arcelia, Ajuchitlán, Zirándaro, Poliutla, San Miguel Totolapan, Paso de Arena y Placeres del Oro, en Guerrero; y Bejucos, Palmar Grande, Amatepec, Palmar Chico y Tejupilco —aunque este último manifiesta mayor arraigo por la música, en franca preferencia respecto al baile— en el Estado de México”. Acerca de los gustos, Yolanda Moreno Rivas en su obra *Historia de la música popular mexicana*, pp. 46-47, expresa: “En la Tierra Caliente predominan los sones y los gustos, estos últimos derivados al parecer de los sones y jarabes antiguos, tienen un ritmo lento y hacen uso de coplas de carácter lírico o picaresco, en tanto que el son es más rápido y de carácterailable. La mayoría de los sones y los gustos hacen referencia a la actividad ganadera y a los vaqueros denominados cuerudos por el abrigo de gamuza que utilizan. Otros sones y gustos describen las bellezas y fauna de la región. Existe en algunos casos cierta semejanza con la chilena guerrerense autóctona, al grado que muchos sones son interpretados al ritmo de chilena o viceversa”. Thomas Stanford, en *El son mexicano*, p. 35, comenta que en Guerrero se llama “gustos” a los sones y el término “son” está reservado para un tipo de baile sin texto, que es zapateado de principio a fin. Por su parte, Raúl Eduardo González, *Poesía y música de los génerosailables de la Tierra Caliente de Michoacán*, pp. 197-199, expresa sobre el término “gusto”: “Se trata de un género que al igual que la malagueña, se presenta en otras regiones del país, ya como título de un son, en la Huasteca y en el Sur de Jalisco; o como todo un género en la región del Balsas. En la Tierra Caliente de Michoacán se encuentran en la actualidad al menos cinco gustos: ‘El gusto derecho’, ‘El gusto apatzinganeño’ (también conocido como apatzingueño o planeco), ‘El gusto pasajero’, ‘El gusto amartelado’ e, incluso, ‘El gusto federal’ (o ‘San Juan Huetamo’), que proviene de la región del río

En la Huasteca, a “El gusto” también se le conoce como “El gustito”, y en el *Cancionero folklórico de México* aparecen documentados ambos títulos para referirse al mismo son.¹³⁰

De acuerdo con algunos músicos e investigadores, existe —o debe existir— una diferencia en la tonalidad del son que determina su nombre, si está interpretado en sol mayor se denomina “El gusto”, y si está en la tonalidad de re mayor se le llama “El gustito”.¹³¹

Sin embargo, se ha observado que algunos músicos huastecos desconocen esta “regla”,¹³² pues hay cierta confusión en los títulos de las grabaciones, misma que ha sido acrecentada por algunos investigadores que consideran distintos estos sonos, entre ellos el músico Mario Guillermo Bernal Maza, quien los ha documentado de manera individual, de ahí que haya realizado una transcripción musical para “El gusto” y otra para “El gustito”. Paradójicamente ambas transcripciones están en la tonalidad de sol mayor,¹³³ lo que indica el desconocimiento del investigador de la supuesta diferencia tonal en la nominación de estos sonos.¹³⁴

Balsas y ha sido asimilado en el repertorio terracalenteño. [...] Se canta con cuartetos octosilábicos (aunque hay sextillas en El gusto apatzingueño y en El gusto federal) con la copla a una sola voz, algunos presentan jananeo completo, aunque algunos otros no presentan jananeo ni estribillo. El género gusto se caracteriza por la armonización en tónica y dominante. El gusto federal no pertenece al género de los gustos terracalenteños, y aun cuando lleva el mismo mote, se trata de otro tipo de gusto, aunque las coplas de tema histórico lo hacen ver de igual manera”.

¹³⁰ Margit Frenk, *Cancionero...*, *op. cit.* tomo. 5, pp. 187-188.

¹³¹ Eduardo Bustos Valenzuela, en entrevista personal, junio de 2008, y César Hernández Azuara, entrevista vía correo electrónico, octubre de 2010; ambos músicos afirman que se trata del mismo son. A pesar de esto, César Hernández Azuara (*Huapango...*, *op. cit.*, p. 50.) los cataloga en forma individual. Bustos Valenzuela hace una distinción en su poesía. Se realizó una cala de 41 interpretaciones de este son, 27 de las cuales se denominan “El gusto”, 12 “El gustito” y una grabación de Los Camperos de Valles denominada “El gusto en re” y otra de Chicamole (*El Calentano. Huapangos*, Discos LEBE, s. f. y *Huapango en wi-fi*, Corason.) Valdría la pena realizar un estudio musicológico que aborde la tonalidad de estas obras y se analice si, en efecto, los sonos nominados como “El gusto” están en la tonalidad de sol mayor y los denominados como “El gustito” están en re mayor. Dicho análisis corresponde a un ámbito estrictamente musical por lo que está fuera de los objetivos de este trabajo.

¹³² Una excepción es el Trío Xilitla que en su disco titulado *Tormenta de huapangos* incluye a ambos sonos: “El gusto” y “El gustito”, en los que se aprecia la diferencia entre la tonalidad y la melodía interpretativa de ambos sonos. Por otro lado, el trío Chicamole no realiza la diferenciación entre los nombres puesto que denomina “El gustito” y “El gusto en re” —ambas equivalentes a “El gustito”— a las dos versiones que incluye en su disco *Huapango en wi-fi*, a las que también da el nombre alterno de “Nuestra separación” y “El albañil y el rico”, respectivamente. En “El gustito” o “Nuestra separación” aparece laraleo interestrófico en las 5 estrofas del son.; mientras que en “El gusto en re” o “El albañil y el rico”, se da laraleo intraestrófico en la estrofa 1, y descante en las estrofas 2 y 3.

¹³³ Mario Guillermo Bernal Maza, *Compendio de sonos huastecos: método, partituras y canciones*, México, Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de México/Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México/Gobierno del Estado de México, 2008, pp. 220-221 y 328-329. Este investigador no

En estas transcripciones musicales pude apreciar que en la introducción melódica de “El gusto” abundan los floreos en semicorcheas, mientras que en “El gustito”, dicha melodía introductoria está realizada en corcheas que giran alrededor de un tema musical específico, muy parecido a la melodía del violín interpretada por el trío Armonía Huasteca en una de sus versiones de “El gusto”.¹³⁵

Con esta observación de tipo musical, únicamente pretendo señalar que, por momentos, no existe plena concordancia entre las interpretaciones, tampoco en las versiones documentadas aquí y allá, ni en las reglas tácitas de interpretación de los sonos, además de que algunos intérpretes desconocen dichas reglas. Estos factores crean cierta confusión e inciden sensiblemente en la manera en que se conserva o se modifica la tradición —en particular la ejecución de un son determinado—. Considero que las diferencias en los diversos aspectos de la ejecución deben ser evidenciadas y comentadas, para así acceder a la dinámica interpretativa de algunos sonos huastecos que constituya un testimonio para las nuevas generaciones.

En cuanto a la transcripción musical de los sonos, opino que dicha transcripción permite la conservación de estas manifestaciones artísticas; sin embargo, también puede contribuir a la pérdida de una gran cantidad de variantes melódicas que existen para dichos sonos, sobre todo en lo que concierne a la riqueza de los floreos y temas musicales desarrollados por algunos excelentes intérpretes del violín huasteco.¹³⁶ Para muestra un botón: una de las líneas melódicas

proporciona datos de las versiones musicales en las que se basó para realizar la transcripción musical correspondiente a todos los sonos y huapangos por él antologados. Anteriormente Manuel Álvarez Boada y Vicente T. Mendoza, entre otros investigadores, realizaron transcripciones musicales de algunos sonos huastecos.

¹³⁴ De hecho, muchos músicos e intérpretes huastecos desconocen esta regla. Algunos músicos y talleristas de son huasteco me han expresado que interpretan ambos sonos en la tonalidad de sol mayor.

¹³⁵ Los músicos César Hernández Azuara y Rodolfo González me comentaron que “El gustito” con su tonalidad en re, permite que los cantantes y violinistas puedan explayarse en el canto y en las vueltas del violín con una mayor fluidez, y que esta tonalidad es más brillante.

¹³⁶ Al investigador Mario Guillermo Bernal Maza se le hizo este comentario durante la presentación de su ponencia “El son huasteco: sus fronteras entre lo tradicional y lo académico”, en el IV Foro de Música Tradicional, Museo Nacional de Antropología, 25 de septiembre de 2008. El maestro Bernal Maza argumentó que, al igual que en las notaciones musicales renacentistas, la línea melódica del violín debe tomarse como una guía que permite la

de la introducción del violín del Trío Camalote difiere totalmente de la transcripción del músico investigador Mario Guillermo Bernal, y probablemente existan muchos casos semejantes.

Por otra parte, acerca de la línea melódica vocal del son, se debe señalar que si bien prevalece una tendencia a la uniformidad tal vez debido a la amplia difusión de versiones grabadas de los tríos, también existen sorprendentes variantes melódicas en las distintas versiones de tríos huastecos.

Afortunadamente, la enseñanza para tocar instrumentos en la región huasteca se realiza de manera empírica, prescindiendo de la notación musical —aunque se enseña la armonía básica de los sones—, por lo que difícilmente un músico huasteco ejecutaría una pieza por medio de una notación académica documentada, lo que permite que cada interpretación del son se realice de manera única e irrepetible.

Para este estudio es de gran importancia analizar la fijación de los esquemas lírico-musicales que tal vez imperceptiblemente realizó el maestro Mario Guillermo Bernal, quien atribuye a “El gusto” y “El gustito” características distintivas pues la lírica de “El gustito” la presentó de esta manera:

Cantando “El gustito” estaba
cuando me quedé dormido,
cuando me quedé dormido
cantando “El gustito” estaba.

Interludio intraestrófico 1

Pasaje 2

¡Ay! lalalá, ¡ay! lalalá,
¡ay! lalalá, laralaralá,
laralará.

improvisación y la libre ejecución del violinista. En entrevista radiofónica, el músico expresó que realizó la notación musical de estos sones porque le parecieron un excelente método de enseñanza para sus alumnos de guitarra. Entrevista con Enrique Rivas Paniagua en el programa *Son...idos de la Huasteca* de Radio Educación en agosto de 2008.

Interludio intraestrófico 2

Pasaje 3

Mi mamá me despertaba,
yo me hacía el desentendido,
para ver si me dejaba
otro ratito contigo.

Mientras que para “El gusto” el investigador establece el modelo lírico-musical más común¹³⁷ que utiliza el descante:

La mujer es muy hermosa
nadie lo puede negar
nadie lo puede negar
la mujer es muy hermosa

*Descante en el periodo musical 2:
Intérprete 2 o coro:*

La mujer es muy hermosa
nadie lo puede negar
nadie lo puede negar
la mujer es muy hermosa

*Desenlace en el periodo musical 3:
Intérprete 1:*

Es una perla preciosa
que sabiéndola tratar
como delicada rosa
hay que saberla cortar.¹³⁸

La diferencia entre ambos modelos tal vez pueda interpretarse erróneamente como un rasgo distintivo de cada son, puesto que un lector poco conocedor puede deducir que “El gusto” se canta con descante, mientras que “El gustito” con laraleo intraestrófico, lo que de ninguna manera corresponde a la realidad. Refuerzo esta aseveración con el análisis en una cala de interpretaciones de ambos sones realizado en 40 versiones musicales, 11 de ellas llamadas “El

¹³⁷ *Vid. infra.*, pp. 66-67.

¹³⁸ Mario Guillermo Bernal Maza, *op. cit.*, p. 248, “El gusto”, y p. 354, “El gustito”.

gustito”, 27 “El gusto” y dos “El gusto en re”.¹³⁹ En “El gustito” existen dos versiones con laraleo interestrófico, ocho con descante y una mixta, mientras que en “El gusto” hay 25 interpretaciones con descante y dos mixtas. “El gusto en re” está interpretado con descante y una interpretación mixta.¹⁴⁰ Además de la abrumadora mayoría de versiones entonadas con descante, se observa la nula relación entre el título del son y una modalidad específica de interpretación, sea con descante, con laraleo interestrófico o mixta. Esto constata que la diferencia entre “El gusto” y “El gustito” no radica en la presencia o ausencia del laraleo interestrófico al interpretar sus coplas.

2.1 Las coplas

En este estudio se considera a ambos sones como uno solo, a la par de lo que han manifestado algunos músicos —máxime que su lírica es compartida—, de ahí que los vocablos “gusto” y “gustito” se toman como palabras clave, aunque en realidad hay muy pocas coplas con la palabra “gustito”.

¹³⁹ Trío Camperos de Valles, *El calentano*, Discos Lebe, s.f. .

¹⁴⁰ En “El gustito”, el laraleo interestrófico está presente en la producción *El llorar*, de Nostalgia Huasteca; mientras que la versión mixta corresponde al Trío Renovación Huasteca en su disco *Le canto a Hidalgo*, con el esquema laraleo-descante-laraleo. Respecto al son “El gusto”, las dos versiones con laraleo interestrófico corresponden a Los Hidalguenses en *Cielo huasteco*, con el esquema laraleo-descante-laraleo, y Los Genuinos, Homenaje a *Armonía Huasteca*, con el esquema laraleo-descante-descante. Todas estas versiones son de tres estrofas a excepción de “El gusto en re”, citado en la nota anterior, el cual tiene cuatro estrofas. En octubre de 2011 se presentó un nuevo disco del Trío Chicamole, *Huapango en wi-fi*, México, Corason, 2011. En esta producción (*vid infra*, p. 219, nota 132.) los integrantes del trío expresan que en el aspecto musical tienen mucho respeto por la tradición que heredaron, pero como poetas natos, compusieron nuevas letras y así reinventan los viejos sones para su propia generación. Es así que denominan de dos distintas maneras a los sones, por ejemplo “El huapango en wi-fi” es “El San Lorenzo”. Esta superdenominación también se ha documentado en el disco *La huasteca le canta a Cristo*, de Ramón Rivera, (*vid supra*, p. 228, nota 146, “La conversión del querreque” por “El querreque” y “El nuevo canto” por “El huerfanito”, entre otros sones). Chicamole incluye ambas versiones: “El gustito” y “El gusto en re” [*sic*], denominados “Nuestra separación” y “El albañil y el rico” respectivamente. La versión de “El gustito” contiene cinco estrofas todas interpretadas con laraleo interestrófico; mientras que en la versión de “El gusto en re” se interpretan tres estrofas, la primera con laraleo interestrófico y la segunda y tercera con descante.

El corpus es de 367 coplas de los sones “El gusto” y “El gustito”, 14 cuartetas, 118 quintillas y 235 sextillas. Las coplas originales son 242 y 125 variantes. De las coplas originales 49 tienen la palabra “gusto” o “gustito” y 193 no la tienen.

Como se puede apreciar, la cantidad de coplas originales es casi el doble que las variantes, lo que significa que los músicos poetas prefieren componer nueva versería que recrear la ya existente. Probablemente el tono alegre y la gran popularidad de la que goza el son hayan generado esta efervescencia lírica.

El derroche de creatividad manifestado en “El gusto” se ha dirigido principalmente a la nueva producción de coplas documentadas singularmente que prescinden de las palabras “gusto” o “gustito”. Ésta es quizás la principal razón de que sólo se hayan documentado 49 coplas con las palabras “gusto” o “gustito”, cantidad que no demerita la calidad de las coplas. Procedo a analizar la palabra clave en las coplas de acuerdo con su condición simbólica, literal y autorreferencial.

a) El símbolo

En las coplas simbólicas de “El gusto” se puede apreciar que la palabra clave adquiere connotaciones muy diversas, que incluso se asocian a otros tópicos o motivos. Una de las acepciones de la palabra “gusto” es el derroche, el gusto por la vida o por el amor:

Dale gusto a tu hermosura
hoy que estás en tu apogeo,
si te gusta la aventura
y te complace el deseo;
nomás cuida esa guapura
y no caigas con hombre feo.

(Los Hidalguenses, *Cielo huasteco*)

El sujeto lírico apela a la joven a disfrutar del amor sensual, pues la palabra “gusto” tiene un sentido erótico que después se hace explícito por medio de una divertida e indirecta alusión a la descendencia; así se ha constituido el tópico del *carpe diem*,¹⁴¹ “disfruta el día”. Otro ejemplo:

Dale gusto a tu hermosura,
hoy que estás en tu apogeo;
porque viene la huesuda,
no ve bonito, ni feo,
todo va a la sepultura.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 2)

La copla se articula con la misma fórmula inicial del ejemplo anterior con el tópico del *carpe diem* aunado a la figura de la muerte, en la que se resalta su característica de hacer iguales a todos los seres humanos ante ella, sin que importe la condición humana de fealdad o belleza. La alusión al efecto de la fugacidad del tiempo y a la brevedad de la vida en una dama joven y hermosa, por momentos puede ser una alegoría a la juventud.¹⁴² Otro caso:

El gusto siempre tenemos,
hay que disfrutar mejor,
cuando nos alejemos
de este mundo tan traidor,
ya nada nos llevaremos:
¡Hay que gozar del amor!

(René Villanueva, *Cancionero de la Huasteca*)

Además de la apelación impersonal del sujeto poético a vivir el aquí y ahora, también aparece la característica igualadora de la muerte sobre las humanas riquezas terrenales. Este aspecto suele explicitarse:

Voy a darle gusto al gusto
mientras Dios me lo conceda.
Si hay herencias, hay disgusto.

¹⁴¹ Vid. *infra*, p. 203, nota 107. Aquí se ha explicado el tópico del *carpe diem* con respecto a la simbología flor-mujer. Ángel Ma. Garibay Kintana, *op. cit.*, p. 17, expresa: “Estos temas son humanos neta y radicalmente, y es éste el mérito que tienen para entrar a la universal corriente del pensamiento y el complejo de emociones que norman la percepción estética del hombre de todos los tiempos y países. La oscuridad de la muerte, el enigma de la muerte, la fugacidad del hombre, la inanidad del gozo, son motivos que hallamos en todos los rumbos de la historia literaria”.

¹⁴² Pedro Correa Rodríguez, “El tema del *Carpe Diem* en un soneto de ‘La ventura de la fea’ de Mira de Amezcuá”, en José M. Sánchez Marín y Ma. Nieves Muñiz Martín (eds.), *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004, p. 528.

¿Para qué dejar problemas?
al fin llegando al sepulcro,
ya de ti nadie se acuerda.

(Trío Juglar, *El huapanguero*)

Se alude a los problemas que el dinero o bienes heredados suelen ocasionar entre los miembros de una familia. Por otra parte, la fugacidad de la vida generalmente se enuncia en una tónica más alegre:

Dicen que el gusto se acaba,
pero yo digo que no,
y si el gusto se acabara,
¡Qué contento estaría yo!
El gusto nunca se acaba,
el que me acabo soy yo.

(Fortunato y sus Cometas, 8°. *Festival de la Huasteca*)

Nótese que esta referencia está construida mediante un juego de palabras.

Así pues, el contexto articulado en torno a la palabra clave “gusto” permite que, como señala Mariana Maserá, “se pueda hablar de un núcleo temático que se funde con los símbolos, que a su vez son los elementos poéticos donde reside la expresividad del poema”,¹⁴³ puesto que:

Las palabras individuales del poema, independientemente de su función sintáctica, adquieren una funcionalidad simétrica adicional extraordinariamente eficaz y económica, al mismo tiempo denotativa y connotativa, y el poema gana una gran mayor densidad y profundidad. Y no sólo de esta manera: una vez utilizadas, tales palabras pueden, con el tiempo, transformarse en símbolos tradicionales y libremente transferibles.¹⁴⁴

Con el tópico del *carpe diem* se evidencia en el poeta huasteco una actitud reflexiva y hasta cierto punto filosófica acerca de los placeres de la vida y la inminencia de la muerte; aunque se debe señalar que esta temática no es exclusiva de “El gusto”, puesto que, de acuerdo con Patricia

¹⁴³ Mariana Maserá, “Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo”, en *La copla..., op. cit.*, p. 194.

¹⁴⁴ Stephen Reckert, *op. cit.*, p. 71.

Florencia Pulido, los trovadores suelen componer este tipo de coplas por ella llamadas “versos de fundamento”.¹⁴⁵

Por otro lado, en algunas otras coplas también se expresa la ausencia del gusto por la vida y el amor:

Ya para mí se acabó
el gusto con que cantaba;
a padecer me dejó
una joven que yo amaba.
¡Qué engañado estaba yo!

(CFM, núm. 3528)

El gusto se me acabó,
mis ilusiones volaron;
mi corazón recibió
decepciones que amargaron
la vida que Dios me dio.

(Tomás Gómez Valdelamar, *Huapanguero*)

En ambas coplas se explicita la connotación amorosa de la palabra clave, gusto, cuya ausencia redundante en una vida sin sentido. Paralelamente, existe la renuncia a los placeres de la vida por propia voluntad:

Si del gusto me he guardado,
me lo ordena el corazón,
de un poco me he reservado,
quizás me den la razón,
para cuando sea juzgado
me gane la salvación.

(Trío Juvenil Hidalguense, *El fonógrafo huasteco*)

El buen comportamiento del sujeto poético con la finalidad de alcanzar una cristiana salvación, es el asunto de esta copla. En algunas otras interpretaciones del Trío Juvenil

¹⁴⁵ Patricia del Carmen Florencia Pulido, *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano*, p. 123. La autora ejemplifica con coplas de Víctor Samuel Martínez Segura, de las cuales transcribo dos: 1. “La rueda del tiempo gira / en su incontenible paso / mientras el hombre suspira / viendo acercarse el ocaso / de su transitoria vida” // 2. “Todo se reduce a nada / el alma es desvanecida / y por demanda sagrada / cuando fenece la vida / el sepulcro es la posada” // Eduardo Bustos denomina fundamento a “una intención que es el punto de partida para crear cada línea del verso, dependiendo del ingenio o de la creatividad del autor”. *Cantares...*, *op. cit.* p. 23.

Hidalguese se manifiesta este sentido cristiano, el cual parece provenir de un culto evangélico y no de la doctrina católica.¹⁴⁶

b) La literalidad

En este rubro se presentan las coplas con las principales denotaciones de la palabra clave “gusto” como el sentimiento de la alegría y la inclinación y afición a alguna cosa en particular, entre otras acepciones. En principio, un ejemplo en donde la referencia a la alegría del sujeto poético sirve para introducir una solicitud de comunión con la Divinidad que se manifiesta en la sabiduría humana:

Gusto soy, contento vine,
lleno de satisfacción;
le ruego y he de pedirle
al cielo con devoción,
para que Dios me ilumine
con la luz de la razón.

(Los Camperos de Valles, *La pasión*)

El estado anímico aparece como una actitud ante la vida, que, como se manifiesta en la siguiente copla, debe perdurar en todo momento:

Traigo gusto en demasía
que hasta yo mismo pregunto;
y si me falta algún día,
que yo llegue a ser difunto,
sigo alegre, todavía.

(CFM, núm. 6640)

¹⁴⁶ Únicamente se documentaron dos producciones discográficas que contienen este tipo de coplas: Trío Juvenil Hidalguense en *Los mejores 20 huapangos de El fonógrafo huasteco*, Discos LEBE, s. f., y Ramón Rivera con *La Huasteca le canta a Cristo*, Durango, Producciones CORBAN, 2008. En esta producción discográfica se da crédito a Ramón Rivera como autor e intérprete de todos los sones, cuya lírica es de índole religiosa, e incluso los nombres de los sones han sido sustituidos por frases alusivas a la doctrina cristiana: “El querreque” por “La conversión del querreque”; “El huerfanito” por “El nuevo canto” y “El perdiguero” por “Una historia verdadera”, además de algunos neohuapangos y canciones rancheras no identificadas nominadas: “La Biblia”, “Para qué te arriesgas”, “La herencia que me toca”, “Mi Cristo y mi tierra”, “Alabadle con sencillez”, “Salmo 27” y “La libertad”.

Actitud presente en un sujeto poético alegre y valiente que se da el lujo de bromear acerca de su muerte, y que tal vez sea una imagen prototípica de la valentía masculina huasteca. Existe asimismo la denotación de gusto como afición, en la que el sujeto poético expresa sus preferencias:

Mi gusto es andar de farra,
como mi alegría ninguna;
al compás de mi guitarra
zapatear bajo la luna,
“La vida es pa’ disfrutarla,
porque vida sólo hay una”.

(Los Genuinos, *Puros huapangos y sonos*)

Aquí se manifiesta la alegría de la música y el gozo del baile junto con el tópico del *carpe diem*.

La figura del hombre mujeriego y querendón es muy frecuente en las coplas huastecas, y las estrofas de este son no son la excepción, como se puede apreciar:

En la vida hay muchos seres,
y por uno desvarío.
Hay distintos padeceres:
“No sé qué gusto es el mío
de querer a las mujeres”.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 22)

De joven fui enamorado,
y el gusto no ha terminado.
Ya después de estar casado,
la vida todo ha cambiado,
nomás mirando a las chavas
recordando lo pasado.

(Trío Alacrán Huasteco, *Un recorrido por nuestras tierras huastecas*)

Así pues, la palabra clave suele denotar esta afición masculina en las coplas, misma que pareciera perfilarse como imagen arquetípica del hombre huasteco.

Por otro lado, se hace escuchar una experimentada voz que sabe y advierte de los reveses de la fortuna:

Hay que ser de gusto en vida,
porque tenemos tarea;
en esta tierra querida,
nadie es grande, aunque se crea,
es como 'l ave que anida,
viene el aire y la voltea.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 688)

Date gusto, vida mía,
que yo te daré otro tanto;
no vaya a ser que algún día
tengamos algún quebranto,
y en tu casa o en la mía,
el gusto se vuelva llanto.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 19)

Y si la caprichosa diosa nos diera la espalda, nuevamente se hace oír una voz poética que recomienda fortaleza:

Por el gusto hay que reír,
trabajando con firmeza,
hay que aprender a vivir,
a sufrir con entereza.
“Debes saber sonreír
en medio de la tristeza”.

(Soneros Tradicionales, *Son huasteco y de costumbre*)

Ni pensar en la partida
cuando agobia algún suceso;
la senda está indefinida;
y en tan extraño universo,
por el gusto de la vida
vale la pena un esfuerzo.

(Soneros Tradicionales, *Antología 1*)

En ocasiones se hace evidente que la felicidad no es gratuita, puesto que se debe construir día a día:

Mi lucha ha sido constante
desde que fue el primer día
me incorporé en el instante,
¡Cuántas cosas pretendía!
sin que me sobre o me falte,
tengo dicha y alegría.

(Soneros Tradicionales, *Antología 1*)

Se observa que aquí se ha sustituido la palabra clave “gusto” con dos sinónimos, esto es, la referencia al gusto está implícita y la copla fue compuesta específicamente para este son.¹⁴⁷

Las frases formulísticas construidas a partir de la palabra clave aparecen igualmente en este son:

¡Si este gusto fuera siempre
y que fuera de verdad!
Si te perturba la gente,
díles que es tu voluntad
amarme a mí solamente.

(Manuel Álvarez Boada, *Música del Totonacapan*)

Dicen que el gusto se acaba,
yo no lo quisiera creer.
Arrímense a la muralla
y verán cuánta mujer
paseándose por la playa,
mirando el agua correr.

(Trío Camalote, *Amanecer huasteco*)

En ambos ejemplos la fórmula abarca los dos primeros versos de la copla, para desarrollar después una temática alterna independiente. Es interesante que esta modalidad se da en las dos acepciones de la palabra gusto, como se verá más adelante.

c) La autorreferencia

Como ya se ha comentado en el análisis de los sones anteriores, la autorreferencia se utiliza frecuentemente en la lírica de los sones mexicanos para describir algunas características del son, para hacer la presentación y/o despedida de los músicos, o bien el envío de saludos, además de la intertextualidad sonora, entre otros asuntos. Con la autorreferencia he documentado, en principio, la caracterización del son:

Este “gusto” tiene fama
porque habla con la verdad;

¹⁴⁷ En la grabación de Soneros Tradicionales, *Antología I*, se documenta a Ismael Bustamante como autor de las tres estrofas de “El gusto”.

alegra la vida humana,
es una necesidad;
remedio que busca el alma
para curar tanto mal.¹⁴⁸

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 25)

El aspecto a resaltar en este ejemplo es que la caracterización está basada en los efectos anímicos que brinda específicamente el son de “El gusto”.

En ocasiones, y con una intención lúdica, se da un juego de palabras en torno a la palabra “gusto”:

Me gusta y me gusta “El gusto”,
y más que me va gustando;
y por darle gusto al gusto,
sin gusto me estoy quedando:
al que no le gusta el gusto,
no le gusta este huapango.

(Armonía Huasteca, *20 Súper éxitos*)

Si no toco, yo me frustró,
porque me gusta el huapango,
y cantando estoy “El gusto”,
porque gusto andar tocando,
y quien guste el son de “El gusto”,
gustoso lo iré empezando.

(Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*)

En este recurso retórico intervienen diversas figuras como la dilogía, misma que permite la oscilación entre los significados de la palabra clave.

Ahora bien, algunas veces sucede que se da la referencia incidental al son en una especie de frase formulística que permite a los intérpretes enviar sus saludos o comunicarse con el público:

Cantando yo este “Gustito”,
así arreglo mi versión,
así arreglo mi versito,
lo digo de corazón.

¹⁴⁸ Existe una ambigüedad en el sentido de la palabra “gusto”, pues también pudiera interpretarse en su sentido literal; me he inclinado por darle el sentido de la autorreferencia por el contexto relativo a “la fama”; sin embargo la ambigüedad es evidente.

un saludo a “El pinalito”,
a “La cuesta” y “La Misión”.

(Trío Diferencia Hidalguense, *Volviendo a mis raíces*)

O bien, se da la ilación de alguna otra temática ya sea amorosa o filosófica:

Cantando “El gustito” estaba
cuando me quedé dormido;
mi mamá me despertaba,
yo me hacía el desentendido,
para ver si me dejaba
otro ratito contigo.¹⁴⁹

(CFM, núm. 1988b)

En el lugar donde estoy,
este “gusto” es de mi agrado;
y voy de la vida en pos,
sin envidia, ni envidiado;
dándole gracias a Dios
por la vida que me ha dado.

(Trío Recuerdo a Hidalgo, *A bailar huasteco*)

A manera de recapitulación, se puede decir que la palabra clave en este son permite que el poeta huasteco exprese su agradecimiento por el regalo de la vida y sus placeres en una actitud noble, conformista y libre de sentimientos dañinos.

Los motivos del derroche, el deseo y el placer relacionados con el *carpe diem* se expresan como una afirmación vital muy característica del barroco.

Es interesante el hecho de que la referencia a la ausencia de felicidad tenga un sentido amoroso.

¹⁴⁹ Esta copla es muy popular; se documentaron al menos ocho tríos huastecos que la han registrado en sus grabaciones. Sin embargo, ya ha sufrido leves variantes que cambian el sentido de su contenido lírico. Rosa Virginia Sánchez (*Antología poética del son huasteco... op. cit.*, p. 115.) expresa que esta copla también aparece con mucha frecuencia en el son jarocho “El siquisirí”, usando como primer verso: “El siquisirí estaba...” o “Cantando este son estaba...”.

En cuanto a la autorreferencia, evidentemente se utiliza con los mismos fines que en los otros sones, como son: la descripción de las características interpretativas del son, la presentación de los músicos, los saludos y dedicatorias, y la conformación de fórmulas en coplas bimembres.

E. “El fandanguito”

“Fandanguito’ encantador,
tú eres el rey de los sones...”

En el *Cancionero folklórico de México*, Margit Frenk documenta a “El fandanguito” como un son huasteco y un antiguo son jarocho, lo que indica que hubo al menos dos variantes regionales de este baile. Antiguamente con la palabra “fandango” se designaba a las fiestas soneras mestizas, y en la actualidad así continúa denominándose al baile tradicional que se realiza en las regiones jarocho, guerrerense y huasteca, aunque en esta última se utiliza más frecuentemente la palabra Huapango. El origen y significado del vocablo “fandango” no están muy claros, y tampoco el proceso por el cual esta palabra continúa teniendo la denotación de fiesta sonera en algunas regiones del país.

1. La palabra

Según el *Diccionario etimológico* de Joan Corominas, “el origen de la palabra fandango es incierto; probablemente se derive del vocablo portugués *fado*, que sirve para designar a un canto y baile típico”.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols. 1980-1991, s. v. fandango.

En el *Diccionario de la Real Academia Española*, la palabra fandango refiere a un antiguo baile español, muy común todavía en Andalucía, de tres tiempos, cantado con coplas y acompañamiento de guitarra y castañuelas y/o platillos y violín, de carácter vivo y apasionado.¹⁵¹

Por otra parte, en el *Diccionario de autoridades de 1732* se considera al fandango como un baile de procedencia americana: “es un baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo”.¹⁵²

Manuel Garrido Palacios, sigue a Corominas y manifiesta: “partiré del camino que propone Corominas insertando en paralelo otros seguimientos [...] con la voz *fandus* – a –*um* (que puede decirse: *dicemdum*), que aparece en fuentes españolas altomedievales. Códice Emilianense 46, o lo que es lo mismo, el Primer Diccionario Enciclopédico de la Península Ibérica”.¹⁵³

Alejo Carpentier expresa que la procedencia afroamericana del fandango es indiscutible e incluso “la misma palabra es bastante afroespañola, muy posiblemente derivada del kimbundu *fanda* “fiesta” y la terminación española —*ango*.”¹⁵⁴ Jorge Amós Martínez Ayala también menciona esta hipótesis: “hay quien dice que viene de la voz mandinga *fanda*, que significa convite, festejo, concurrencia de gentes. [...] Algunos otros dicen que en Kimbundu (una lengua bantú de Angola) significa “desorden” en el sentido de: “caos primigenio” antes de la creación y que fue utilizada por los misioneros portugueses en su traducción de la Biblia.”¹⁵⁵ Ricardo Pérez Montfort, por su parte, dice que existe “una disputada paternidad entre el latín *fidicinare* que

¹⁵¹ *Diccionario de la Real Academia Española* en <http://www.rae.es/rae.html>, consultada el 15 de noviembre de 2010, s. v. fandango.

¹⁵² *Diccionario de autoridades* (edición facsímil de la publicada en Madrid, 1726-1737), 3 vols., Madrid, Gredos, 1984, s. v. fandango.

¹⁵³ Manuel Garrido Palacios, “El fandango. Alosno. Paco Toronjo”, en *Revista de Folklore*, *op. cit.* en página web.

¹⁵⁴ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 61.

¹⁵⁵ Jorge Amós Martínez Ayala, “...Éste es el Maracumbé. El fandango de la ribera del Balsas”, en Jorge Amós Martínez Ayala y Juan Manuel Mendoza Arroyo (eds.), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal. Historia de la música en Michoacán*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Desarrollo Social, 2004, p. 176.

quiere decir “tocar la lira” y la voz mandinga *fanda* acompañada del despectivo *ango*, que equivale a “fiesta donde se come”.¹⁵⁶

Moreau de Sain-Mery, en 1789, al describir una danza de origen africano bailada en Santo Domingo —y que designa con el nombre probablemente erróneo de la chica— expresa:

que es la misma que llaman *calenda* en las islas de Barlovento, *congó* en Cayena, *fandango* en España. En nuestra niñez hemos visto bailar la Karinga o Kalinga (calenda) en el campo de Cuba. [Por otro lado] Fray Íñigo Abbad, pintando las costumbres de Puerto Rico, en 1782, llama fandangos a los bailes de negros.¹⁵⁷

También se utiliza para referirse al cante de baile más generalizado en el folklore del sur de la península española; su origen antiquísimo quizá pueda buscarse en las cantiñas que en los siglos posteriores a la expulsión de los árabes se extendieron por todas las provincias de Andalucía.

Para el siglo XVII, el fandango, asimilado por el baile flamenco, era el cante y baile más extendido por toda España, y con el tiempo se produjeron variantes locales como sevillanas, malagueñas, rondeñas y granaínas, entre otras.¹⁵⁸ Así, Manuel Garrido Palacios se cuestiona acerca del fandango en Alosno: “Sería bueno saber qué significa fandango, algo que conocemos como expresión cantada (a veces se baila) capaz de condensar en cuatro o cinco versos octosílabos toda una historia lírica”.

¹⁵⁶ Ricardo Pérez Montfort, “El fandango veracruzano y las fiestas del Caribe”, en Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del Nacionalismo popular mexicano: diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS/Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2003, p. 36.

¹⁵⁷ Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵⁸ Según Ramón Sordo Sotrés el fandango, la jota y la gallegada se bailaban al compás de la pandereta, el tamboril y con cantos populares; por parejas de hombres y mujeres en número indefinido. El fandango era de pasos graves; la jota y la gallegada de pasos más acelerados. En 1712, Martí, deán del cabildo de Alicante, escribe desde Cádiz (a decir de Aurelio Capmany quien proporcionó esta noticia) una carta donde hace la siguiente descripción del fandango: “Conocí esta danza en Cádiz, famosa después de tantos siglos, por sus pasos voluptuosos, que se ve ejecutar actualmente en todos los barrios y en todas las casas de esta ciudad, aplaudida de modo increíble por los espectadores: no es festejada sólo por gitanas u otras personas de baja condición, sino también por las mujeres más honestas y de posición más elevada. Los pasos de esta danza son bailados lo mismo por un hombre y una mujer que por varias parejas, y los bailadores siguen el compás de la música con suaves ondulaciones de su cuerpo...” Yolanda Cerra Bada, *Bailes y danzas tradicionales de Asturias*, Oviedo, IDEA, 1991, p. 40.

Gabriel Saldívar manifiesta que a finales del siglo XVIII el son se introdujo —junto con la canción—, en algunas fiestas religiosas tradicionales celebradas por el pueblo con el nombre de “coloquios”, como se documenta en una carta firmada por un capellán y dirigida al inquisidor José de Pereda:

De pocos años a esta parte, en este tiempo de navidad, se han dado a conocer coloquios del Niño Dios; pero no con el fin de devoción, y sí para diversión, llegando ésta a tanto desarreglo, que en pasos tan santos y devotos mezclan entremeses, cantadillas y otras cosas muy extrañas, y lo más que en el paso de Bato y Gila, todo lo adornan de celos y razones amatorias muy provocativas que no lo juzgo ni apruebo para nada bueno.¹⁵⁹

Los nombres de algunas de estas cantadillas los da a conocer un capellán al inquisidor José de Paredes en su denuncia:

... del detestable uso de haber introducido en el Santuario los sones y cantadas profanas inventadas para el aliciente de la sensualidad y que tanta cabida han llegado a tener en los teatros y bailes de toda clase de gentes; [...] y por si conviene que V.S.I. sepa los nombres propios de dichas composiciones, diré que conozco, aunque ciertamente hay otras muchas: Pan de manteca, Garbanzos, Perejiles, Chimizclanes, Lloviznita, Paterita, muchas clases de Boleras, otras muchas de Tiranas, Merolico, Catatumba, Bergantín, Suá, Fandango, Mambrú. Éstas son las que he podido retener, siendo costumbre que ya no hace fuerza cantar por ellas una letras llenas de expresiones las más torpes unidas a movimientos indignísimos.¹⁶⁰

Parece ser que el término fandango se popularizó y así amplió su denotación, el musicólogo Otto Mayer Serra sostiene que cualquier baile fue llamado fandango, de tal suerte que esta palabra se utilizó para designar comúnmente al género del baile.¹⁶¹ Esto también lo refiere Gabriel Saldívar en un proceso inquisitorial, quien manifiesta además que los bailes populares

¹⁵⁹ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, SEP/Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934, pp. 252-253.

¹⁶⁰ Cf. *Ibid.*, pp. 253-255.

¹⁶¹ Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941, p. 111.

eran conocidos como fandangos y también en muchas ocasiones dichos bailes populares fueron conocidos como “bureos”.¹⁶²

El fandango fue entonces la fiesta que daba identidad al mundo de los blancos, negros, mestizos y mulatos que compartían la cultura local sin identificarse ni con los peninsulares, ni con los indios, que creaban una cultura propia a partir de los pueblos camineros, antiguas cabeceras ahora mestizadas y que conservaban, en muchos casos, sus barrios aborígenes, sus repúblicas de indios.¹⁶³

Vicente T. Mendoza expresa que los cantes¹⁶⁴ flamencos de “La malagueña”, “La petenera”, “El fandango” y “El fandanguillo”, junto con los estilos de los bailes teatrales del siglo XVIII, como “El canario”, “El paracumbé”, “El pasacalle” y “El Ay, ay, ay”, y los ritmos de guajira, seguidilla, bolero y tango, son el germen de los sones mexicanos, y añade que el fragmento musical inicial en cada son tiene el estilo de un fandango.¹⁶⁵

Respecto a la lírica, los fandangos tomaron formas características de los diferentes órdenes y ritmos de cada una de las regiones propicias para su desarrollo. En vez de versos de seguidilla empezaron a usarse nuevas formas en sus partes cantadas; así fue como todos los géneros poéticos tuvieron cabida en el fandango tipo como en los fandangos por extensión.¹⁶⁶

La evolución y el uso de la palabra fandango se estableció a lo largo de los siglos para denominar a una diversidad de expresiones poéticas y/o bailables en la península española y en la Nueva España. Respecto a su origen, es todavía desconocido: “Si bien, los datos sólo nos dejan

¹⁶² Cf. Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 258.

¹⁶³ Antonio García de León Griego, *Fandango: el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, Conaculta, 2006, p. 19.

¹⁶⁴ El término “cante” es usado como abreviación de “cante flamenco” y denomina al conjunto de composiciones musicales en diferentes estilos que surgieron en el último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, por la yuxtaposición de modos musicales y folklóricos existentes en Andalucía. Tomado de la página web <http://palosflamenco.info/diccionario-basico-de-flamenco>, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988.

¹⁶⁵ Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, Imprenta Universitaria, 1956, p. 65.

¹⁶⁶ Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.*, p. 45.

ver posibles orígenes del fandango, aunque no la certeza de su origen, sí podemos constatar su presencia en España desde los siglos XVII y XVIII”.¹⁶⁷

Respecto al uso de las palabras “fandango” y “fandanguillo”, Juan Jesús Aguilar León comenta que estos términos forman parte del repertorio del cante flamenco; el primero designa a un cante matriz; el segundo, a un cante colateral.¹⁶⁸

Vicente T. Mendoza documenta que Hilario Menéndez realizó una clasificación temática de la lírica mexicana en la que nombra los sones según la medida de sus versos, ya sean mayores o menores. Así, las expresiones musicales cuya lírica es de verso mayor serían conocidas, por ejemplo, como serranas y fandangos, mientras que a las escritas en verso menor se les nombraría serranillas y fandanguillos.¹⁶⁹ Sin embargo, dicha denominación no concuerda con las coplas de los sones mexicanos, en las que se da la tendencia al verso octosílabo, que es menor; además, tampoco encaja con las características del fandango como palo del flamenco, cuyas coplas son estrofas de cinco versos de siete y ocho sílabas con rima intercalada y un verso repetido. La base de esta clasificación realizada por Menéndez tal vez resida en el hecho de que presumiblemente existieron formas estróficas de verso mayor en algunos sones; o bien, tal vez porque acaso en la Nueva España, también se estilaba imprimir las estrofas en dos renglones, al igual que en la península española renacentista, lo que las convertiría en “versos mayores”, como documenta

¹⁶⁷ Manuel Garrido Palacios, “El fandango. Alosno, Paco Toronjo”, en *Revista de Folklore*, núm. 239, tomo 20 b, año 2000, versión electrónica en <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1901>, página consultada en marzo de 2012. El investigador agrega: “Los viajeros dan fe en sus cuadernos de su existencia [...] De modo que el fandango nos llega como canción y baile por parejas acompañado a compás ternario por los instrumentos que cada época suma: guitarra, castañuelas, platillos, violín. Del siglo XVIII acá brotan fandangos próximos a las tradiciones musicales de los pueblos [...] La [música] del fandango se basaba en una melodía resuelta en cadencias al modo dórico [...] En cuanto a los versos cantados, si en el fado solían alinearse las estrofas en forma de romance que desarrollaba una historia paso a paso, en el fandango la historia se condensaba en cada estrofa cantada, que era en sí una historia entera, independiente de la anterior y la siguiente, que tampoco tenían que ser cantadas por las mismas voces”.

¹⁶⁸ Juan Jesús Aguilar León, *Los trovadores huastecos en Tamaulipas*, Cd. Victoria, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes/Dirección de Patrimonio Histórico Cultural/Espacio Cultural Vicentino, 2000, p. 94.

¹⁶⁹ Vicente T. Mendoza, *La copla musical en México*, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, V, 1944, p. 191. Mendoza no especifica en qué obra Hilario Menéndez presenta esta clasificación.

Francisco Rodríguez Marín, “no holgará advertir que por aquellas calendas era usual escribir o imprimir cada seguidilla en sólo dos renglones, tal como aparecen en la edición príncipe de las *Novelas ejemplares* de Cervantes”.¹⁷⁰

Además de las palabras fandango y fandanguillo, hay además la palabra fandanguito con la que se nombra específicamente al son huasteco aquí estudiado. El diminutivo tal vez es un modismo regional; aunque puede ser una licencia de los poetas para facilitar la versificación en la rima, pues es más fácil rimar la palabra “fandanguito” que “fandango”.¹⁷¹

En resumen, no se puede precisar el por qué surgieron y prevalecen los distintos nombres del baile, lo que sí queda claro es que hay un son huasteco llamado “El fandanguito” y un antiguo son jarocho conocido como “Fandanguito con bombas”, “El fandanguillo” o “Huapanguillo”.¹⁷²

Con relación al son jarocho “El fandanguillo”, Humberto Aguirre Tinoco señala que “imperceptiblemente se estableció una modalidad en el baile de este son, que consiste en que durante la ejecución del mismo hay un momento en que al grito de ¡Bomba!¹⁷³ se da una airada

¹⁷⁰ Francisco Rodríguez Marín, *La copla: bosquejo de un estudio folk-lórico*, Madrid, *Revista de Archivos*, 1910, pp. 20-22.

¹⁷¹ De las 49 coplas con la palabra “fandanguito”, 36 presentaron la rima -ito, establecida por medio de la palabra “fandanguito” al final de verso, mientras que las 13 restantes contienen esta palabra predominantemente al principio del verso.

¹⁷² Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.*, p. 46. Este autor lo denomina “Fandanguillo” o “Huapanguillo”. Antonio García de León lo nombra “El fandanguito con bombas”, y especifica que es bailado por varias parejas. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, Conaculta/IVEC/Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006, p. 43. José Alejandro Huidobro Goya (*Los fandangos y los sones: la experiencia del son jarocho*, tesis inédita, UAM-Iztapalapa, 1995, pp. 86-87.) expresa que en la región de Los Tuxtlas se denomina “son de cuadrilla” al son bailado por cuatro mujeres y un hombre, “El colás” es el ejemplo más característico; aunque en la sierra de Los Tuxtlas también se considera a “El fandanguito” como un son de este tipo. Este autor define a “El fandanguito” como un son con “desenojo” de parejas: “El fandanguito contiene en su estructura el ‘desenojo’. El desenojo está constituido por una serie de versos que se recitan sin música, generalmente de voz de bailado o de algún asistente al fandango que dedica sus palabras a la bailadora luego de una parada súbita de la música. Inmediatamente después de la recitación. El son empieza nuevamente a ejecutarse, empezando por el motivo musical de introducción, tocado a muy lenta velocidad, mismo que se acelera progresivamente a alcanzar su velocidad normal. A continuación se toca una serie de coplas, el coro, y nuevamente una parada, repitiéndose la rutina tantas veces como el ánimo de los participantes lo requiera”.

¹⁷³ Virginia Sánchez de Mendoza (“La copla” en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, V, 1944, p. 103.) señala algunos términos utilizados para denominar a la copla en las diferentes expresiones musicales mexicanas; comenta que la palabra “bomba” es utilizada por los autores anónimos para referirse a la copla en las regiones de Tabasco y Yucatán. Es factible que la presencia de esta palabra en el son jarocho se deba a la cercanía geográfica de Veracruz con Tabasco.

controversia entre ambos bailarores por medio de versos sabidos o coplas y/o décimas en glosa que varían según la memoria de los recitadores”.¹⁷⁴ Esta característica del baile subyace en una modalidad similar en “El fandanguito” huasteco, como se verá a continuación.

2. El son

“El fandanguito” es conocido en la Huasteca como “el rey de los sones”, aunque esta premisa poco aparece en su lírica. Este son tiene particularidades específicas en su interpretación musical y en el baile. César Hernández Azuara expresa que una característica que lo distingue es su armonía en dos modos tonales: menor y mayor; pues el son inicia en sol menor, modula a sol mayor y finaliza en sol menor. También se puede tocar en re menor.

Como ha mencionado Manuel Álvarez Boada, el esquema lírico-musical consiste en la entonación de los dos primeros versos, posteriormente un interludio del violín de considerable duración y finaliza la copla.¹⁷⁵

En “El fandanguito” hay una modalidad análoga a la variante jarocho de este son, referida líneas arriba: “Al momento de interpretar el fandanguito, el decimero paraba la música y los bailarores se separaban formando dos filas, hombres y mujeres de cada lado, mientras se veían de frente. El poeta se paseaba entre las filas y declamaba sus décimas para continuar el huapango”.¹⁷⁶

Los Brujos de Huejutla, acompañados del excelente violinista Heliodoro Copado, realizaron una grabación denominada “El viejo trovo en el huapango”, en la que incluyeron una antigua versión de “El fandanguito” basada en esta modalidad, con un trovo de Hilario Menéndez,

¹⁷⁴ Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.*, p. 46.

¹⁷⁵ *Vid. infra*, pp. 72-73.

¹⁷⁶ César Hernández Azuara, *op. cit.*, p. 144.

cuya declamación estuvo a cargo del poeta Víctor Samuel Martínez Segura.¹⁷⁷ Como se puede apreciar, la declamación en este son la realiza un poeta, mientras que en el son jarocho se da un altercado entre hombres y mujeres por medio de las “bombas”.¹⁷⁸

2.1 Las coplas

Se recopilaron 257 coplas de “El fandanguito”, 10 cuartetos, 182 quintillas y 65 sextillas. De estas coplas 161 son originales y 96 variantes. Entre las coplas originales 49 tienen la palabra “fandanguito” y 112 desarrollan otras temáticas.

El sentido de la palabra “fandanguito” en las coplas es estrictamente literal, y aquí aparece también la autorreferencia. Solamente se documentó un ejemplo de literalidad; esto tal vez se deba a que el término “fandango” no parece haber sido asimilado por la colectividad como sinónimo de fiesta, o acaso los nuevos intérpretes del son huasteco conocen cada vez menos esta acepción del vocablo, ya que la palabra “huapangueada” es la más utilizada para nombrar a la fiesta del Huapango; y “huapanguear” y/o “zapatear” refieren el baile.

Así pues, la recreación lírica se da casi totalmente por medio de la autorreferencia. Sin embargo, a pesar de que sólo una modalidad de la palabra clave es la base para dicho quehacer poético, se observa una consistente cantidad de coplas basadas en la autorreferencia al son en las que se manifiesta también una gran profusión de recursos propios de la tradición.

¹⁷⁷ Vid. *infra*, pp. 86-87.

¹⁷⁸ Patricia Florencia Pulido (*Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano*, pp. 145-147.) expresa que en el ambiente huasteco, en ocasiones la versería del “Cielito lindo” puede incluir versos jocosos para ser interpretados por un hombre y una mujer en una especie de controversia, en la que se muestra la eterna lucha por el poder entre ambos sexos. Vid. *infra*, pp. 114-115. Ya se ha señalado esta modalidad en las trovadas con pique y repique, en donde también se documentan algunos otros sones a los que se adaptan dichas trovadas. Vid. *infra*, pp. 109-114. Hilario Menéndez (*Monografías y cantares huastecos*, México, Compañía General Editora, 1944, p. 91.) refiere que también se daba la disputa versal entre dos enamorados por el amor de una dama: “Cuántas veces dos enamorados se disputan un amor en un baile de huapango y se lanzan en verso recíprocas ofensas, hasta que, para terminar el arreglo salen al campo de honor a dirimir sus querellas”.

a) La literalidad

En el único ejemplo documentado de literalidad de la palabra clave se aprecia que ésta aparece en un contexto amoroso:

Ahora me encuentro cantando
hermosa flor de alhelía.
Una vez en un fandango
—como mi alma lo pedía—
nos estuvimos besando
dos noches y todo un día.¹⁷⁹

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 15)

Se observa que la palabra clave ha prescindido del diminutivo, lo que favorece el cambio de carácter y el tono en la estrofa. La copla tiene una estructura bimembre; su temática inicial comprende los dos primeros versos con una frase formulística que desarrolla la simbología floral femenina. La segunda temática presenta a la fiesta o fandango como lugar de encuentro de los amantes, mismo que contiene tintes de pasión y erotismo. Además, resalta que a pesar de la asonancia de la rima, el remate de la copla es bastante afortunado.

b) La autorreferencia

En primer término, y como ya se ha observado en otros sones, la autorreferencia a “El fandanguito” se hace como una presentación del son en la que se mencionan algunas de sus características:

Cuando vino “El fandanguito”
nadie lo sabía bailar,
y ahora que lo saben todos,
no lo dejan descansar.

(CFM., núm. 7834)

¹⁷⁹ Hugo Rodríguez Arenas señala que esta copla fue grabada hace aproximadamente 40 años por el Trío Armonía Huasteca.

“El fandanguito” es un son
que gusta a los bailadores;
con muy buena inspiración
lo cantan los trovadores
con versos del corazón.

(Los Caimanes de Río Blanco de Basilio Hernández
González, *El caimán*)

“Fandanguito”, “Fandanguito”
todo el mundo te conoce;
hay que tocarlo quedito
aunque la varita roce¹⁸⁰
y zapatearlo bonito.

(Huapangueros Diferentes, *Huapangos, El cielito lindo*)

Así se manifiestan diversos aspectos del son: su popularidad, su inspirada poesía y la manera en que se debe interpretar el violín y el carácter del baile. Además, el uso de los diminutivos permite “dar a la lengua habitual un sabor de cosa entrañada y amiga”.¹⁸¹

El primer ejemplo contiene una cuarteta octosilábica con rima romanceada (abcb) que, de acuerdo con Carlos Magis, es la estrofa básica de la poesía popular.¹⁸²

Se ha señalado que la autorreferencia al son también puede ser un medio por el cual el intérprete realiza ofrecimientos y dedicatorias:

¡De veras siento bonito
cuando te miro bailar!
Con este amor infinito
yo te quiero dedicar
este son de “El fandanguito”.

(Los Caimanes de Río Blanco de Basilio Hernández
González, *El caimán*)

Para alegrar corazones
me ha gustado lo bonito,
y con gusto en mis canciones
les cantaré “El fandanguito”
que es bonito entre los sones.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 14)

¹⁸⁰ El arco del violín se conoce también como vara o varita; a veces se utilizan las expresiones: “varéale” o “échale varita” para estimular al violinista en su interpretación.

¹⁸¹ Carlos Magis, *op. cit.*, p. 320.

¹⁸² *Ibid.*, p. 465.

Como bien se cantaría
“El fandanguito”, fandango
con una gran alegría,
y sin presumir de rango;
ofrezco mi versería,
décima, verso, huapango.¹⁸³

(Cielo huasteco, *Décima, verso, huapango*)

En el primer caso se aprecia una copla bimembre, en la que la primera frase de tipo formulística está desligada temática y sintácticamente del tema posterior. En los ejemplos posteriores, la conjunción copulativa vincula los dos temas y así se conforma una referencia fluida y coherente.

En ocasiones, también se realiza la solicitud del son:

Paseándome yo en Tampico,
a orillas de Miramar,
me encontré con mi amorcito
queriéndome preguntar
que si sabía “El fandanguito”
que lo quería oír cantar.

(CFM, núm. 2436)

Independientemente de la autorreferencia al son, en esta copla queda de manifiesto que la figura femenina, cuya voz se hace escuchar en estilo indirecto, acapara la atención del poeta.

En las siguientes coplas se expresan los sentimientos de nostalgia que invaden al sujeto lírico, al interpretar el son:

Cuando canto “El fandanguito”
me dan ganas de llorar,
y me acuerdo de Tampico,
por ser bonito lugar,
donde tengo un amorcito
que nunca puedo olvidar.

(Trío Camalote de Pánuco Veracruz, *Amanecer huasteco*)

Cuando canto “El fandanguito”
[c]asi como llorar quiero;
me acuerdo de un amorcito

¹⁸³ La autora de esta copla es Paty Chávez.

que tanto quise y lo quiero,
en el puerto de Tampico,
en esa Ciudad Madero.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 544)

En ambos ejemplos se desarrolla la misma idea, pero en cada estrofa se da un tratamiento distinto que parece estar regido por la rima. Así, a pesar de que en las dos coplas aparecen los motivos del llanto, el amorcito y el puerto de Tampico, su desarrollo las hace diferentes.

Los sentimientos también pueden ser de alegría, como en esta copla en la que con la autorreferencia se caracteriza al son como “el rey de los sones”:

“Fandanguito” has de reinar,
tú eres el rey de los sones,
que cuando te oyen tocar
se alegran los corazones
y dan ganas de bailar.

(Los Camperos de Valles, *El triunfo, Sonos de la Huasteca*)

Es interesante el hecho de que esta caracterización se haya proyectado más allá de la copla, puesto que los huapangueros de corazón conocen esta premisa.¹⁸⁴

Ahora bien, puede suceder que se genere un cambio en los esquemas de las coplas:

¡Qué bonito es lo bonito!
¿A quién no le ha de gustar?¹⁸⁵
cuando canto “El fandanguito”
me dan ganas de llorar
porque me encuentro solito.

(Trío Tamalín, *Fiesta huasteca*)

¹⁸⁴ A pesar de que, como se mencionó en un principio, esta premisa no es tan recreada en las coplas; el carácter vigoroso y la singular belleza del son tal vez contribuyen a la difusión de la misma. Únicamente documento dos coplas más: 1) “Me gusta El fandanguito / porque es el rey de los sones; / lo digo recio y quedito, / alegrando corazones / el amor es muy bonito” // CFM núm. 4510; 2) “Fandanguito encantador, / tú eres el rey de los sones; / tu cantar es un primor / que alegra a los corazones / y a la dueña de mi amor” // Los Hidalguenses, *Súper sonos*.

¹⁸⁵ Esta copla ha sido tradicionalmente ejecutada con la palabra “bejuquito” en el son “El bejuquito” por varios intérpretes: “¡Qué bonito es lo bonito! / ¿A quién no le ha de gustar? / Cuando canto El bejuquito / me dan ganas de llorar / porque me encuentro solito” // En el mismo disco aparece una interpretación de “El bejuquito”, en donde Rosendo Martínez declama esta copla —con la palabra “bejuquito”—, y después es interpretada en el son “El fandanguito” con la palabra “fandanguito”. Aquí se constata cómo la palabra suele ser cambiada, anulando así la “exclusividad” de la copla en la que aparece. Esta copla también se documentó en otras interpretaciones de “El bejuquito”: Trío Armonía Huasteca, *20 súper éxitos*, vol. II.; Los Camperos de Valles, con la variante en v. 4: hasta quisiera...// En el corpus de grabaciones de este trabajo se documentaron tres coplas idénticas en su versión de “El fandanguito”; dos de ellas fueron tomadas de los discos: *Huastecas. 20 kilates musicales, Sonos jarochos y Huastecas, Disco de Oro 3*, en las que interviene el Trío Tamalín, por lo que presumiblemente el Trío Tamalín es el único que ha grabado esta copla con la palabra “fandanguito” en el son “El fandanguito”.

¡Qué bonito es lo bonito!
¿A quién no le ha de gustar?
cantadores de Tampico
y el Distrito Federal:
este son del “Fandanguito”
hay que saberlo cantar.

(Los Cantores del Pánuco, *15 éxitos*)

¡Qué bonito está el cerrito
donde el agua chapalea!
El que no debe delito
dondequiera se pasea
cantando este “Fandanguito”.

(Trío Neblinas, *14 éxitos*)

Se aprecia la fragmentación del esquema de la primera copla, ya sea del dístico inicial, o bien, del primer verso; estos elementos se emancipan y generan el fenómeno de la recomposición en nuevas coplas; esto es, los elementos segregados son remplazados por otros para conservar la consistencia de la nueva copla, misma que puede o no conservar el hilo temático del fragmento inicial.¹⁸⁶

Por último, un singular ejemplo en el que interviene el recurso del hipérbaton:

¡Que viva la Sierra Gorda
de la huasteca hidalguense!
Donde anida la cotorra
y la mujer sí convence,
y bailando se acomoda
“El fandanguito” mi gente.

(La Nueva Dinastía, *Cantándole a nuestra gente*)

Nótese que a pesar del tono enfático presente en el vitor inicial y la entusiasta referencia a tres imágenes huastecas, en la copla no se da un remate afortunado. Esto puede deberse a la asonancia de la rima, principalmente en los versos pares; aunque creo que también se debe considerar que la presencia del hipérbaton en la frase final —figura retórica con mayor presencia

¹⁸⁶ Cf. Carlos Magis, *op. cit.*, p. 402.

en la poesía culta— no permite la fluidez del lenguaje poético tradicional. Por el contrario, en el siguiente ejemplo se aprecia el manejo adecuado de la temática en la copla, con un remate bien logrado:

El huapango es distinguido
de cualquier otra canción,
y que se toca seguido
con mucha satisfacción
“Fandanguito”, siempre has sido
orgullo de mi región.

(Tordo Hidalguense, *El fandanguito*)

El poeta, al colocar la palabra clave al inicio del verso provee a la copla una mayor riqueza de la rima, máxime que el modelo de ésta abarca los versos pares y nones de la copla.

En síntesis, las coplas documentadas con la palabra fandanguito en el son “El fandanguito” son todas autorreferenciales, excepto una; en ellas se desarrollan los motivos de la caracterización del son, las dedicatorias y los saludos. Y, a pesar de la limitante que constituye el hecho de que la recreación lírica de los poetas se realice únicamente en el aspecto de la autorreferencia, se observa un importante número de casos en los que se crea un discurso que brinda a estas coplas una fresca apariencia, por medio de recursos como fórmulas, cambio del discurso y la fragmentación y recomposición de esquemas, desarrollo de motivos alternos, que incluso se recrean cambiando el léxico y la sintaxis. Se percibe que en ocasiones así se compensan las limitantes de una obligada rima de pobreza estética (-ito).

F. “Los panaderos”

Aunque el origen del son “Los panaderos” se remonta al siglo XVIII, en la segunda mitad del siglo XX, en el *Cancionero folklórico de México* aparecen documentadas variantes regionales de este son en Oaxaca, Veracruz, Tierra Caliente y en algunas regiones de la Huasteca. En la

Huasteca se interpreta con la finalidad de que nadie se quede sin bailar; además de que marca el término de una tanda, lo que permite a los bailarores degustar algún alimento o refresco.¹⁸⁷

1. “Los panaderos” del siglo XVIII

El son forma parte de un conjunto de danzas reiteradamente condenadas a lo largo del siglo XVIII descrito en una serie de documentos inquisitoriales de la época. El primer inventario data de 1798 y aparece en una carta signada por el clérigo presbítero José Mariano Paredes, contenida en el expediente de la denuncia sobre los “indecentes sonos que se cantan en las misas que llaman de aguinaldo”, en la que cuenta lo siguiente:

Y digo que hace mucho tiempo que había oído decir algo acerca del detestable abuso de haber introducido en el santuario los sonos y cantadas profanas inventados para aliciente de la sensualidad y que tanta cabida han llegado a tener en los teatros y bailes de toda clase de gentes. [...] Procuré hallarme presente en varias iglesias, a las misas que llaman de Aquilando [*sic*], y en casas particulares, a una especie de novena o septenario que comúnmente llaman Posadas, y a otras varias funciones dedicadas al Niño Jesús recién nacido, o visitado por los magos o perdido en el templo [...] en donde no me quedó duda de ser verdad lo que se me había dicho, llegando mi experiencia a tal, que me fue necesario, estando celebrando misa solemne (en uno de los conventos de monjas recolectas de esta ciudad), a pararme en el canon y enviar un recado al organista, porque para el tiempo de alzar se puso a tocar el son comúnmente llamado Pan de manteca, que tuvo valor de mandarme a responder que quien pagaba su dinero gustaba de aquello.¹⁸⁸

La incursión de estos sonos en el ámbito religioso permite conjeturar que gozaban de una enorme popularidad; aunque, por supuesto, el ambiente idóneo para su interpretación, como expresa líneas adelante el mismo párroco José Mariano Paredes, son los “espectáculos mundanos”:

¹⁸⁷ *Vid. supra*, pp. 261-263.

¹⁸⁸ Georges Baudot y Ma. Águeda Méndez, *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*, México, Siglo XXI, 1997, pp. 25-26.

Pues como éstos tienen siempre por objeto la abstracción y disolución, son infinitos los modos que ha hallado la corrupción para tomarse unas licencias que verdaderamente debo llamar gentílicas, por medio de muchas composiciones que con el nombre, ya de sonecitos de la tierra, seguidillas, tiranas, boleras y otros muchos, sensibilizan los malvados afectos de que están empapados unos corazones verdaderamente carnales.¹⁸⁹

Años antes, el clérigo Agustín Rotea denunció la representación en teatro de la tragedia “Reinar después de morir” en la que se cantaba y se bailaba un son deshonesto llamado el “Pan de jarabe” del cual expresa: “me presentaron las coplas que se cantaban en el Pan de jarabe, las seguidillas y otros sones, en los que es claro, y patente a los que asisten, las culpas que se cometen contra la majestad santísima de nuestro Dios”.¹⁹⁰ En la denuncia presentada el 15 de junio de 1779 por fray Gabriel de la Madre de Dios Pérez de León, quien obedientemente atendió la orden del Santo Oficio de recoger variantes del “Pan de jarabe”, el fraile identificó al son de “Los panaderos” como una composición miscelánea variante de aquél:

Esta noche he de pasear
con la amada prenda mía,
y nos tenemos de holgar
hasta que Jesús se ría.

¡Ay!, Tonchi del alma,
¿qué te ha sucedido?
porque te casaste
me has aborrecido.

Que vete corriendo
que con tu marido.
Yo me iré a una ermita
con mi calavera,
con mi santo Cristo,
con mi san Onofre,
con mi san Benito.

En la orilla del río
pones tu cuartito

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁹⁰ Inquisición, vol. 1162, fols. 382r-382v. *Apud* Georges Baudot y Ma. Águeda Méndez, *op. cit.*, p. 46.

para que se halle contigo
aquese chinito.¹⁹¹

Sin embargo, en marzo de ese mismo año, ya se había documentado en Celaya un baile del mismo nombre que difiere totalmente de estos “Panaderos” referido como “el baile de Los panaderos’ que se usa hoy en día” y denunciado por el fraile Francisco Eligio Sánchez, quien lo describió de esta manera:

Ésta sí que es panadera
que no se sabe chiquear,
que salga su compañero
y la venga a acompañar.

* Sale una mujer cantando y bailando desenvueltamente
con estas coplas:

Éste sí que es panadero
que no se sabe chiquear,
y si usted le da un besito,
comenzará a trabajar.

* Sale un hombre bailando y canta:

Ésta sí que es panadera
que no se sabe chiquear,
quítese usted los calzones
que me quiero festejar.

* Estos dos siguen bailando con todos los que fueren
saliendo

* Salen otro hombre y otra mujer, y canta la mujer:

Éste sí que es panadero
que no se sabe chiquear,
levante usted más las faldas
que me quiero festejar.

* Canta el hombre:

* Siguen bailando los cuatro.

¹⁹¹ Las coplas del “Pan de jarabe”, del cual “Los panaderos” es una composición miscelánea son: E.1. “Ay Tonchi de mi alma, / ¿qué te ha sucedido? / Porque te casaste / me has aborrecido” // E.2. “Que vete corriendo / que con tu marido; / yo me iré a una ermita / con mi calavera / con mi santo Cristo, / con mi san Onofre, / con mi sanbenito” // E.3. “En la orilla del río / pones tu cuartito / para que se halle contigo / aquese chinito” // Georges Baudot y Ma. Águeda Méndez, *op. cit.*, pp. 49-50. Además en esta obra (p. 48.) se documenta otra variante del “Pan de jarabe” que dice: E.1 “Cuando estés en los infiernos / ardiendo como tú sabes / allá te dirán los diablos: / ‘ay hombre no te la acabes”// E.2 “Cuando estés en los infiernos / todito lleno de moscas, / allá te dirán los diablos: / ‘ahí va, te dije de roscas” // E. 3 “Cuando estés en los infiernos / todito lleno de llamas / allá te dirán los diablos: / ‘ahí va la india ¿qué no le hallas?” //

**Salen otros dos, hembra y macho*
**Canta la hembra (que no hiciera una bestia y sí los judíos)*

Ésta sí que es panadera
que no se sabe chiquear
haga usted un crucifijo
que me quiero festejar.

**Canta el macho*
(que sólo los herejes)

Éste sí que es panadero
que no se sabe chiquear
haga usted una dolorosa
que me quiero festejar.

Salen otros dos como va dicho y siguiendo el mismo son, canto y estribillo. Mezclando con la Soledad de Nuestra Señora y otros Santos, perros, guajolotes, lagartijas, pero van saliendo cuantos concurren al fandango, pero acompañados siempre hombre y mujer, y quedándose en el puesto que les toca, bailan y cantan, formando al fin porterías de monjas, baratillos, fandangos y todo comercio y comunicación de hombres y mujeres hasta que no queda grande ni chico, y cuanta mezcla hay, sea la que fuere que no salga a hacer algo.¹⁹²

Como puede observarse, existe una gran diferencia entre la lírica de “Los panaderos variante de Pan de jarabe” y “Los panaderos que se cantan hoy en día”. Cabe preguntarse si el “Pan de jarabe” y sus variantes —hay otra variante a pie de página— compartían la misma música o tenían música parecida, dado que fray Gabriel de la Madre de Dios los identificó como iguales. Tal vez se trataba de una melodía tan popular que se tomaba como base melódica de una diversidad de cantarcillos. O bien, es factible que, al igual que otros sonos de la época (por ejemplo “El chuchumbé”), el “Pan de jarabe” estuviera formado por una larga tirada de coplas, y de ahí la diferencia lírica entre las variantes documentadas; sin embargo esto no explica por qué

¹⁹² *Ibid.*, pp. 51-52. Mariana Masera, “Un baile perseguido del siglo XVIII, un son y un juego infantil del XX: algunos textos de la jeringonza en México”, en *Acta Poética* 26 1-2, primavera-otoño de 2005, pp. 328-330.

dos de las tres variantes eran llamadas “Pan de jarabe” y otra “Los panaderos-variante-de Pan de jarabe”.

Si nos basamos únicamente en los datos documentados, lo que se puede deducir es que a la par de la variante del “Pan de jarabe” llamada “Los panaderos”, ya existía en Celaya una versión de “Los panaderos” que se proclamaba como la de moda.

Según la denuncia del fraile Francisco Eligio Sánchez, este baile de hoy en día es de origen peninsular y “la culpable de haberlo propagado fue un demonio (que ya se fue) en forma de mujer que vino de Valladolid, y dejó esa mala semilla sembrada”.¹⁹³ En las declaraciones de algunos informantes de la Santa Inquisición se revelan algunas de sus características:

Don Antonio Valdés dijo que: lo que le consta es haber oído y visto el baile de “Los panaderos” en dos o tres ocasiones en que a la letra del verso accionaban variedad de animales, así irracionales como racionales, en oficios de sastres, zapateros, costureras, etc., pero le escandalizó el verso: “hazme una Dolorosa, que la quiero yo mirar”, accionando esta advocación los que bailaban.¹⁹⁴

Con respecto al origen peninsular de “Los panaderos”, el maestro bailaor José Otero Aranda escribe en su *Tratado de bailes* de 1912:

He aquí un baile andaluz de los clásicos; no he alcanzado yo a conocerlo como baile popular, pero sí lo he visto bailar muchas veces siendo pequeño. [...] En cualquier fiesta que se reunían varios jóvenes acostumbraban a bailarlo después de las clásicas sevillanas. Acompañados de la guitarra no es una cosa muy distinta a lo que hoy llamamos “Panaderos de la flamenca” pues no estaban arreglados en la forma de hoy; después se dejó “Los panaderos” y se varió con el nombre de bailar por juguetillos y más tarde por Alegría, que es

¹⁹³ Georges Baudot y Ma. Águeda Méndez, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁴ *Idem.*

lo que se baila hoy; pero ya no se parece en nada. Ya no hay quien ejecute este baile clásico y quizás ni a quien le guste ni entusiasme. El origen de este baile es de Cádiz.¹⁹⁵

No obstante, algunos consideran a Alcalá de Guadaíra la cuna del baile “Los panaderos”, pues esta ciudad es conocida como “Alcalá de los panaderos” debido a la exquisitez de su pan.¹⁹⁶

2. “Los panaderos” y la jeringonza

Mariana Masera señala que el son de “Los panaderos” se combinó en México con la jeringonza,¹⁹⁷ de la que adoptó su dinámica de ejecución que consiste en animar a la gente a bailar. Sin embargo, este baile no siempre ha tenido la misma forma y función debido a que muestra una gran tendencia a la hibridación en el nombre y a su vinculación a diferentes rituales,

¹⁹⁵ http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/generos_folklore_panaderoshtm, ante la imposibilidad de tener acceso a la obra del maestro bailaor José Otero Aranda, *Tratado de bailes*, Sevilla, 1912, cito esta página web llamada “Flamenco de la A a la Z”, en la que se refiere el tema de esta manera: “La cuestión es que, en afirmación de Otero, con las coplas de ‘Los panaderos’ se bailaba también el Zapateado. En realidad ‘Los panaderos’ que aún hoy se conserva, y sólo en el repertorio guitarrístico, parte de la sublime versión que en su momento compuso Esteban de Sanlúcar”.

¹⁹⁶ El tipo de baile “Panaderos” deriva del bolero y desciende en línea recta de la seguidilla. Se dice que tiene su origen en Alcalá de Guadaíra, Sevilla, donde se hacía el pan para toda la región. Los movimientos que ejecutaban los bailarines tenían una curiosa e intencionada semejanza con los que ha de hacer el panadero para amasar el pan; de ahí su nombre. Existen muchas variantes de “Los Panaderos”: de la Flamenca, de la Tertulia, Panaderos cuchilleros, entre otros. Se entiende por escuela bolera o baile de palillos (ambos términos son similares) un estilo de baile que empezó a desarrollarse en Andalucía y que, básicamente, consistía en la transformación de ciertos bailes populares en danzas de exhibición profesional, refundidas en academias de baile. El sistema seguido por dichas escuelas era semejante al método que tenía el ballet clásico en el que probablemente se inspiraron: ejercicios en la barra y en el centro, destinados a crear una técnica y, una vez conseguida, se aplicó a los bailes que quedaron sometidos a estructuras fijas, eliminando así toda improvisación del bailarín. Los bailes que dio a conocer la escuela bolera se han conservado intactos en su técnica y nomenclatura. Por ejemplo, “Los panaderos”, “Olés”, “Boleros”, “Seguidillas” y “Fandangos”. A pesar de estar agrupados bajo una misma denominación, estos bailes corresponden a dos técnicas muy distintas: mientras los boleros tiene saltos, vueltas, trenzados y pasos de elevación muy difíciles, los olés, jaleos, cachucha, etc., se centran más en la gracia un poco desenvuelta y la picardía mientras evolucionan con pasos sencillos a ras del suelo. La escuela bolera surge del afrancesamiento de las danzas populares que en el siglo XVIII prevalecía en España. Esta estilización se ha producido gradualmente y sin tener conciencia de cuándo y de qué manera, por ello en la actualidad es difícil catalogar qué pasos son propios de la escuela bolera y cuáles no. <http://pasionflamenca.com.ar/b/baile>. Página consultada en noviembre de 2010.

¹⁹⁷ Cf. Mariana Masera, “Un baile perseguido”..., *op. cit.*, pp. 315-349. Este baile tiene una diversidad de nombres según la región española: *Caringosa*, *Cariñosa* o *Carrigosa* en Cataluña; *Ciringoncia* en Sevilla; *Geringosa* en Asturias; *Jeringoza* en Cádiz; *Temperendengue* en Asturias; *Sorondongo* o *Tepreltré* en Canarias. Hoy se le conoce como *La tonadilla del fraile*, *Danza del fraile* o *El fraile cornudo*. No obstante, la función de este baile, como se constata en el primer testimonio del siglo XVI (Ensalada *El jubilate* de Mateo Flecha), podría haber sido para exorcizar a la gente.

de tal suerte que pudo haber sido una ceremonia para exorcizar a la gente en el siglo XVI, y hoy en día está relacionado con fiestas patronales, fiestas de barrio, bodas, faenas de la vendimia y matanza del cerdo, en distintas regiones de España.¹⁹⁸

De acuerdo con los estudiosos del género, la versión más antigua de la jeringonza sería la del cancionero infantil, de la cual existen diversas variantes regionales en México; entre ellas destacan dos que conservan el nombre de “Los panaderos”. Estas rondas se juegan en una rueda en la que pasan una niña y un niño al centro de la misma a bailar, mientras los demás participantes del juego giran en la rueda cuando es necesario y van indicando a los del centro las acciones que deben realizar.¹⁹⁹

La modalidad del baile de la jeringonza se asimiló al son de “Los panaderos”, cuya lírica erótico-burlesca primigenia “altamente representativa de un quehacer literario original, de un

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 322-323.

¹⁹⁹ Lilian Scheffler, en *Juegos tradicionales de Tlaxcala*, México, SEP, 1976, pp. 72-73 y 80-82, documenta dos versiones de “Los panaderitos”. Versión 1, Totolac. E. 1 “Arrímense otro poquito / que los quiero ver gustar / que los quiero ver gustar, / éstos sí son panaderos / que no saben chiquiar” // E. 2 “Háganse una rosquillita / que los quiero ver gustar...” // E. 3 “Háganse una risita / que los quiero ver gustar...” // E. 4 “Dense una espulgadita / que los quiero ver gustar...” // Versión 2, Tenate. E. 1 “Salga usted doña Andrea, / salga usted de su zalea, / qué bonita panadera / que tiene cuerpo de ballena” // E. 2 “Ciérnele, ciérnele, panadera / por delante y por detrás, / que ya son las once y media / y ese pan se ha de entregar, / cuatro reales de cocoles / y una semita de a real” // (Le dicen que escoja un compañero para que la ayude a trabajar, ella le pone el sombrero a uno de los niños o jóvenes, y ése pasa el centro con ella, mientras los demás cantan.) E. 3 “Salga usted Tata Simón / salga usted de su rincón, / qué bonito panadero / tiene cuerpo de barril” // E. 4 “Ciérnele, ciérnele panadero / por delante y por detrás...” // (Enseguida se detienen y los demás les indican cantando lo que deben ir haciendo.) E. 5 “Escuche usted panadero / lo que van a hacer. / Siéntense un ratito / un ratito a descansar” // (Ambos se sientan en medio del círculo, todos cantan.) “Búsquense un piojito” (hacen como que se lo buscan uno a otro). “Háganse un celito” (y los bailadores cantan) él: “¿En dónde estabas?”; ella: “Con otro” (El muchacho se enoja cuando ella le dice “con otro”, se levanta y dan vueltas otra vez y los otros jugadores le indican —a la niña— que regrese a su lugar.) E. 6 “Salga usted panadera / vuelva usted a su lugar” (sale la niña, el joven se queda en medio y todos cantan otra vez el estribillo). E. 7 “Ciérnele, ciérnele panadero / por delante y por detrás...” // (Nuevamente le dicen que escoja compañera con lo que se inicia el ciclo). Otro canto infantil en México que conserva la dinámica de la jeringonza es “La comadre Juana” (Mercedes Díaz Roig y Ma. Teresa Miaja, *Naranja dulce / limón partido*, México, El Colegio de México, 1996, p. 24.): “Mi comadre Juana / andaba en un baile / que lo baile, que lo baile, / y si no lo baila / le doy castigo” // E. 2 “Que salga usted / que lo quiero ver bailar / saltando, bailando / las patas al aire” // E. 3 “Por lo bien que lo baila la moza / déjenla sola, sola en un baile / que la quiero ver bailar” // Además, como documenta Mariana Masera (“Un baile perseguido”..., *op. cit.* pp. 341-345.), este canto se conserva en la lírica infantil de diversos países; en Argentina se conoce como “La señorita”; “Que salga Anita” en Tucumán, “La señorita Victoria” en Venezuela y “Entrando en el baile” en Puerto Rico.

sentir popular profundo en el México dieciochesco”,²⁰⁰ al paso del tiempo ha perdido la sátira religiosa y ha moderado su carga erótica, como se aprecia en las versiones modernas de este son.

3. “Los panaderos” de hoy en día

Actualmente hay diversas variantes regionales de “Los panaderos” en Oaxaca, Veracruz, Tierra Caliente y la Huasteca. Margit Frenk documenta en el *Cancionero folklórico de México* dos versiones de este son, una proveniente de Oaxaca y la otra de Veracruz, que es la que presento:

¡Arriba los panaderos,
arriba, arriba y a trabajar!
que busque su compañera
quien la tiene que encontrar;
que la busque, que la busque
que ahora me la va a pagar,
y si no quiere salir,
que la chiflarán, que la chiflarán.

Bonita compañerita
se ha venido usted a encontrar;
déjemela usted solita,
que la voy a hacer bailar,
que me baile “El ahualulco”,
¡A ver si sabe bailar!

¡Arriba los panaderos...

Bonito compañerito
se ha venido usted a topar;
parece un pichoncito
sacado del palomar;
déjemelo usted solito,
¡a ver si sabe bailar!
que baile una “Bambita”
¡a ver si sabe bailar!

¡Arriba los panaderos...²⁰¹

²⁰⁰ Georges Baudot y Ma. Águeda Méndez, *op. cit.*, p. 13.

²⁰¹ Margit Frenk, *Cancionero... op., cit.* vol. IV, “Coplas varias y varias canciones”, núm. 297, p. 393. Esta versión se recogió en Veracruz, en 1965. Transcribo la versión documentada en San Mateo Etlatongo, Oaxaca (*ibid.*, núm. 296,

En el ejemplo se observa que la modalidad empleada en la ejecución del son consiste en que el bailarín debe atender las indicaciones del intérprete y bailar “al son que le toquen”, por lo que queda implícito que después de la frase “que baile una ‘bambita’ / ¡a ver si sabe bailar!”, los músicos tocarán un fragmento de ésta para el bailarín. Aquí se aluden los sones “El ahualulco” y “La bamba”, aunque se puede referir cualquier otro son, como se aprecia en la versión documentada por Humberto Aguirre Tinoco en la que aparecen “un zapateado” y “Los enanos”; y en la del Chicago Ensemble, que utiliza los sones “El huateque”, “El colás” y “Qué bonita bandera”.²⁰²

Al comparar las distintas versiones de “Los panaderos”, se observan cambios en las acciones, pues en la versión novohispana el remedo remite a animales, dolorosas y crucifijos; en la ronda infantil se hacen rosquillas y “piojitos”; y en “Los panaderos” jarocho se ejecuta el baile de diversos sones.

Además, la intencionalidad del son, que es la invitación a bailar, toma un matiz diferente en el fandango jarocho, porque “Los panaderos” se toca cuando ya se ha juntado alrededor de los músicos un grupo de personas que sólo están escuchando la música y viendo bailar. Con este son se obliga a subir al tablado a todos los mirones, a fin de que éstos hagan el ridículo y sean la diversión de los demás. De esta manera, el son es utilizado como un peculiar y divertido castigo.²⁰³

p. 392.): E. 1 “Alevántate, compañero, / y alevántate sin pensar, / que son las once y media, / y ese pan se va a entregar; / cuatro reales de cocolos / y una semita de a real” // E. 2 “¡Qué bonito compañero!, / y ha salido ya a bailar; / se parece a un panadero / y acabado de llegar; / cuatro reales de cocolos / y una semita de a real” //

²⁰² Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.*, pp. 99-101. *Sones de México. Chicago Ensemble, Esta tierra es tuya, This land is your land*, http://www.sonesdemexico.com/files/tierra_lyrics.pdf. En la versión jarocho de “Los panaderos” se incluyen “El huateque”, “El colás” y “Qué bonita bandera”. Con la inclusión de esta última obra se perfila una nueva hibridación del género, ya que dicha “canción” y su letra son de origen puertorriqueño.

²⁰³ *Cf. ibidem*, pp. 99 y 100. Acerca de la modalidad son-castigo, José Alejandro Huidobro Goya (*op. cit.* p. 86.) expresa: “Sólo conozco el caso de Los panaderos’. Este son-juego sirve para iniciar a los bailarines aprendices o para obligar a los espectadores cohibidos a danzar. El depositario del castigo tiene que bailar una vuelta completa del son sobre la tarima, completamente solo. En un momento se inserta dentro del son de Los panaderos, una vuelta de

Por otro lado, como se ha observado, en la versión jarocho de “Los panaderos” además del cambio o rotación de los bailarores (con secuencia hombre-mujer) de manera individual, se realiza la variación de bailes.

En Michoacán, María Storm comenta que este baile es utilizado como una dinámica rompehielo que permite introducir a todos en el baile:

Para romper el hielo en una fiesta concurrida, siempre pedimos a los músicos que toquen “Los panaderos”. Todos disfrutamos de esta vieja ronda familiar, como niños [...] pero cansa a los músicos y por eso ellos no hacen caso a una segunda o tercera petición. “Los panaderos” es muy divertido. Todos en rueda tararean “¡qué bonito panadero que ha salido aquí a bailar!” y uno de la fila se coloca en medio. Él, como es sabido, busca una “bonita panadera” que le ayude a hacer el pan, sonriendo la saca de la rueda y bailan juntos un ratito. Después ella baila sola y busca otro compañero que le ayude a trabajar; por supuesto que uno nunca sabe a quién se escogerá. Muy bonito.²⁰⁴

Mariana Masera documenta una versión de Tierra Caliente proporcionada por don Martín Villano, conocido músico y decimero, “quien comentó que el son de ‘Los panaderos’ se utiliza para inaugurar el fandango y que después de cantarlo se toca un jarabe”.²⁰⁵

algún otro son que el castigado está obligado a bailar. Los cantadores o los espectadores tienen oportunidad de improvisar coplas chuscas o sarcásticas a propósito de la inexperiencia del bailaror incipiente, lo cual genera un ambiente de humor y jovialidad. En ocasiones, el castigo consiste en improvisar algún verso o en cantar. Al terminar la última copla se canta un coro y se modifica ligeramente la letra para dar pie a otro castigo. Esta vez, el primer castigado selecciona entre el público un sustituto de sexo contrario. Generalmente, cuando toca el turno a una mujer, los versos son benignos, pero cuando el turno es para un bailaror, el tono de los versos es mordaz y picaresco”. Esto parece constituir una excepción, ya que el tablado o tarima es un espacio profundamente respetado por los bailarores. Quien se sube a la tarima es un bailaror; no se permiten desfiguros o faltas de respeto al baile; de hecho, en los fandangos jarochos, a una bailadora que está bailando, sólo puede bajarla otra que baila mejor, pero nadie más. Hay un video en you tube (página web <http://www.youtube.com/watch?v=m44uNCQxhLA&feature=related>) de un borracho que quiso subir a bailar a la tarima; en ese momento los bailarores se retiraron y la música cesó, hasta que el borracho bajó de la tarima. En el video se hace evidente el sentido de compromiso y respeto que estos artistas muestran por su tradición. Esto también sucede en Tixtla, Guerrero, en donde, a decir de algunos bailarores, no se permite subir a la tarima si no se está adecuadamente vestido y calzado.

²⁰⁴ María Storm, “Ecos de sonos tepequenses”, en Álvaro Ochoa Serrano, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Casa de la Cultura del Valle de Zamora/Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2005, p. 46. El editor detalla (p. 40.) que este artículo es fragmento de “Enjoying Uruapan”, México, s. i., 1945, trad. y notas, salvo indicación, de Álvaro Ochoa.

²⁰⁵ Mariana Masera, “Un baile perseguido...”, *op. cit.*, p. 336.

En la Huasteca, Patricia del Carmen Florencia²⁰⁶ afirma que anteriormente el son huasteco de “Los panaderos” era muy popular porque cuando se tocaba nadie se quedaba sin bailar.

Florencia Pulido documenta la letra del baile:

¡Arriba, arriba los panaderos!
¡arriba, arriba y a amasar pan!
saque usted a su compañera
que le ayude a trabajar.

¡Qué bonitos panaderos!
¡ay, qué bonitos están!
que me gustan, que me cuadran
¡qué buen pan amasarán!

Dispéñseme caballero,
dispense que voy a hablar,
cerveza a su compañera
la queremos ver tomar,
y si no quiere tomar,
que le chiflarán,
que le chiflarán.

Dispéñseme Don...
dispense que voy a hablar,
que ya la deje solita,
la queremos ver bailar.

Dispéñseme compañera,
dispense le voy a hablar,
que invite usted a Don ...
le queremos ver bailar.

** Al finalizar la ronda, después de que ya varios han bailado los músicos terminan diciendo:*

Dispéñseme bailadores,
dispéñseme voy a hablar,
bailaron “Los panaderos”
ahora bailan “El caimán”.²⁰⁷

²⁰⁶ Patricia Florencia Pulido, *op. cit.*, pp. 62-63. Se ha conservado la escritura original del son realizada por Florencia Pulido. Nótese que Florencia Pulido confiere al son la función de “que nadie se quede sin bailar”.

²⁰⁷ *Ibidem*, pp. 61-62.

La escritora agrega que este son ya se perdió y que de él se deriva el “Son solito”, el cual lleva estrofas muy similares y su funcionalidad es la misma: que nadie se quede sin bailar. En efecto, a partir de la tercera estrofa se conforma el “Son solito”.²⁰⁸

Se aprecia que el motivo en la primera estrofa del “panadero que busca ayuda para trabajar” parece haber quedado relegado y tal vez fue sustituido por el motivo del “caballero que saca a una compañera a bailar”, el cual permaneció en la memoria y/o gusto de los intérpretes. Con el cambio de motivo se pierde la palabra clave, por lo que el son, al no existir la referencia al “panadero”, necesariamente cambia de nombre.

Gabriel Saldívar proporciona información de esta variante regional huasteca en el siglo XIX:

Otro de los huapangos muy conocidos es el de “Los panaderos”, son que se menciona en una denuncia de la ciudad de Cuernavaca por el año de 1805, diciéndose “Que habiendo cantado y bailado Los panaderos, pidieron los músicos, por la costumbre que hay de pedir, que los que cantan y bailan dicho son hagan alguna cosa”. Se conserva la costumbre en la Huasteca y casi todo el Estado de Tamaulipas, sobre todo en los poblados pequeños de que cuando se baila este son, los bailadores llevan a sus parejas a la fonda que se instala a un lado del sitio del baile, ya a cenar o a tomar algún refrigerio.²⁰⁹

Como se puede observar, la funcionalidad del son nuevamente aparece con la apelación a los bailadores a que realicen alguna acción, además de que se aprovecha para tomar un descanso o refrigerio.

Esta modalidad del refrigerio también es referida por el escritor Gregorio López y Fuentes quien proporciona información acerca de la dinámica de este baile en la primera mitad del siglo pasado:

²⁰⁸ Vid. *infra.*, p. 159-160. En el apartado “Son solito”/Caimán ya se ha mencionado esta dinámica.

²⁰⁹ Gabriel Saldívar, *Historia...*, *op. cit.*, p. 298.

Como por sorpresa, los músicos dieron principio al son de “Los panaderos”, o sea, el de los agasajos, oportunidad para que cada quien ponga de relieve su esplendidez, aunque los hombres de escasos recursos experimentan un verdadero ímpetu de fuga. Para los dueños de vendimias, cerca del baile, es objeto de congratulaciones, no siendo raro que vayan en participación con los músicos, pues garantiza la venta de rompopo, vinos, dulces y fruta de horno. Uno de los cantadores, junto a la guitarra, comenzó a cantar: “Qué bonitos panaderos, / y lo bonitos que están; / que me gustan, que me cuadran, / ¡qué buen pan amasarán!” // La más atrevida de las mujeres dejó su asiento y fue hasta donde estaba el presidente municipal, en cuyo honor era el baile, quien, entendiendo desde luego la invitación, se levantó dirigiéndose con su pareja al centro de la galera. Se hizo un enorme ruedo de espectadores. El cantador volvió a cantar en cuanto la pareja fue y vino unas cuantas veces en ese bamboleo del huapango: “Y déjemelo solito, / que lo quiero ver bailar...” // Pero antes de que se quedara solito, el presidente municipal hizo entrega de su sombrero, como prenda, a la muchacha, y ésta se regresó a su asiento. El que cantaba ordenó: “Que busque a su compañera / que lo venga a acompañar...” El presidente municipal se dirigió a donde estaba su esposa, la que salió a bailar en medio de grandes aplausos. [...]. En eso el cantador volvió a cantar: “Y déjemela solita, / que la quiero ver bailar...”, y luego: “Que busque su compañero / que la venga a acompañar. . .”. Otros muchos pasaron por la difícil prueba de cuando se es el centro de las miradas: ellos entregando como prenda sus sombreros y ellas quedándose en espera del agasajo. [...] Cuando los músicos interrumpieron su tontuna, cincuenta hombres nos dirigimos a los puestos cercanos, para surtir las más grandes charolas con lo más apetitoso que había, yendo después a brindar con las poseedoras de nuestras respectivas prendas.²¹⁰

Así pues, se manifiesta que el baile era un juego de prendas, pues el varón ofrecía su sombrero a la dama con quien bailaba, y lo recuperaba después de haberla agasajado con comida,

²¹⁰ Gregorio López y Fuentes, *Arrieros*, México, Botas, 1944, pp. 88-91. El autor continúa de esta manera: “Se bebía, se charlaba y se hacían cuentas. Los músicos también tomaban de los presentes que les enviaban los comerciantes agradecidos. Cuando terminaron los agasajos, volvió el son de “Los panaderos”, todos los que íbamos a recuperar nuestras prendas, nos pusimos en hilera a lo largo del local, mientras que las señoras salieron a nuestro encuentro con los sombreros puestos, algunas lo conservaron hasta el final y otras lo reintegraron bien pronto: eso depende de condiciones de circunstancias y consideraciones especiales. Otra vez el cantador: ‘Qué bonitos panaderos / y lo bonitos que están; / que obsequien a la señoras / que también saben fumar...’// No todas sabían fumar, a pesar de lo dicho, pues algunas ni siquiera recibieron el cigarro, otras lo aceptaron, pero no lo encendieron; no pocas echaron humo y tosieron: una minoría prefirió los fuertes tabacos de la tierra, esos que se hacen con hoja de primera y sin vena. Mi pareja fue más caprichosa, pues prefirió uno de maíz, el cual tuve que torcerle durante un desgarrado balanceo con que suplí mi escasa habilidad como bailarín”.

bebida e incluso tabaco. Este intercambio de prendas tal vez sea una reminiscencia de la costumbre de *la gala* en el fandango —fiesta común al cancionero ternario caribeño— que consiste en la interpretación de una danza por una mujer, a la cual se le colocan sombreros en la cabeza y a quien se retribuye con un pago en moneda de plata (medio real o un peso acuñado en Nueva España).²¹¹

Otro aspecto interesante es que, como expresa Enrique Rivas Paniagua, “Los panaderos” y “El son solito” “son los únicos bailes en la Huasteca que se ejecutan por pareja, y no en montón”.²¹²

Por su parte, Román Güemes expresa:

“Los panaderos” es un son tradicional para carnaval u otra festividad. Este viejo son, como su nombre lo señala, está relacionado con el pan de cada día. En su desarrollo se recomienda agasajar a la compañera de baile y en ocasiones a todos sus acompañantes al finalizar su ejecución. Dichos agradecimientos se patentizan con pan, café y refrescos, lo que permite recuperar el pañuelo o sombrero que se dejó en prenda. “Los panaderos” se pueden ejecutar varias veces en el transcurso de la fiesta, lo que posibilita un acercamiento real y efectivo con la muchacha. Este son presenta variantes muy notables a lo largo de la Huasteca y del país. Por lo general, anuncia también el término de una tanda.²¹³

²¹¹ Cf. Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y Contrapunto*, México, Siglo XXI/ Estado Libre y Soberano de Quintana Roo/Universidad de Quintana Roo/UNESCO, 2002, pp. 67-69. El investigador refiere además: Los antecedentes líricos están en la literatura teatral del Siglo de Oro; pero la costumbre se fundamenta en las “galas” o monedas que arrojaban a los bailarines en los teatros después de una buena ejecución. Todavía en el sur de Veracruz se llama “galear” a esta tradición casi en desuso. La descripción más antigua de la gala acaso es la que cita fray Íñigo Abbad y Lassiera: “Cuando el que baila o alguno de los circunstantes quiere manifestar su cariño a la bailarina, se quita el sombrero y se lo pone a ella en la cabeza; y algunas veces le ponen tantos, que no pudiendo sostenerlos, los lleva en las manos y debajo del brazo. Cuando se cansa de bailar se retira con una cortesía, vuelve los sombreros a los que se los han puesto, y cada uno le da medio real: a esto le llaman *dar la gala*”.

²¹² En pareja, quiere decir una pareja sola al centro, y no un grupo de parejas, que sería en montón. Enrique Rivas Paniagua, Programa “Los panaderos” / “Son solito” en *Son...idos de la Huasteca*, Radio Educación, agosto de 2010. Agradezco a Enrique Rivas Paniagua el que me haya proporcionado la referencia a la obra *Arrieros* de Gregorio López y Fuentes, misma que cita en su programa y una copia del programa en cuestión.

²¹³ Román Güemes, en Siddhartha Ortega Rodríguez *et al.*, *Del gusto al gusto. Cancionero de la primera fiesta huasteca de Citlaltépec, Veracruz. Sierra de Otontepec del 13 al 15 de mayo de 2005*, Jalapa, Universidad Veracruzana, Dirección de Divulgación Artística–Instituto de Antropología/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 33, nota 16.

Eduardo Bustos Valenzuela manifiesta que en Chicontepec siempre se ha tocado por generaciones el son de “Los panaderos”; el son se bailaba, y al finalizar el baile se agasajaba a la bailadora con algún tipo de bebida, comida o golosina. El músico poeta manifiesta: “este son ya está en desuso en la región, pues casi nadie lo toca”.²¹⁴

“Los panaderos” es apenas un ejemplo del amplio repertorio compartido de sones huastecos, jarochos y de Tierra Caliente, “porque en realidad, a pesar de sus diferencias regionales e instrumentales, los aires evocados, al derivar de esa matriz común, pueden volver a comunicarse de manera comprensible”.²¹⁵

En “Los panaderos” huastecos se ha desarrollado la modalidad del festín y el descanso tal vez con la finalidad de llevar el cortejo, simbolizado en el baile, a la realidad.

¡Qué bonitos panaderos!
como que amasan la harina,
una bailadora quiero
para estrenar la tarima,
y si me acepta el sombrero
le invito una golosina.²¹⁶

Bonitos “Los panaderos”
y hay que saberlos bailar,
sombrero a sus bailadoras
que los quiero ver brindar.

“Los panaderos huastecos”
con gusto voy a cantar
ahora les darán refrescos
y también café con pan...²¹⁷

²¹⁴ Eduardo Bustos Valenzuela, entrevista personal, noviembre de 2010.

²¹⁵ Antonio García de León, “Sones compartidos de la tierra”, en el folleto del disco: *Sones compartidos. Huasteca, Sotavento, Tierra Caliente*, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/Programa de Desarrollo Cultural de Sotavento/Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente/Dirección General de Vinculación Cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

²¹⁶ Eduardo Bustos Valenzuela, *Cantares de mi Huasteca...*, op. cit., p. 76

²¹⁷ Esta es la versión que documenta Román Güemes (*Del gusto al gusto... op. cit.*, p. 33.) y es interpretada en náhuatl y español. Transcribo las coplas en náhuatl: E. 1 “Titlaixpixki ni jarabe / Nama titlaixpías panaderos, / Wan tla ax tepinajti tlawel, / Tiseljwilis isombrero; / Kimelawa mitsijtlanis / Ni selkatsij telpokero” // E. 2 “Xijkakikaj telpokamej / Nimechijlis se tlajtoli / Ne pilichpokasiwamej / Nelia miltotiaj ni sonos; / Pero achtoxitlajtlaní / A ver tlanijki kionis” // E. 3. Tlamisa ni panaderos / Ijkiá tikijliaj ni sonos, / Tijmaktilis isombrero / Kemaj tlamis titlaonis / Iwan tla se telpokero / No nechmakas tlen nikonis.

IV. ¡QUE SIGA EL HUAPANGO!

IV. ¡QUE SIGA EL HUAPANGO!

G. “La petenera”

*La sirena de la mar,
me dicen que es muy bonita...*

En el *Cancionero folklórico de México*¹ se proporciona esta información acerca de “La petenera”: “musicalmente se distinguen claramente cuatro ‘peteneras’ en México: un son jarocho, un son de las Costas Grande y Chica de Oaxaca y Guerrero, una canción lírica istmeña de Oaxaca, y ‘La petenera’ huasteca, esta última también conocida como ‘La sirena’”.

En 1949, Vicente T. Mendoza, en su estudio “Breves notas sobre la petenera”, registró ejemplos de coplas de peteneras de diversas regiones de México, entre ellas, Chapala, Tabasco, Guerrero, Veracruz, Yucatán y la ciudad de México, aunque no documenta una petenera huasteca.²

¹Margit Frenk (coord.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México, El Colegio de México, 1975-1985 (1. *Coplas del amor feliz*, 1975; 2. *Coplas de amor desdichado y otras coplas de amor*, 1977; 3. *Coplas que no son de amor*, 1980; 4. *Coplas varias y varias canciones*, 1982; 5. *Antología, glosario, índices*, 1985), vol. 5, pp. 251-252 y 275. Se documentan 78 coplas de “La petenera”, de las cuales 18 funcionan como estribillos de la variante regional jarocho. En las coplas cuyas formas estróficas son quintillas y sextillas existen las secuencias de versos 1, 2 (1, 2) 3 (3) 4, 5, 6 y 1, 2 (1, 2) 3 (3) 4 (4) 5. Y se especifica que en las versiones huastecas se da el añadido “ay, la la”. De este mismo son, pero denominado “La sirena”, se documentan tres versiones: dos en Hidalgo (Chalahuite y Huejutla) y una en San Luis Potosí (Ciudad Valles). Las formas estróficas son quintillas y sextillas y sus secuencias de versos son: 1, 2 (1, 2) 3, 4 (4) 5; y 1, 2 (1, 2) 3 (3) 4, 5, 6 y existe el añadido: ay la la la después del verso 3. No debe confundirse este son (que es el mismo de “La petenera” nombrado “La sirena”) con el nehuapango registrado por Elpidio Ramírez “El Viejo” denominado “La sirena”, del cual Juan Jesús Aguilar León (*op. cit.* p. 146.) expresa: “entre sus trovadores, como entre los estudiosos hay quienes sostienen que “La sirena” se trata de una petenera estilizada”; y René Villanueva comenta: “Dentro de la tradición de cantos marinos se han compuesto huapangos con el añejo tema de la sirena. Un ejemplo afortunado es éste [La sirena] de la inspiración de Elpidio Ramírez conocido como ‘El Viejo’. En estos huapangos modernos es frecuente la armonización en el canto a tres voces”. René Villanueva, *Cancionero de la Huasteca*, “La sirena”, p. 37.

² Cf. Vicente T. Mendoza, “Breves notas sobre la petenera”, en *Nuestra música* IV, 14, México, abril de 1949, pp. 120-131. Respecto a “La petenera” de Guerrero, Vicente T. Mendoza documenta dos versiones; una presentada por Higinio Vázquez Santana en su obra *Canciones, Cantares y Corridos Mexicanos* (México, Imprenta León Sánchez, 1925, p. 190.) que procede de la Costa Chica y de la Grande de Guerrero, y fue

Jesús Antonio Echevarría Román analiza la temática lírica documentada en diversas peteneras³, y llega a la conclusión de que la imagen de la sirena es un tema central exclusivo de “La petenera” huasteca⁴ —aunque no el único—. Tal vez ésta sea la causa de que en el ámbito huasteco la palabra petenera sea sinónimo de este mítico ser.

1. La multiplicidad de motivos

En el son de “La petenera”, al igual que en “El huerfanito”, se presentan diversas temáticas menores con cierto carácter de exclusividad debido a su relación con la imagen de la sirena.

Algunos motivos, perfectamente definidos, adyacentes a esta imagen son la pesca, la fauna

interpretada por Ignacio Escuelero y Juan Zacarías. Y la otra procede de Juchitán, Municipio de Azoyú, Costa Chica, interpretada por Marcelino Guzmán Carmona en México, en 1948. Por su parte, Santiago Memije Alarcón (*Epicoplas: Controversias, bombas y décimas*, Chilpancingo, Promociones y Publicidad Candy, 1995, p. 179.) afirma que en Guerrero hay dos versiones de “La petenera”: una pertenece a la Tierra Caliente; la otra, a la Costa Chica, y cita a Celedonio González Martínez: “Pues bien, por tradición se sabe que tanto La malagueña’, como La india’ y La petenera’ tuvieron su origen en Tlaphuala, luego se extendieron por toda la Cuenca del Balsas llegando a invadir más tarde las zonas que colindan con ella de los estados de México y Michoacán. Al mismo tiempo, cruzando la Sierra Madre del Sur llegaron también a la región de la Costa Grande a través de los cuartetos denominados ‘de cuerda’ o ‘arrastre’, que de la Tierra Caliente han ido asistiendo a las fiestas religiosas populares que año con año se verifican en Petatlán”. Celedonio González Martínez, *Coplas populares de Guerrero*, México, s/e, 1972. Como se puede apreciar, algunos escritores o cronistas locales convierten la tradición en propia de la región, y así lo documentan; esto, al paso del tiempo, puede generar confusión acerca del origen de ciertos géneros o canciones; aunque no está por demás señalar que las variantes regionales de una pieza dada sí son originarias de esa región.

³ Jesús Antonio Echevarría Román, *La petenera: son huasteco*, México, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000, p. 58. Este investigador realizó una investigación documental y sonora de coplas de diversas peteneras, para lo cual se basó en Francisco Rodríguez Marín (*apud* Vicente T. Mendoza), *Cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez, el *Cancionero andaluz* de Edgardo Romero, *Nuevo cancionero salmantino* de Aníbal Sánchez Fraile, y *Sones de Veracruz*, INAH.

⁴ Rosa Virginia Sánchez, en una reseña crítica de la obra de Echevarría Román, expresa: “Sin embargo, el tema sí aparece en otro son jarocho, El coco’, así como en diversos ejemplos líricos españoles”. *Revista de Literaturas Populares*, II: 1, 2002, p. 214. En efecto, la aparición del motivo de la sirena puede darse en algunas coplas de sones diversos, debido a la apertura de las coplas y la libertad creadora del intérprete, aunque esto parece ser un suceso meramente incidental sin mayor importancia; pero también, por otro lado, como sucede en “La petenera” huasteca, dicho motivo puede adquirir tal importancia que incluso llega a asimilarse al título del son por medio de la sinonimia, además de que se crea un espacio idóneo —que es el son de la petenera— para interpretar las coplas con este motivo. Sería conveniente conocer las coplas líricas españolas y las del son “El coco” referidas por Sánchez García con la finalidad de dilucidar la importancia de la figura de la sirena en este son, pero esto excede los alcances de este trabajo. Antonio García de León Griego afirma que el eco de las canciones de trabajo de la vida a bordo de los navíos se conserva, entre otras manifestaciones musicales, en el son en modo menor llamado “El coco”, en Veracruz, cuyo coro de respuesta en el estribillo “coco” recuerda los cantos marineros del siglo XVI, aun cuando el solista ahora cante versos hexasílabos en lugar de trisílabos. *Cf.* Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical: historia y contrapunto*, México, Siglo XXI, 2002, pp. 94-95.

marina, la navegación, las travesías por el mundo y el descubrimiento de América; sin embargo, no se aprecia una homogeneidad en cuanto a la conformación de palabras clave alternas utilizadas en la referencia a dichos temas colaterales sino una multiplicidad de dichas palabras: por ejemplo, para referirse a la navegación se utilizan las palabras embarcar, embarqué, embarcación, navegar, navegando, agua, mar, marinero y marinerito, entre otras, las que generalmente se combinan ya para conformar un ambiente marino, ya para servir de base a travesías por diversos países. Esto también sucede en la recreación de los otros motivos adyacentes. En cambio, al referir el motivo exclusivo y principal del son, que es la sirena, se utilizan principalmente las palabras sirena y “petenera”, este último nombre de incierto origen que procedo a dilucidar.

2. La palabra petenera

En el *Diccionario de la Real Academia Española* la palabra “petenera” se define como un “aire popular parecido a la malagueña en el que se cantan coplas de cuatro versos octosílabos”.⁵ José Domínguez Caparrós remite el término a una forma de la poesía popular: “clase de cantar o copla que consta de seis versos, porque pone en medio del tercer verso repetido una exclamación octosilábica común a varias coplas”.⁶

⁵*Diccionario de la Real Academia Española*, página web <http://buscon.rae.es/drae/>. s.v. petenera.

⁶ José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, s.v. petenera, p. 270. El autor menciona que esta forma es una derivación del cantar o copla, pues si se omiten los versos cuatro y cinco —que es la exclamación y la repetición del tercer verso— queda una forma idéntica al cantar, como se puede apreciar en el ejemplo: “Me miró de arriba abajo / y luego te miró a ti; / alegría me da er berte / nena de mi corazón / alegría me de er berte / y peniya er berme a mí” //. La definición de cantar es: “Poema formado por una sola estrofa breve (cuarteta, seguidilla, redondilla, soleá). Sirve de letra de canciones populares, aunque también se emplea en la poesía culta del siglo XX que se inspira en la poesía de tipo popular”.

En la obra *Auditorium*, las malagueñas y peteneras son catalogadas como cantes flamencos con diseños melódicos y secuencias armónicas específicas en los que predominan los antiguos modos gregorianos sobre la tonalidad.⁷

Es así que el término se ha usado para nombrar a una forma poética que presumiblemente podría haber sido el complemento lírico del aire popular “petenera”, el cual, a su vez, evolucionó en el cante flamenco. El proceso por el cual se dio esta evolución es desconocido; Martín Gómez-Ullate García de León señala que existe una disparidad en el origen del género de las peteneras, pues “deviene [...] de una confusión u omisión que obvia la continuidad entre *las peteneras*, baile popular español, y *la petenera*, cante aflamencado y singularizado en el repertorio flamenco”.⁸

⁷ *Auditorium, cinco siglos de música inmortal. Diccionario de la música*, Barcelona, Editorial Planeta, 2004, s.v. flamenco, término que designa los cantos y danzas populares de Andalucía. Los orígenes del flamenco y la etimología del término han sido y son objeto de debate y discusión. La implantación en Andalucía de pueblos arabófonos procedentes del norte de África, de poblaciones gitanas llegadas del este y también del norte y centro de Europa, explicarían el peculiar carácter melismático y melódico del flamenco; mientras que la etimología del término parece derivada de la designación de música flamenca entendiendo ésta como la proveniente de los Países Bajos. En el flamenco, pues, confluyen la tradición árabe y la música que los gitanos trajeron de Oriente, más la música que éstos encontraron en Andalucía: a saber, el canto llano gregoriano y bizantino, la música judía y la propia tradición folklórica local de orígenes prehistóricos. La música flamenca es improvisada, pero sus intérpretes siguen unas pautas características que le otorgan una personalidad definida. Se han catalogado más de 80 cantes distintos (alegría, fandango, soleá, cantiña...), algunos de los cuales son susceptibles de diversas subdivisiones, aunque al ser un folklore vivo se encuentra siempre en constante evolución y adopta múltiples influencias. Las interpretaciones vocales contienen abundantes melismas e inflexiones sobre una sola sílaba, y suelen ir acompañadas de palmas, chasquidos de dedos, de algunos instrumentos de percusión y de una o varias guitarras. Los acompañamientos guitarrísticos son de gran virtuosismo y en ocasiones se prescinde de la voz para el baile. Los guitarristas flamencos cuando acompañan al cantaor, marcan claramente un tiempo, utilizando el rasgueo como medio eficaz para conseguir tal fin, a la vez que unos giros cadenciales característicos imprimen a la interpretación su propio ritmo armónico. Se ha especulado sobre un posible origen ritual del baile flamenco, que durante largos años se cultivó casi exclusivamente en el ámbito doméstico. Eventualmente, y coincidiendo con la creciente presencia del flamenco en la vida pública, este género de baile fue evolucionando. De los primitivos zapateados y de los llamados estilos festeros (tangos y bulerías) surgieron las soleares y las alegrías; puntos de partida de nuevas formas de baile (sevillanas, fandangos, malagueñas, siguiriyas, etc.), siempre vinculadas a los diversos cantes flamencos, de los que toman su nombre.

⁸ Cf. Martín Gómez-Ullate, *Las vueltas de la petenera. Breve reseña de un género musical transfronterizo*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2009, p. 17. Uno de los más recientes estudios que pretende dilucidar esta cuestión, enfocado en aspectos musicológicos, específicamente de la guitarra, es la tesis doctoral de Norberto Torres, *De lo popular a lo flamenco: aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX)*, de la Universidad de Almería, 2009. El análisis del investigador parte de la existencia de una guitarra popular andaluza cuyo sustrato es la guitarra flamenca; desde el siglo XVI, o sea, desde que se tiene noticia de la guitarra popular en España, especialmente en Andalucía, se pueden observar

En las variantes regionales mexicanas llamadas peteneras se observan estructuras melódicas y rítmicas así como temáticas similares a las de las peteneras peninsulares, lo que evidencia la continuidad y posterior evolución de este baile popular en tierras americanas. De esto da cuenta Jesús Antonio Echevarría Román, quien en su análisis musical comparativo entre dos peteneras andaluzas (una antigua y otra moderna) y dos peteneras mexicanas (jarocho y huasteca) identifica que en la versión huasteca hay cierto parentesco con las formas andaluzas en cuanto a cadencias armónicas y líneas melódicas, mientras que la versión jarocho parece constituir un puente entre las peteneras andaluzas y dicha versión huasteca.⁹ Por su parte, Martín Gómez-Ullate expresa: “si escuchamos las folías y zarabandas antiguas del siglo XV, podemos encontrar resonancias que nos llevan a pensar que bien pueden ser aquellos géneros las raíces de la petenera”.¹⁰

2.1 Las peteneras peninsulares

Una de las hipótesis más difundidas acerca del origen de las peteneras, proporcionada por Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, es ésta: “Las peteneras aparecieron en Sevilla alrededor de 1879, aunque todos los cantaores las consideran antiguas. Toman su nombre de una famosa cantaora originaria de La Paterna, Cádiz, conocida como ‘La patenera’, petenera por eufonía. Según el cantaor Juanelo.”¹¹

elementos musicales que cristalizarán en el toque flamenco. Esta relación se puede constatar en otras fuentes, además de las musicales. Cf. Norberto Torres, “De lo popular a lo flamenco”,

⁹ Cf. Jesús Antonio Echevarría Román, *La petenera: son huasteco*, México, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000, pp. 50-53.

¹⁰ Martín Gómez-Ullate, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”, *Cantes flamencos*, Madrid, 1981, p. 172, *apud* Jesús Antonio Echevarría Román, *op. cit.*, p. 23. [cita textual de Echevarría Román, s.n.] He podido acceder únicamente a dos ediciones de esta obra aquí en México: *Cantes flamencos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947 y *Cantes flamencos*, Madrid, Cultura Hispánica, 1975, en ninguna de éstas aparece esta información. En un intento por acceder a la fuente original de esta cita de “Demófilo” he consultado la revista *El folklore Andaluz*, los once volúmenes de la *Biblioteca de las Tradiciones populares*, además de haber rastreado algunos artículos de este autor publicados en la revista *La Ilustración española y americana*, sin encontrar esta cita. Parece ser que esto

Esta idea ha sido difundida por varios estudiosos, entre ellos José Blas Vega, quien asevera que “este cante debe su origen a una cantaora de flamenco llamada La petenera”.¹² Asimismo, Francisco Rodríguez Marín, en dos ejemplos de peteneras antiguas, señala que fueron cantadas por la cantaora “La petenera”,¹³ lo que coincide con la opinión de García Durán Muñoz, quien en su obra *Andalucía y su cante* comenta lo siguiente: “La petenera fue cantada por primera vez por una mujer que le dio vida y nombre popularizándola con su juncalismo y su gracia. Juanelo, perdido hoy entre los nombres de los primitivos cantaores,

mismo le sucedió a Vicente T. Mendoza, quien en su artículo “Breves notas sobre la petenera” (*Nuestra Música*, Año IV, núm 14, abril de 1949, Bibliografía, p. 133.) cita a Francisco Rodríguez Marín (*Ensaladilla, menudencia de varia, leve y entretenida erudición*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1933. Cap. 1 “Las peteneras”), a Serafin Estébanez Calderón (*Escenas andaluzas*, Colección de escritores castellanos, novelistas. Madrid, Imp. de A. Pérez Dubrul, 1883. Art. “Asamblea General de los caballeros y damas de Triana, etc...”, p. 299.) y únicamente hace una tangencial referencia (*ibid.*, pp. 118-119.) a Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” sin proporcionar su fuente: “Por su parte, el articulista de *La Enciclopedia* dice: Es una copla y melodía de carácter melancólico y lánguido con la típica modulación y giros cadenciales de la región andaluza y construida según el patrón de toda esa clase de coplas y cantables que derivados, sin duda, de los andaluces, se han extendido por toda España en donde se repiten los versos y después de haber desarrollado íntegramente la estrofa se vuelve al primo o primeros versos para terminar en la dominante tonal”. Mendoza no incluye a Antonio Machado y Álvarez en la bibliografía de su estudio, y sólo hace dicha referencia. Al cuestionar a Jesús A. Echeverría Román si tuvo acceso a la obra de Machado y Álvarez, me comentó que no accedió a la obra, pero sí a la de Vicente T. Mendoza, quien lo citaba.

¹² José Blas Vega, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Cinterco, 1990, p. 127.

¹³ Francisco Rodríguez Marín, *Ensaladillas, menudencias de varia, leve y entretenida erudición*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1923, pp. 10-12. En este breve ensayo Francisco Rodríguez Marín, además de dar crédito a la leyenda de la “patenera”, también acredita como verdadero el contenido lírico de algunas coplas y lo adapta a la vida de dicha cantaora: “La petenera’, sobre que inventó el agradabilísimo canto que lleva su nombre y que no se parece gran cosa al que lo lleva hoy en día, debió de ser muy guapa moza. [...] De que ‘La petenera’ fue una *jembra juncal* dan testimonio estos cantares, seguramente debidos a amantes desdeñados y a mujeres celosas: 1. “Quien te puso petenera / no te supo poner nombre / que te debió de haber puesto / la perdición de los hombres” // 2. “¡La petenera malhaya / y quien la trajo a esta tierra; / que la petenera es causa / de que los hombres se pierdan! // [...] No sé dónde, ni cuándo murió la petenera; pero sí que su muerte fue muy sentida, a juzgar por esta copla: ‘La petenera se ha muerto / y la llevan a enterrar; / en el panteón no cabe / la gente que va detrás’ // Fue, pues, su entierro, como estereotípicamente dicen ahora los periódicos, ‘una imponente manifestación de duelo’”. El escritor añade: “en el acompañamiento de las peteneras primitivas había algo del *Punto de la Habana* y no poco de la canción *El paño moruño*. Hacia 1876 comenzaron a cantarse otras coplas igualmente llamadas peteneras, también de carácter flamenco, que se popularizaron y estuvieron en su apogeo en 1881, año de las peteneras; el baile de las peteneras es moderno pero tan agradable y vistoso que tardó poco tiempo en hacerse popular. Cabe resaltar la diferencia entre el agrabilísimo canto que lleva el nombre de petenera y el que lo lleva hoy en día”.

dice al hablar de esta copla, que él conoció y trató a su inventora, que fue una cantaora de Paterna de Rivera en la provincia de Cádiz”.¹⁴

El invento y el nombre del cante se atribuyen al personaje la “patrnera”, el cual se ha vuelto legendario. Esta leyenda ha tenido una fuerza tal, que incluso en el pequeño pueblo andaluz de Paterna de la Rivera, provincia de Cádiz, se ha erigido una estatua en honor a la cantaora flamenca Dolores, “La petenera”, “personaje difuso, legendarizado, de cuya vida no nos han llegado más que referencias someras”.¹⁵

En México, algunos investigadores del son huasteco también han acreditado y difundido dicha leyenda, entre ellos el músico folklorista René Villanueva, quien señala: “La copla de marinos y sirenas no deja duda sobre su origen andaluz, de su aire derivado de la seguidilla, cuyo nombre, a decir de Rodríguez María,¹⁶ viene del apodo de una célebre cantadora y bailadora que lo inventó. Esta cantadora era de Paterna de la Rivera, pueblecillo de Cádiz y por ello le decían ‘la patrnera’”.¹⁷

Joseph Crivillé expresa que Antonio Machado A., José Blas Vega y Rodríguez Marín, entre muchos otros investigadores, han contribuido a difundir esta versión “fantaseando de manera caprichosa sin fundamentar suficientemente su opinión, por lo que aún están por resolverse los verdaderos enigmas de la genealogía de la petenera”.¹⁸

La fuente original de esta “leyenda” se encuentra en un fragmento de la obra de Serafín Estébanez Calderón, *Escenas Andaluzas*:

¹⁴ García Durán Muñoz, *Andalucía y su cante*, Madrid, Gráficas Versal, 1962, p. 119.

¹⁵ Martín Gómez-Ullate, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶ Queda claro que el autor se refiere a Francisco Rodríguez Marín, al margen de la errata.

¹⁷ René Villanueva, *op. cit.*, p. 31. Por su parte, Juan Jesús Aguilar León (*op. cit.*, pp. 139-140.), aunque no refiere la leyenda, sí considera al gentilicio “patrnera” como la raíz de la palabra petenera: “Y es que la palabra petenera ha sugerido una derivación del gentilicio de un pueblo de la provincia de Almería, Paterna (*patrnera* es la mujer de Paterna). Suponen que el gentilicio debió haberse corrompido a la pronunciación andando el tiempo, hasta convertirse en petenera” (Aguilar León no cita su fuente).

¹⁸ Joseph Crivillé, 6. *El folklore musical*, en Pablo López de Osaba (coord.), *Historia de la música española*, 6 vols., Madrid, Alianza Música, 1983, p. 300.

Y entrando que entraron, se dejó ver de capitana y adalid la muchacha anunciada por don Poyato: y en verdad que era ella un tipo acabado de su raza y su país. Bella y gentil en la persona, era su color soberanamente bronceado, y negros los ojos y rasgados con muchísima intención y fuego; el pelo no hay que mentarlo, negro también como el cuervo, y, como cingaro, seguido y flácido; la boca albeando con una dentadura de piñones blanquísimos; el talle suelto y ágil a maravilla, y los pies de la mejor traza, así como el arranque de las piernas, que, en lo que dejaron ver luego sus estalles y campanelas, pregonábanse de gran morbidez y perfecto perfil. En las mudanzas y vueltas de la rondeña y zapateado estuvo de lo más apurado que puede verse; pero en tocando que llegaron a los éxtasis y últimos golpes de la *yerba-buena*, las seguidillas y la *Tana*, fue cosa para vista y admirada, que no para puesta aquí en relato [...]. Por nuestra parte, vamos al capítulo de los cantares, que en esto sí que podremos adjudicarle el primer punto y merecimiento. Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Érase una la *Malagueña* por el estilo de la *Jabera*, y la otra, ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman *Perteneras*. Cuantos habían oído a la *Jabera*, todos a una le dieron en esto triunfo, y decían y aseguraban que lo que cantó la gitanilla no fue la *Malagueña* de aquella célebre cantadora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y que por el nombre de quien con tal gracia la entonaba, pudiera llamársela *Dolora*. La copla tenía principio en un arranque a lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo a dar salida a las desidencias del *Polo Tobalo*, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono: fue cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso. Tocante a las *Perteneras*, son como seguidillas que van por aire más vivo; pero la voz penetrante de la cantora dábales una melancolía inexplicable.¹⁹

En esta referencia se manifiestan los elementos que dieron lugar a la leyenda: el nombre de la “Dolora” y las características de las “perteneras” que posteriormente describirá Rodríguez Marín. Es lamentable el hecho de que Estébanez Calderón no haya registrado un ejemplo de copla o música de este cante.

¹⁹ Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*, Capítulo “Asamblea general”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, página web <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas-0/html/> consultada el 23 de agosto de 2011.

No es raro encontrar fuentes con datos legendarizados y fidedignos, pues a pesar de la tendencia de algunos investigadores a preservar dicha leyenda, entremezclada con ella aparece valiosa información:

Petenera: 1). Apodo gentilicio de una cantaora nacida en Paterna de Rivera, Cádiz. De Petenera [patenera] se transformó en Petenera y posteriormente en petenera aplicado al cante. 2). Cante con copla de cuatro versos octosílabos que al cantarse se convierten en seis por repetición de uno de ellos y el añadido generalmente ajeno a la copla. De entonación pausada, melódica, sentimental y majestuosa. Se distinguen en él varias modalidades, por lo que el término petenera debe considerarse como genérico, aunque las distinciones entre unas y otras sean, a veces, significativas. 2). Baile flamenco que se acompaña con la petenera corta y propio de mujer. La bailaora utiliza pasos muy semejantes a los de la siguiriya y cubre la cabeza con mantón. Como acompañamiento pueden emplearse las castañuelas aunque son preferibles los pitos, las palmas sordas y sobre todo el lenguaje mudo de las manos. Existe otro baile folklórico andaluz del mismo nombre y de anterior creación con ritmo más vivo y acompañamiento de palillos y piano. Sobre el origen de este estilo se han barajado muy dispares teorías, desde la que lo supone un cantar de juglaría, hasta la que le aplica procedencia hispanoamericana.²⁰

Así pues, las raíces primigenias de las peteneras supuestamente subyacen en el folklore andaluz y, además de las referidas en la cita, otras teorías del origen del género de las peteneras se pueden catalogar bajo tres rubros: 1) origen hispanoamericano; 2) origen religioso y 3) origen en la tradición lírica.²¹

²⁰ Palos del flamenco: petenera, en página web Triste y azul. Flamencos cabales en la red. http://www.tristeyazul.com/historia_palos_flamencos/palos/petenera.htm, consultada en enero de 2011.

²¹ Cf. "Teorías sobre el origen de La petenera". Premio Concurso de exaltación de la petenera o investigación de su Cante", edición 2007, revista *El Alcaucil*, 44, CEIP, Paterna de Rivera, Cádiz, blogspot Paterna de Rivera: Cuna de la Petenera. Blog de CEIP "El alcaucil" dedicado a la petenera y al flamenco: <http://paternapetenera.blogspot.com/2008/09/teoras-sobre-orgen-de-las-peteneras.html>, consultada en enero de 2011. Esta clasificación es útil por su brevedad; sin embargo, es pertinente señalar que en la red existen muchas inconsistencias y/o discrepancias entre algunos estudios acerca del flamenco. En esta fuente se documenta que Antonio Machado "Demófilo" afirma que "la posible procedencia del cante por peteneras,

1) Origen hispanoamericano. Esta teoría tiene dos versiones:

a) Se cree que es originaria de Cuba o Santo Domingo porque en el último tercio del siglo XIX estaban de moda las canciones populares como “El punto de La Habana” y “El paño moruño”, y, de acuerdo con algunos autores, la interacción de estas canciones con el flamenco da como resultado las peteneras. Manuel García Matos²² sostiene que dicho cante se origina en Cuba y Santo Domingo porque era común en esa época en ambos lugares. b) Se cree que la petenera procede de la región de Guatemala “El Petén”,²³ de la cual deriva su nombre. Deviene de un cantar triste y melancólico que los indios solían entonar, el cual fue llevado a España e introducido por el puerto de Cádiz, en donde se “aflamencó” al entrar en contacto con los cantaores andaluces.

2. Origen religioso. Existen tres vertientes de esta teoría:

a) La música primitiva de la cristiandad. Ángel Caffarena²⁴ opina que las peteneras, al igual que las saetas, tienen su origen en la primitiva música religiosa de la cristiandad, las que

para los viejos cantores de la época, tenía su origen en una cantaora de flamenco nacida en Málaga o en La Habana”, versión alterna, pues en la fuente aquí citada se dice que la cantaora nació en Paterna.

²² Jesús Antonio Echevarría Román, *La petenera...*, *op. cit.*, pp. 24 y 25. “Don Manuel García Matos [...] remite el origen de la petenera hasta la zarabanda del siglo XVI y establece el parentesco que tiene con la guajira cubana”.

²³ Martín Gómez Ullate-García de León (*op. cit.*, pp. 13-14.) refiere que “No hay concordancia etnomusicológica que haga pensar en relación alguna entre el Petén guatemalteco y la petenera que encontramos como género musical en España y diversas regiones de México. Pero sí hay que tener en cuenta, como nos recuerdan Molina y Espín (*Flamenco de ida vuelta*, Sevilla, Guadalquivir, 1991, p. 103.) que ‘hasta 1840 el Petén perteneció a la Corona española, que era uno de los principales centros administrativos de las Indias y que de allí habían de viajar a La Habana, a Cádiz, Málaga o Sevilla, nativos peteneros —y peteneras— y, además de los nativos, los indianos, antiguos residentes de la región’. Otra referencia de una antigua representación teatral refuerza esta hipótesis: ‘Según Romualdo Molina, la primera referencia escrita de la petenera aparece en un programa de mano del Teatro Coliseo de México de la temporada 1803-1804, en el que figura la petenera como baile. Su nombre hace referencia a los habitantes del Petén, que era un importantes puerto de Yucatán (citado en Hurtado Torres, 2007)’”. Página consultada el 20 de abril de 2011. <http://www.bing.com/search?q=Museo+virtual+de+lani%C3%B1a+delos+peines&form=MSNH74&mkt=es-mx&rf=0&x=102&y=23>. *Museo virtual de la niña de los peines*.

²⁴ Ángel Caffarena, *Cantes andaluces. La saeta. La petenera*, Málaga, Juan Such, 1964, *apud* “Teorías sobre el origen de ‘La petenera’. Premio Concurso de exaltación de la petenera o investigación de su Cante”, *op. cit.* (versión electrónica).

posteriormente se aflamencaron por influencia gitana o de algún destacado cantaor o cantaora.

b) El canto gregoriano. Alfredo Arrebola defiende la teoría de que las peteneras están inspiradas musicalmente en el canto gregoriano, pues las plañideras andaluzas empleaban las melodías de sus cantos en sus rezos al velar a sus difuntos, y dichas melodías fueron adaptadas por los gitanos a sus cantos. Ramos Romero secunda esta teoría y expresa que en Paterna, a principios del siglo XIX, se cantaba en el septenario de Dolores y en los sábados a la Virgen de la Soledad, una copla dulcemente alegre y melancólica que pudo dar la pauta a este cante de las peteneras.

c) La tradición sefardí. Finalmente, algunos estudiosos tienen la creencia de que la petenera es un canto de origen semita o sefardí, ya sea por la lírica o porque algunas viejas canciones populares sefardíes son muy similares a determinados cantes flamencos.

3. La tesis del origen de la petenera a partir de la tradición lírica tiene tres ramas: a) Para José García Aparicio,²⁵ la petenera es un cantar de juglaría que figura en el código de las cantigas de Alfonso X, El Sabio. El investigador se basa en la opinión del musicólogo Julián de Rivera, quien afirma que algunas cantigas coinciden completamente con las peteneras.

b) La influencia de la lírica tradicional andaluza en las letras del cante flamenco se constata por la semejanza temática y textual en ambas tradiciones, de ahí que Estévanez Calderón exprese que las peteneras son como seguidillas, pero con un aire más vivo.

c) Por otro lado, existen estudiosos que consideran al romance como la cuna del flamenco, ya que algunos romances fueron incorporados al repertorio flamenco por los

²⁵ Revista *Flamenco*, 5, Ceuta, 1973, *apud* "Teorías sobre el origen de La petenera". Premio Concurso de exaltación de la petenera o investigación de su Cante", *op. cit.* (versión electrónica).

gitanos inmediatamente después de su llegada a España. Esto comprobaría el hecho de que José de los Reyes, “El Negro del Puerto”, haya cantado el romance, posiblemente del siglo XVI, “Monja contra mi voluntad”, utilizando la línea melódica de la petenera; él dejó impreso dicho romance y refirió que le fue transmitido por su padre, conocido como Juan Paterna, y que era un cante de su gente de Paterna.²⁶

Como se puede apreciar, algunas de las tesis expuestas están fundamentadas en la temática lírica de diversas coplas de la petenera, por lo que la temática judía, la alusión a La Habana o la inclusión de un romance,²⁷ para ciertos investigadores, son la base de sus teorías del origen del género de las peteneras; sin embargo, en estas tesis no se considera a la mudanza de las coplas como una característica fundamental de la lírica tradicional:

Las letras viajan entre los distintos géneros y estilos y se adaptan a ellos con mucha más velocidad que las músicas y los ritmos. Los ritmos y compases tampoco son definitivos para probar la genealogía de un género. El compás de amalgama que desarrollan la petenera flamenca y la istmeña de dos compases de 3/4 seguidos de tres compases de 2/4 (1-2-3-1-2-3-1-2-1-2-1-2), se ha encontrado en los Balcanes, pero también lo comparten otros palos de flamenco como las guajiras (cantes de ida y vuelta entre España y Cuba), [asimismo dicho compás] está presente en Europa desde el siglo XIV y aparece también en ciertos ritmos africanos (en Nigeria, por ejemplo) que nos hacen pensar en un origen más antiguo. Por eso, efectivamente para sondear la historia de un son, un palo de creación popular compleja, que contiene letra, música y danza... es mejor analizar los elementos menos dinámicos. Y éstos son su composición melódica y su estructura armónica.²⁸

Por lo tanto, si se pretende incursionar en el estudio del origen de las peteneras habrá que recurrir a una perspectiva musicológica que permita develar este misterio. De hecho, al

²⁶ Cf. “Teorías sobre el origen de La petenera”. Premio Concurso de exaltación de la petenera o investigación de su Cante”, *op. cit.* (versión electrónica).

²⁷ “En La Habana nació yo / debajo de una palmera: / allí me echaron el agua / cantando La petenera” // Y “¿Dónde vas, bella judía / tan compuesta y a deshora? / voy en busca de Rebeco / que estará en la sinagoga”//.

²⁸ Martín Gómez-Ullate García de León, *op. cit.*, p. 11.

margen del trabajo de Jesús Antonio Echevarría Román,²⁹ Lénica Reyes ha estudiado este son bajo una perspectiva semiótica, y junto con José Miguel Hernández Jaramillo realiza un análisis musicológico acerca del origen de la petenera en fuentes antiguas medievales.³⁰

Hernández Jaramillo refiere que las primeras noticias de la petenera que se tuvieron en Cádiz se deben a Faustino Núñez, quien en 1826 hace mención de una nueva petenera americana; además en ese tiempo también se hablaba de una petenera veracruzana. Esto sugiere que tal vez la petenera pudo llegar de América a España y ser una novedad en los periódicos gaditanos de la época, pues, en México, desde 1824, en el periódico *El Águila* se menciona a las peteneras dándoles la categoría de danzas nacionales junto con los jarabes. De igual manera aparecen referidas en las funciones del teatro Coliseo como parte de la tonadilla escénica. En España, este cante pasó inadvertido para la prensa; no fue sino hasta 1846-1847 cuando apareció una cita de Estébanez Calderón, quien menciona la interpretación de la petenera por una gitana llamada Dolores y un músico de ultramar (americano) en una fiesta del barrio de Triana. Su popularidad se disparó en 1879, y después, entre 1881 y 1900, aparece un promedio anual de 350 noticias o referencias de la petenera en el diario *La Vanguardia*. El investigador Hernández Jaramillo agrega que ha rastreado un archivo único y no contaminado de cantes preflamencos del último tercio del siglo XIX, de tal manera que, por medio de un estudio musicológico comparativo, en su tesis de doctorado pretende mostrar la evolución musical de la petenera, específicamente su

²⁹ Jesús Antonio Echevarría Román, *op. cit.*

³⁰ Lénica Reyes Zúñiga (etnomusicóloga, UNAM) y José Miguel Hernández Jaramillo (doctorando, Universidad de Sevilla), “La petenera: un recorrido musical”, conferencia dictada el 2 de octubre de 2009, en la sede del CEIP, “El alcaucil”, Paterna de Rivera, Cádiz. Blog del CEIP, “El alcaucil” dedicado a la petenera y al flamenco en Paterna de Rivera, Cádiz, página web (consultada el 26 de febrero de 2011.) <http://paternapetenera.blogspot.com/search/label/investigaci%C3%B3n>.

proceso de flamenquización.³¹ Los resultados de esta investigación vendrán a dilucidar la omisión que inquieta a Martín Gómez-Ullate acerca del proceso de flamenquización del cante popular de peteneras.

Acerca del origen de este cante por peteneras, una tesis muy aceptada es la de Antonio García de León, quien afirma que algunos estilos musicales, entre ellos la malagueña, la petenera y el fandango, constituyen variantes dispersas de un género común —las cuales pueden identificarse por sus formas poéticas específicas, dotaciones instrumentales y ritmos— del mundo de habla española y portuguesa que en cierto momento conformó una inmensa comunidad estrechamente vinculada por el comercio; a la par que se realizaban las transacciones de mercancías, se daba el intercambio inmaterial cultural mantenido por la tradición.³² Por esto, expresa Martín Gómez-Ullate, hay un cancionero ternario de danzas y cantes que comparten un mismo origen español, cantes a los que Antonio García de León denomina de ida y vuelta y entre los que se encuentran los géneros arriba mencionados que “sobresalen del grueso del folclor mexicano y español para mostrar sus similitudes”.³³

La estrategia básica comercial posterior a la Conquista fue la venta de mercancías a corta y larga distancias con un sistema de flotas que enlazaba a Veracruz y Cartagena de Indias con Sevilla y Cádiz. Las redes financieras asociadas al tráfico de esclavos, al

³¹ *Idem*, <http://paternapetenera.blogspot.com/feeds/posts/default?orderby=updated>. Estas grabaciones, realizadas por un periodista americano, son de Francisco Amate, ciudadano español, andaluz, probablemente granadino, ex combatiente de la causa carlista y que, en 1876, a raíz de la derrota definitiva del movimiento carlista, por temor a las represalias, huyó primero a Australia y después a California. El periodista contrató a Amate para que cantara en su casa, en una recepción que le haría al embajador de España. Amate se quedó a trabajar como cocinero de dicho periodista, quien grabó varias de sus interpretaciones hasta conformar un archivo sonoro en el que aparecen ocho peteneras, malagueñas, jaleos, seguidillas, sevillanas (que todavía no eran sevillanas sino seguidillas) y tangos muy primitivos, especie de tanguillos, que conforman un riquísimo, variado e interesante repertorio de estilos preflamencos.

³² Cf. Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI/Gobierno del Estado libre y soberano de Quintana Roo, 2002, pp. 9-11.

³³ Martín Gómez-Ullate, *op. cit.*, p. 15.

contrabando y al sistema de flotas contribuyeron a sustentar las tramas y los vínculos a gran distancia, y así el folclor y la música culta y popular circularon de un lugar a otro. Se favoreció entonces el trasiego inmaterial de la música, el teatro, el folclor cantado, los juegos, los cuentos y narraciones y se dio todo tipo de influencias de ida y vuelta entre América, Europa y África.³⁴

Coincido con la visión de Martín Gómez-Ullate García de León, quien considera que “en toda apropiación reinterpretada hay un verdadero origen, una fusión que genera una creación original, de ascendencia reconocible, pero de una identidad propia”³⁵ y creo, además, que la diversidad de ascendencias reconocibles en la petenera, influencias que confluyeron en diferentes épocas y de modo distinto, es precisamente la causa de que los investigadores la ubiquen como originaria de tal o cual región.

Sin lugar a dudas, mucho más importante que el origen de las peteneras es su ulterior evolución “y no hay duda de que en Cádiz, como en Oaxaca o en las Huastecas mexicanas, la petenera ha sido adoptada y adaptada, conservada, pero también transformada, estudiada y proyectada hacia el futuro”.³⁶

Una de las transformaciones más radicales en la petenera huasteca es la incursión de la figura de la sirena en su lírica con la consecuente analogía implícita entre los términos petenera-sirena. ¿Por qué el poeta huasteco le da tal importancia a este mitológico ser? ¿Qué lo lleva a conferir la connotación de sirena al término petenera en las coplas y en el título del son? Acaso la fascinante figura mitológica se sumergió imperceptiblemente en el sentir de los poetas huastecos para nadar cual esplendorosa diosa en el mar de su lírica.

³⁴ Cf. *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 16.

³⁶ *Ibidem*, p. 17.

3. La sirena: el mito

José Manuel Pedrosa comenta sobre la enorme complejidad del concepto, aspecto y representación de las sirenas, ya que por un lado han mantenido un inconfundible “aire de familia”, pero por el otro, han ido acumulando rasgos tan variados y pintorescos como el ambiente, la época y las voces de las tradiciones en las que se han aclimatado.³⁷ Massimo Izzi da cuenta de tal complejidad:

En la acepción adoptada generalmente este término designa a un ser fantástico con la parte superior del cuerpo de mujer, hermosa y de aspecto agradable, y la parte inferior en forma de cola de pez; se trata de un ser marino; o en cualquier caso acuático, de temperamento malévolos, que explota sus dotes de seducción sexual, mostrando la parte superior del cuerpo, para atraer a jóvenes ignorantes y matarlos arrastrándolos al mar. A este retrato básico se le añaden luego otros detalles, no siempre presentes, o no siempre todos juntos: la sirena canta de un modo irresistible y a veces incluso suena como un instrumento; tiene cabellos largos, a menudo verdes como el mar, que peina cuidadosamente, en la mano lleva un espejo en el que se contempla complacida. Entendido en un sentido así de amplio, correspondiente al que tiene el término inglés *mermaid*, el mito de la sirena se extiende en todo el mundo, sin exclusión de ningún lugar y muestra características más constantes y homogéneas que el mismísimo mito del dragón. No obstante, es preciso aclarar que en el área occidental en general, y europea en particular, este mito tiene una historia especial que lo hace un caso único entre todos los seres imaginarios examinados en este diccionario. En efecto, ningún otro monstruo ha sido objeto, en el transcurso del tiempo y en el mismo ámbito cultural, de una transformación tan compleja como el mito de la sirena.³⁸

³⁷ José Manuel Pedrosa, *El libro de las sirenas*, Roquetas del Mar, Excmo. Ayuntamiento, 2002, versión electrónica, s/p. Agradezco a José Manuel Pedrosa su generosidad al haberme facilitado este texto.

³⁸ Massimo Izzi, *Diccionario ilustrado de los monstruos, ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta, 2000, s.v. sirena, pp. 442-447. Las sirenas propiamente dichas (es decir, los monstruos que llevaban este nombre, *Seirenes*) tienen su origen en Grecia, pero las tradiciones que les atañen son extremadamente confusas y discordantes. Para empezar, el número de sirenas no está muy claro: Homero, el primero en mencionarlas, habla de ellas utilizando el dual, sosteniendo así que se trata de una pareja; sin embargo, en la tradición figurativa y en la literaria son generalmente tres; no escasean, no obstante, las excepciones que hablan de cuatro o incluso ocho sirenas, como hace Platón. Existe la misma incertidumbre en cuanto a sus nombres: en una pintura vasculiar encontramos el nombre de Imeropa, pero luego tenemos las tríadas Thelxinoe, Aglaope y Pasinoe, y Partenope, Leucosia y Ligea, y la

La genealogía de las sirenas no está muy clara: Platón atribuye aisladamente la paternidad a Phorkys y Keto, ambas divinidades marinas, hermanos incestuosos de quienes nacen muchos otros monstruos célebres como Excila, Echidna y Las Graias; aunque la mayoría de las veces las sirenas se consideran hijas de Acheloos, una de las más antiguas divinidades griegas, en unión con Calíope, Terpsícore o Stérope; o bien de tres gotas de sangre de Aqueloo caídas cuando Heracles le corta al dios uno de sus cuernos durante la lucha por la posesión de la bella Deyanira.³⁹

Existe una considerable cantidad de fuentes en las que se documenta la forma física original y las transformaciones sufridas por estos seres: “aunque la opinión actual más extendida es que las sirenas eran monstruos con las extremidades superiores de mujer y las inferiores de pez; lo cierto es que toda la iconografía y las tradiciones antiguas las representan con cuerpos y extremidades inferiores de ave”.⁴⁰

Desde los tiempos de Homero hasta los primeros siglos cristianos, éstas se presentan como mujeres-pájaro, mientras las demás criaturas acuáticas, sean eternas o no, coinciden morfológicamente con [la figura de] las mujeres normales. [...] Las ninfas son jóvenes hermosas que aman estar juntas, cantar y danzar en rueda tomadas de la mano. [...] se peinan, se ornan de joyas y se visten como las simples terrestres de la época, salvo por su propensión a mostrarse cada vez más desnudas. Tampoco están hibridadas con animales como sucede con los sátiros, sus exactos correspondientes o los otros machos de su estirpe: ni las Oceánidas, que se mueven sobre las olas alrededor de su padre, [...] ni las Nereidas, que pasean sobre las crestas espumosas cabalgando panteras, hipocampos, dragones marinos y delfines. Sólo más tarde las Ninfas adquirirán una cola de pez, como las Sirenas, por otra parte. Y es allí cuando la

tétrada: Telés, Raedné, Molpeé y Thelxiope. En total hay 11 denominaciones diferentes, tal vez ligadas a mitos locales, como Partenope a la fundación de Nápoles. El mismo nombre Seirenes no tiene una etimología confiable: puede conectarse con *seirà* (cadena, lazo) o con el verbo *seirazein* (atar con una cuerda), ambos con una posible referencia a la cualidad de encantadora o maga.

³⁹ Massimo Izzi, *op. cit.*, p. 443.

⁴⁰ José Manuel Pedrosa, *El libro de las sirenas... op. cit.*, versión electrónica, s/p.

memoria del hombre comienza a sobreponer los detalles, a mezclar los datos, a confundir.⁴¹

En las artes plásticas, alrededor del siglo I a. C. predomina el modelo formal denominado *Chorus Phorci*, rebosante de tritones,⁴² y más de una vez Cicerón acusará de falta de inventiva a los escultores de las fuentes romanas. Horacio (65-8 a. C.) inicia el *Arte poética* proponiendo una mujer-peza por absurdo, en un párrafo que de ahí en adelante será citado copiosamente, con significados contrastantes.⁴³ Es así que las sirenas-peces no tardarán en presentarse como el correlativo femenino de los tritones, aunque la fecha del nacimiento oficial de las nuevas sirenas, tanto en el aspecto como en la función, está registrada en el *Liber Monstrorum*, un manuscrito anglosajón redactado entre los siglos VIII y IX.⁴⁴

El carácter profético es una de las atribuciones constantes de las divinidades marinas, y el hecho de que este saber sea comunicado a través de la música y del canto induce a pensar que se trata de un conocimiento secreto, de ahí que estos seres fascinaron a muchos filósofos, entre ellos Pitágoras y Platón, quienes pensaban que las sirenas y su canto simbolizaban la armonía de las esferas. Esta teoría llegó a tener tanta difusión que algunos autores del primer cristianismo sostuvieron que tales seres eran entes prefiguradores de los

⁴¹ Meri Lao, *Las sirenas*, México, Era, 1995, p. 33.

⁴² Nombre oscuro aun mitológicamente. Es una idea anterior a la cultura griega. En esta época se da como hijo, y algunas veces hija, de Anfitrite con Poseidón. Es la personificación de la sirena. Acaso el elemento tri en ambos nombres nada tiene que ver con el griego. Hay quien opina que significa “agua” en una lengua anterior, de donde tritón sería “acuático” y Anfitrite, “la que ciñe las aguas”. En todo caso, el tritón resulta muy borroso en las leyendas. Cf. Ángel Ma. Garibay Kintana, *Mitología griega*, México, Porrúa, núm. 31, 2002, p. 353.

⁴³ Quinto Horacio Flaco, *Arte poética* (libros I y II), intr. versión rítmica y notas, Tarcisio Herrera Zapién, México, UNAM, 1983. 1. La poesía y sus principios generales. Por su materia, el poema debe ser simple y unitario. “Si a una cabeza humana un cuello equino quisiera unir un pintor, y añadir variadas plumas a miembros de doquier reunidos, y así de modo grotesco terminada en pez negro la mujer hermosa en lo alto, admitidos a verlo, ¿la risa contendrías, amigo? Cree, Pisones, que será a este cuadro muy semejante el libro cuyas figuras, como sueños de enfermo, se formen vanas, de modo que ni pies ni cabeza se vuelvan a una forma.” Horacio no se refería a los animales mitológicos perfectamente inteligibles, sino al esperpento que le resulta a un pintor la mezcla de miembros disparatados.

⁴⁴ Meri Lao, *op. cit.*, p. 41.

ángeles, con los que tenían en común las habilidades musicales y la capacidad para conducir a las almas hasta el más allá después de la muerte.⁴⁵ “El devenir está implícito en el elemento acuático como el Ser en el elemento aéreo. Estáticas, las Sirenas atraen al hombre, simple criatura terrestre hacia el cambio, el pasaje fundamental, la Pascua; de un lugar a otro, de una condición a otra. Ellas tienen relación con los tránsitos, la travesía, lo transcurrido, el traspaso, el deceso, la transformación”.⁴⁶

La Biblia fue uno de los principales vehículos para la difusión del nombre “sirena” en Europa. Este texto es en realidad el punto de partida para lo que podría llamarse la cristianización del símbolo en el Renacimiento. En el libro de *Enoc*, las sirenas son las mujeres de los ángeles caídos, símbolos de la lujuria y la tentación demoniaca. Los tratadistas eclesiásticos calificaron el canto de las sirenas como símbolo del mal.⁴⁷

Sin embargo, en la zoología fabulosa que crece al amparo del humanismo renacentista se atenuaría el contenido infernal de las antiguas imágenes paganas, por lo que la imagen de la sirena-pezuca quedaría liberada para su amplia utilización profana, y su simbolismo se definió en términos de los peligros y encantos que encarnan la sensualidad femenina. Su belleza es un factor que contribuye a su amplia difusión como elemento ornamental y heráldico. La imaginación popular rompería el marco teológico y la convertiría en la imagen polisémica que conocemos.⁴⁸

⁴⁵ Cf. José Manuel Pedrosa, *El libro de las sirenas*, op. cit., versión electrónica, s/p.

⁴⁶ Mery Lao, op. cit., p. 28.

⁴⁷ Félix Báez-Jorge, *Las voces del agua: el simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1992, pp. 55-56. Clemente de Alejandría compararía el martirio de Cristo con el que sufriría el héroe griego al escuchar el canto de las sirenas. Sirenas demoniacas las llamó Basilio, uno de los máximos doctores de la Iglesia en el siglo IV. En el siglo V, san Máximo de Turín refirió el relato de Homero asociado al misterio de la Cruz Salvadora. El escolástico Virgilio Servio Grammaticus redujo a las sirenas al rango de prostitutas. Máximo, obispo de Torino entre 466 y 470, formularía una alegoría cristiana con base en una serie de comparaciones inspiradas en *La odisea*: Ítaca = la patria celeste; el mar = mundo hostil; Ulises = la condición humana; la nave = la Iglesia guiada por Cristo; las sirenas = el placer pernicioso, etcétera.

⁴⁸ Cf. *ibid.*, pp. 57-58.

A partir de esta metamorfosis simbólica (que tiene como antecedente la transformación iconográfica de la mujer-ave en mujer-pep), las Sirenas (imagen y lenguaje) se convertirán en figuras estelares en el arte, en el folklore y la dimensión de lo fantástico, acrecentando la nómina de tributarios de sus voces seductoras y voluptuosos hibridismo. Puede decirse que en el Renacimiento se produjo el redescubrimiento simbólico de las Sirenas, reelaboración que fue posible al integrarse, en gradaciones diversas de forma y contenido, los relatos míticos y legendarios de la antigüedad greco-romana con las fábulas y tradiciones gestadas y difundidas durante el Medioevo.⁴⁹

La popularidad y el arraigo de las creencias, representaciones y leyendas de sirenas no conoció pausa durante la Edad Media, la Edad Moderna, ni en la época actual, observa José Manuel Pedrosa; su creencia llegó a admitirse como algo obvio y natural en el Occidente medieval confusamente cristiano, por lo que las leyendas sobre sirenas han sido tan abundantes que resulta muy complicado establecer una tipología o hacer una ordenación precisa de las mismas; sin embargo, es posible clasificar dichas leyendas en dos núcleos argumentales que se repiten consuetudinariamente en épocas y lugares tan distintos, que llegan a constituir ciclos narrativos específicos con características propias.⁵⁰

El primer gran ciclo de leyendas presenta el tópico de la maldición de la sirena, esto es, la idea de que su apariencia se debe a un maleficio que su padre o madre debió de lanzarle porque cometió una falta grave contra ellos. El ejemplo más prolífico y representativo de este ciclo es Melusina, especie de sirena de tierra adentro, generalmente con cola de serpiente y no de pez.⁵¹

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ José Manuel Pedrosa, *El libro de las sirenas*, *op. cit.*, versión electrónica.

⁵¹ *Cf. Ibidem.* Melusina se convirtió en la Edad Media, e incluso en la Edad Moderna, en protagonista de una gran cantidad de relatos y de narraciones que vieron la luz en Francia, Inglaterra, Alemania, España y otros países europeos. *El Roman de Mélusine*, escrito en francés por Jean D'arras en el siglo XIV, es el más célebre de los escritos melusianos. "Relata cómo el hada Presina se casa con el rey de Elinás de Escocia, y cómo éste incumple la condición que le había impuesto su esposa para seguir con él. La consecuencia de esta

El segundo ciclo de leyendas desarrolla el tópico del matrimonio frustrado entre sirena y mortal. Las narraciones de este tipo son conocidas desde hace mucho tiempo y en geografías tradicionales muy amplias y variadas; incluso este motivo ha franqueado la barrera de la literatura tradicional al haber sido recreado en una gran cantidad de géneros literarios.⁵²

3.1 Sirenas en Mesoamérica vs sirenas en Occidente

Un trabajo fundamental acerca del mito de las sirenas y su simbología en las culturas mesoamericanas es el de Félix Báez-Jorge, quien analiza los intrincados sistemas cosmológicos de las antiguas civilizaciones de Mesoamérica y los fenómenos de transformación sincrética que se dieron a partir del periodo colonial.

Báez-Jorge expresa que es innegable que la difusión de los mitos clásicos de las sirenas fue parte del discurso de evangelización colonial y, por esta vía, los pueblos indios empezaron a conocer sus atributos ambivalentes de beneficio-maldad y a introyectarlos como elementos de la fe cristiana por medio de un proceso de yuxtaposición y síntesis sincrética con las deidades acuáticas y terrestres mesoamericanas, lo que produjo resultados diversos que se evidencian en las distintas cosmovisiones: en la mexica: *Chalchiuhtlicue*, diosa del agua terrestre; en la totonaca: la sirena, dueña del mar; en la otomí: *Maka Xumpø*

transgresión es la maldición del hada, que abandona a su marido y se lleva con ella a sus tres hijas: Melusina, Melior y Palestina. Éstas, indignadas contra su padre, le encierran en el interior de una montaña, pero su madre, indignada por aquel acto, las maldice, y el castigo que recae sobre Melusina es justamente el de convertirse en monstruo híbrido de mujer y serpiente.”

⁵² Cf. José Manuel Pedrosa, *El libro de las sirenas*, op. cit., nota 25 (versión electrónica). El investigador refiere el trabajo doctoral de Ramona Violant Ribera, *El matrimonio entre hada y mortal en el folklore de la zona pirenaica*, en el cual la autora traza el siguiente modelo estructural: 1. Un hombre encuentra a una mujer sobrenatural. 2. Se enamora de ella y la solicita en matrimonio. 3. La mujer sobrenatural accede tras imponer una condición que el hombre promete cumplir. 4. La unión matrimonial aporta al hombre beneficios. 5. Impulsado por un motivo, el marido quebranta su promesa y la esposa desaparece. 6. El marido no la recobra jamás; a veces cae en la ruina. Más adelante agrega que es posible que la versión más trágica —y sin duda la más célebre— de los amores frustrados entre sirenas y mortales sea la que el danés Hans Christian Andersen creó en un inolvidable cuento *Den lille havfrue*, *La sirenita*, en 1837.

Dehe, la Señora Sagrada del Agua; en la tepehua: *Ixpayinatixkán*, la sirena o reina del agua; en la tojolabal: *Xinanil há* o sirenita; en la maya-chorti: *Chiccháns* y sirenas; en la nahua del sur de Veracruz: la sirena y el chaneque; y en la zoque de Chiapas: *Piowačwe*, la mujer-volcán con cola de pez.⁵³

Además, apunta Báez-Jorge, en algunas etnias la sirena tiene una apariencia pisciforme, y en otras no se explicita su fisonomía, pues su condición híbrida de mujer-peiz parece darse por descontada.⁵⁴ Sin embargo, la imagen híbrida de la mujer pisciforme ya estaba presente en el antiguo pensamiento mesoamericano; en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, el investigador hace referencia a la sorprendente Acíhuatl, servidora de Tezcatlipoca, junto con Acapachtli (la tortuga) y Atlicipactli (la ballena), a quien se describe como “mitad mujer, mitad pez”.⁵⁵

En las cosmovisiones de los otomíes, los nahuas del sur de Veracruz y los zoques de Chiapas, las representaciones asociadas a las sirenas reflejan el complejo entramado de la sexualidad vinculada a la muerte, simbolismo presente tanto en la Antigüedad clásica como en Mesoamérica. Las imágenes de las seductoras macabras (llámense sirenas, mujeres serpiente, etc.) implican la imbricación dialéctica de lo sagrado y lo profano, la sexualidad en su connotación sobrenatural y en su realidad humana, el placer que prodiga el erotismo y su concepción maléfica como impulso no regulado que tiene necesariamente que expiarse.

⁵³ Cf. Félix Báez-Jorge, *op. cit.*, pp. 112-144.

⁵⁴ Un caso excepcional es la leyenda de *La sirena de Tlapanimichín*, localidad cercana a Citlaltépec, Veracruz. En la versión documentada por Arturo Castillo Tristán, este ser toma la apariencia de una muchacha normal, quien al momento de bañarse adquiere características sobrenaturales y así puede sacar pescados de su cabello y enormes camarones de debajo de sus brazos. El poeta Castillo Tristán expresa que esta leyenda le fue contada por los ancianos de la región; hace aproximadamente un año. Para la culminación de un curso de teatro colectivo, los habitantes de la comunidad decidieron llevar a cabo la escenificación de una performance basada en esta leyenda, misma que puede verse en you tube, <http://vimeo.com/31103526>.

⁵⁵ Cf. Félix Báez-Jorge, *op. cit.*, pp. 144-145. Báez-Jorge (p. 35.) señala que el texto de referencia está incluido en A. M. Garibay, *Teogonía e historia de los mexicanos*, México, Porrúa, 1965.

Estos seres, en la mayoría de los casos, no representan divinidades en el sentido estricto de la palabra, pero son seres sobrenaturales que ocupan jerarquías de importancia en el marco de cosmovisiones específicas. Son representaciones colectivas que dan cuenta (pese a su proceso transfigurativo) de la ubicación de la mujer como ambivalente depósito de energía sobrenatural, expresión de su condición social subordinada, transformada en imagen controvertida y fantasmal.⁵⁶

El simbolismo de las sirenas en las cosmovisiones de los pueblos indígenas tiene evidentes puntos de contacto con el ámbito de las ferias de México, las artesanías y el folklore. Y es en el folklore literario en donde, como expresa Anuschka vaan't Hooft, las simbologías, además de tener funciones recreativas e informativas, describen, explican y justifican la cosmovisión de un grupo:⁵⁷ “En las culturas predominantemente orales las palabras están estrechamente vinculadas a la acción, derivan de ella, en función de lo cual

⁵⁶ Cf. *ibidem*, p. 151.

⁵⁷ Cf. Anuschka vaan't Hooft, “Sirenas, serpientes y xilis. El agua en la tradición oral de los nahuas de la Huasteca”, en Juan Manuel Pérez Zevallos y Jesús Ruvalcaba Mercado (coords.), *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región!*, México, CIESAS/El Colegio de San Luis, 2003, p. 146-171. La autora analiza algunas narraciones o “historias” nahuas que tienen la presencia de sirenas, serpientes y xilis. En principio explica que de acuerdo con la terminología indígena, existe una categorización de los textos narrativos de la tradición oral nahua: los mitos y las leyendas son clasificados como “historias” o *tlen uajkajki panok* (lo que pasó antes) y los demás textos como *cuento*, aunque se conocen los términos *tlajpoualistli* (cuento), *kaminaltlajtoli* (palabras para conversar) y *tlatemonastili* (algo que cuentan los labios). Al parecer, la diferencia entre una historia y un cuento se basa en la percepción del contenido de los cuentos. Los nahuas conciben a las historias como relatos sobre el pasado que son históricamente verídicos. Con respecto a la presencia de la sirena o dueña del agua, su imagen es de una figura humana o de un gran animal acuático, en primera instancia, aunque también se le representa con frecuencia en forma de sirena: mitad pez y mitad mujer. Además, el hábitat de la dueña del agua no es únicamente el mar, pues existe una advocación establecida en un cerro, de ahí que existan relatos en los que se representa a la sirena como lluvia y/o también como inundaciones ocasionadas por las crecientes de mantos acuíferos subterráneos. Anuschka vaan't Hooft concluye que en estos relatos se explica el principio de reciprocidad que existe entre el hombre y el agua, de acuerdo con el cual el agua, personificada como dueña de sí misma, requiere un sacrificio por parte de los seres humanos a cambio de las bondades que les brinda. Los dueños del agua son seres intermediarios que tienen la función de conservar el equilibrio entre los hombres y la vida acuática. La sirena, como ser híbrido, es un mediador perfecto entre el mundo terrenal y el mudo sobrenatural, así como también lo son el tlacuache, el conejo y el venado, los que por su comportamiento y características físicas se asocian simbólicamente a cualidades relevantes para la sociedad y, por ende, pueden representar un papel significativo en los textos de la tradición oral.

se las asocia con un poder sobre la gente y las cosas, creencia que se sustenta en un sustrato mítico más profundo”.⁵⁸

Es muy importante considerar esta premisa durante el análisis de las coplas huastecas que evocan la imagen simbólica de la sirena.

4. El son “La petenera”

“La petenera” es uno de los sones más representativos de la Huasteca; baste recordar que esta región es conocida como “La tierra del caimán y la sirena” en honor a estos emblemáticos seres.

Entre las características predominantes del son se encuentran: 1) La presencia de la sirena como un eje alrededor del cual gira una diversidad de motivos secundarios que, curiosamente, también muestran cierto carácter de exclusividad. 2) Las líneas melódicas de su canto y música, relacionadas con las peteneras andaluzas, son de gran belleza, por lo que es un son muy popular en el ámbito huasteco. 3) El acompañamiento instrumental muestra particularidades específicas, como señala Francisco Alvarado Pier.⁵⁹ 4) El recurso del encadenamiento muestra una gran tendencia a presentarse en este son.

⁵⁸ Walter Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 38-40.

⁵⁹ Francisco Alvarado Pier, *Concurso de composición de huapango* (folleto que acompaña a la producción discográfica), Ciudad Victoria, Gobierno del Estado de Tamaulipas-Dirección de Asuntos Culturales, 1981-1987, *apud* Juan Jesús Aguilar León, *op. cit.* pp., 141-142. Dado que es importante la ejecución de este antiguo son, se hace referencia al aspecto interpretativo musical que describe Alvarado Pier: “De esta pieza en modo menor hemos creído conveniente incluir una somera explicación del aspecto técnico dadas las diferentes funciones que presentan los instrumentos para una mejor comprensión de la ejecución de este huapango... a) Introducción [del violín] de dos frases de ocho compases cada una, en la segunda frase desde el tercer compás entra punteando la huapanguera, haciendo por tanto cinco compases de contrapunto, entendiéndose por ello que se tocan al mismo tiempo dos melodías enlazadas armónicamente, mientras que la jarana como instrumento acompañante realiza su función rítmica; b) En el primer interludio se aprecian tres fases de ocho compases cada una. En la primera [fase], la guitarra [huapanguera] hace contrapunto desde el tercer compás. En la segunda [fase], la huapanguera aparece en primer término, haciendo contrapunto con el violín que se encuentra en segundo plano durante los primeros cuatro compases; enseguida el violín toma la melodía, regresando la huapanguera a su función armónica en los cuatro últimos compases de esta fase. En la

4.1 Las coplas

Se documentaron 360 coplas de “La petenera”, de las cuales 191 son originales y 169 variantes. De la totalidad de las coplas, hay 26 cuartetos, 86 quintillas, 246 sextillas, un septillo y un octeto. Se conforman ocho cadenas, de 5, 6 (2), 8 (2), 9, 11 y 19 estrofas.⁶⁰ Hay 94 coplas con las palabras clave y/o motivos secundarios.

El modelo lírico-estrófico que adoptan las coplas con la música muestra una sorprendente regularidad, como ya se demostró en el análisis realizado en el inciso correspondiente.⁶¹ En las estrofas huastecas, además, se perfilan algunos rasgos mencionados por Domínguez Caparrós⁶² en el cante de “petenera”:

Me miró de arriba abajo	v. 1
y luego me miró a mí	v. 2
alegría me da er berte	v. 3
¡nena de mi corazón!	exclamación octosilábica
alegría me da er berte	v. 3 (repetido)
y peniya er berme a mí. ⁶³	v. 4
Dicen que el agua salada ⁶⁴	v. 1
tiene varias erupciones.	v. 2
Dicen que el agua salada	v. 1

tercera [fase], el violín continúa en primer término llevando la melodía, mientras la guitarra y la jarana realizan una función de instrumentos acompañantes; c) En el segundo interludio, también de tres fases de ocho compases cada una, el violín aparece en primer término en la primera, dejando destacar la huapanguera en la segunda y tercera fases. Durante este interludio, la jarana ha continuado su función de instrumento rítmico [y armónico]. d) En el postludio, o sea, la última intervención instrumental del conjunto, encontramos cinco frases de ocho compases cada una, interviniendo en forma notoria, desde el cuarto compás de la primera, la jarana, que por lo general hace las veces de instrumento rítmico. En la segunda y tercera aparece nuevamente punteando la huapanguera destacándose en estos 16 compases, para dejar las dos últimas frases que el violín realiza sus giros melódicos, llevándose a cabo el acompañamiento por los otros instrumentos”. Lo que debe quedar claro en la interpretación de este son, es que existe un gran protagonismo de la quinta huapanguera por medio del diálogo respunteado con el violín. Cabe resaltar que la melodía del canto difiere de la introducción y los interludios ejecutados por el violín.

⁶⁰ Las cadenas de fuentes grabadas son interpretadas por: Trío Alma de las Tres Huastecas, *Música huasteca*; Camperos de Valles, *The muse*, y Soraima y sus Huastecos, 4°. *Festival de la Huasteca*, respectivamente. Las cadenas documentadas en fuentes escritas se mencionan en el inciso correspondiente a las cadenas, capítulo 1, *vid. infra*, pp. 89-90.

⁶¹ *Vid. infra*, pp. 69-70.

⁶² “Clase de cantar o copla de seis versos, porque pone en medio del tercer verso repetido una exclamación octosilábica común a varias coplas.” José Domínguez Caparrós, *op. cit.*, p. 270, s.v. petenera.

⁶³ *Ibidem*, estrofa que utiliza Domínguez Caparrós para ejemplificar el cantar de petenera.

⁶⁴ Presento las estrofas uno y cuatro de la versión de Los Caimanes de Tampico.

tiene varias erupciones;	v. 2
la cosa está comprobada,	v. 3
¡ay, la, la, la!	laraleo tetrasilábico
la cosa está comprobada,	v. 3
que mantiene a tiburones,	v. 4
que mantiene a tiburones	v. 4
y a la sirena encantada.	v. 5

(Los Caimanes de Tampico, *Antología musical de Teno Balderas*)

Marinero si te embarcas,	v. 1
asegura bien tu vida,	v. 2
Marinero si te embarcas,	v. 1
asegura bien tu vida,	v. 2
no te vayas a embarcar.	v. 3
¡ay, la, la, la, la, la la!	laraleo octosilábico
no te vayas a embarcar	v. 3
en una lancha podrida	v. 4
y te vayas a quedar	v. 5
con lo de abajo pa' arriba. ⁶⁵	v. 6

(Los Caimanes de Tampico, *Antología musical de Teno Balderas*)

Al comparar los ejemplos huastecos con el cantar de la petenera se aprecia que se repiten los dos primeros versos en las versiones huastecas, pero existe la coincidencia de la repetición del tercer verso entre la cual se intercala la exclamación octosilábica transformada en un laraleo de cuatro u ocho sílabas: ¡ay, la, la, la!; o ¡ay, la, la, la, la, la, la, la!, Obsérvese además la repetición del quinto verso en la quintilla.⁶⁶ Así se constata la

⁶⁵ Elegí esta versión de Los Caimanes de Tampico, *Antología musical de Teno Balderas*, por sus características especiales. La interpretación consiste de cinco estrofas, y todas ellas con temática marina, aunque esto es muy común en las interpretaciones de tres estrofas de los tríos huastecos. Además, se observa que el laraleo puede ser corto o largo, esto es, abarca cuatro sílabas: ¡ay, la, la, la!; o bien, ocho sílabas: ¡ay, la, la, la, la, la, la, la, la! (recuérdese que en un verso cuya última palabra es aguda, se agrega una sílaba en su conteo). Muestro las estrofas complementarias de esta versión con la finalidad de enfatizar que la intención de los intérpretes fue ceñir la temática lírica al ámbito significativo marino-sirena, a pesar de lo extenso de la interpretación. E. 2. “Conocí la embarcación / que el rey de Italia tenía, / y también a su patrón / ¡ay, la, la, la, la! / y también a su patrón / que era el que la dirigía: / era Cristóbal Colón / que desde Europa venía.” // E. 3. “Cuando el marinero mira / la borrasca por el cielo, / se sienta, llora y suspira / ¡ay, la, la, la! / se sienta, llora y suspira / y le dice al compañero: / ‘Si Dios me salva la vida / no vuelvo a ser marinero’” // E. 5. “La sirena de la mar / me dicen que es muy bonita, / yo la quisiera encontrar / ¡ay, la ra la! / yo la quisiera encontrar / pa’ besarle su boquita, / pero como es animal, / no se puede naditita” // Se presentaron las estrofas 1 y 4.

⁶⁶ Cabe señalar que la interpretación de cada estrofa la realiza una sola voz y únicamente se alternan las voces durante el laraleo. Con esta aclaración pretendo enfatizar que la repetición de los dos primeros versos no es un descante propiamente dicho, sino una repetición entonada por el mismo intérprete, o bien, a veces en el trío cantan dos o tres voces en coro. En esta versión de Los Caimanes de Tampico se da la alternancia interpretativa de las estrofas por un coro y el laraleo por un intérprete individual.

permanencia de las principales características de la cuarteta original de cuatro versos, de la cual se derivó el cantar petenera de seis versos, y de ahí se adaptó al estilo huasteco en quintillas y sextillas.

El motivo principal exclusivo en las coplas huastecas⁶⁷ es la sirena, y para referirlo se utilizan dos palabras clave: petenera y sirena. La segunda es más frecuente cuando se alude al ser mitológico, mientras que petenera se utiliza mayormente en la autorreferencia al son; sin embargo, por lo general, en las coplas queda implícita la sinonimia de las dos palabras.

El análisis se realizará a partir de la palabra clave sirena y/o petenera; posteriormente se analizan los temas secundarios y al final las cadenas. La palabra clave se analiza bajo sus acepciones simbólica, literal y literal autorreferencial.

a) El simbolismo

En este son la simbología se da mayormente en coplas con la palabra sirena, y se presenta de una manera muy particular, pues dicha palabra evoca a una imagen de misterio y de erotismo. Debido a los distintos significados atribuibles a la sirena, se hace necesario que el poeta explicita el concepto del mítico ser manifestado en la copla.

⁶⁷ Parece ser que el motivo de la sirena está siendo recreado por nuevos intérpretes de son jarocho, pues he encontrado algunas interpretaciones de peteneras jarochoas relativas a la sirena —al margen de su antigua presencia poco recreada—. Valdría la pena realizar un estudio al respecto. Dos estrofas con este motivo: E. 1. “La petenera nació / de la primera María / pero el mar se la llevó / con el agua que corría / y encantada se quedó” // E. 2. “Con el agua que corría / llevando espuma y arena / así fue como nació / en el mar una sirena / donde siempre cantaría” // Son de Madera: http://www.youtube.com/watch?v=Z9oltpJ2_SpI&feature=related; y Caña Dulce y Caña Brava: http://www.youtube.com/watch?v=v0jolM_D_ts&Nr=1, respectivamente. Sin embargo, en las coplas con la imagen de la sirena de algunos sones jarocho no se percibe la tendencia a crear un espacio significativo en el cual sean interpretadas, puesto que hay diversos sones con dicha imagen. Documento tres ejemplos: E. 1. “¡Ay! me espantó una mujer / en medio del mar salado, / porque no quería creer / lo que otros me habían contado. / Lo de arriba era mujer / y lo de abajo pescado” // Tlen-Huicani y Lino Chávez, *Veracruz. Son y huapango*, “La bruja”. E. 2. “En el mar hay un lugar / donde habita la sirena, / un marinero al pasar / allá por la nochebuena, / dice que la oyó cantar / este son de La morena” // E. 3. “En el mar hay un lugar / donde la sirena habita, / una marinero al pasar / allá por la nochecita / dice que la oyó cantar / el son de La morenita” // Tlen-Huicani y Lino Chávez, *Veracruz. Son y Huapango*, “La morena”. Juan Meléndez de la Cruz (*Versos para 100 sones jarocho*, México, Comosueña, 2004, pp. 90 y 103-105.) documenta coplas con la referencia a la sirena en “La petenera” jarochoa y en “La morena”, tal vez la referencia en este último son se deba a la rima morena-sirena.

En principio, respecto a las causas de la apariencia mujer-pezu, se aprecia la continuidad de la leyenda de la maldición de la sirena referida por José Manuel Pedrosa:

La sirena era muchacha;
lo más profundo vagaba,
nomás por no obedecer
los consejos que daba;
fue por siempre a padecer
a lo profundo del agua,
donde nadie pudo ver.

(CFM, núm. 6077)

La sirena se embarcó
en un barco de opulencia;
cuando Dios la castigó
sería por la Providencia:
un pescado la volvió
por una mala obediencia.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 1087)

La sirena está encantada
hecha por la Providencia,
allí se encuentra retratada
porque es de buena presencia,
ella yace ocultada
dentro del agua silencio.⁶⁸

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 14)

Sobresalen la distinta naturaleza de la falta cometida, que es una desobediencia, y el cambio del sujeto que emite la maldición, pues la “madre-hada” de la leyenda melusiana es Dios y/o la Providencia. Con esto se manifiesta la “yuxtaposición de elementos de la fe cristiana”, como señala Félix Báez-Jorge.⁶⁹ Este sincretismo se manifiesta incluso en la conservación de las costumbres religiosas:

⁶⁸ Existe también una copla en el nehuapango “La sirena” en la que se refiere esta maldición: “Soy la sirena encantada / porque Dios lo decretó, / por él fui sacrificada, / por eso me encuentro yo / en la inmensidad del agua” // Los Trovadores Huastecos del Viejo Elpidio, Discos Cedar, “La sirena”, estrofa 2. Francisco Rodríguez Marín documenta una versión española: “La sirenita del mar / es una pulida dama, / que por una maldición / la tiene Dios en el agua” // Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, cinco tomos, Sevilla, Álvarez, Editores, 1882. vol. IV, p. 537, núm. 8171.

⁶⁹ *Vid. infra*, p. 285.

La sirena está encantada,
según me supongo yo,
que siendo mujer honrada,
un pescado se volvió
nomás por una bañada
que en Jueves Santo se dio.

(Avispones Huastecos, *Son huasteco*)

Ésa se encuentra encantada
sufriendo triste quebranto,
nomás por una bañada
que se dio en un viernes santo,
estando bendita el agua.

(Antonio García de León, *et al.*, *Árboles, ríos,
sentimientos profundos*)

En una narración referida por Báez-Jorge (nahuas de Pajapan) se revela el misterio del Jueves Santo vinculado a la sirena.⁷⁰ Se manifiesta que esta historia-leyenda se ha adaptado a la lírica de una manera sorprendente, en el contenido, pues existe una pulcra síntesis narrativa, y en la forma, puesto que la historia se desarrolla, ya sea en seis versos octosílabos con rima consonante alterna, o en cinco versos octosílabos con rima asonante alterna.

Además, se observa que la maldición —referida en la copla y en la leyenda nahua de Pajapan a pie de página— es consecuencia directa de la transgresión de la norma cristiana. Resulta interesante el hecho de que en la leyenda zoque-popolucana⁷¹ la maldición es emitida

⁷⁰ Félix Báez-Jorge, *op. cit.*, pp. 127-128. Entre los nahuas de Pajapan se cuenta la narración registrada por Marcelo Díaz de Salas: “Una bella mujer se bañó en el río en ese día de la Semana Santa, contraviniendo la prohibición religiosa. En castigo, quedó convertida en Sirena ‘con medio cuerpo de ser humano y la otra mitad de pescado’”. Esta leyenda se ha convertido en una creencia popular que está muy arraigada en la Huasteca, por eso “uno nunca debe bañarse en Jueves —o Viernes— Santo, porque se puede volver pescado”.

⁷¹ *Ibidem*. El investigador documenta el relato recopilado por Francisco Pascual Arias (técnico bilingüe de la Dirección General de Culturas Populares) y narrado por Hilario Ramírez: “Éste era un hombre, su mujer, y su hija; como era la primera hija la querían mucho, pero ella hacía lo que quería y no le pegaban ni la regañaban. Todos los días pasaba bañándose en el río que quedaba cerca de su casa. Su madre la quería corregir para que ya no fuera a bañarse, pero como la niña ya estaba grandecita no la quiso obedecer. Un día su madre la fue a alcanzar al río y le dijo: —Hija, ya no te bañes tanto; ándale vámonos a la casa. Pero la hija no obedeció y siguió bañándose. Al ver esto, su madre la condenó diciéndole: —Ya que no me obedeciste, algún día te convertirás en Sirena. [...] Al día siguiente por la mañana, su madre la fue a buscar al río y la encontró sentada en una piedra convertida en una Sirena, llorando, pidiendo perdón”. Martín Gómez-Ullate García de León (*op. cit.*, p. 33.) hace referencia a un tabú cultural extendido antaño en España que proscribía bañarse a la

por la madre debido a la desobediencia de la hija. Con esto se manifiesta la doble función de una misma trama, adaptada como adoctrinamiento religioso, o bien como medio de educación indígena paterno.

En las coplas también aparecen reminiscencias de las mitologías mesoamericanas del simbolismo de las sirenas y las diosas del agua:

En el altamar cantaba
una ninfa encantadora;
mis versos encadenaba,
y decía con voz sonora:
“Yo soy la diosa del agua”.⁷²

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 12)

Nótese que en la escenificación del ambiente, la sirena, haciendo gala de su poder, se autodenomina diosa. Resalta la similitud de esta deidad con las nereidas, ninfas de mar, que son personificaciones de los seres misteriosos y mágicos que habitaban los lugares más solitarios y apartados, a quienes “siempre se les considera jóvenes y bellas”.⁷³

Por medio del contexto de la copla que refiere el canto de versos encadenados, interpretados por la sirena, el poeta describe una característica de algunas interpretaciones en la petenera: el encadenamiento. Un caso similar:

En medio del mar navegaba
una ilusión que perdí,
sus versos encadenaba
y decía con frenesí:
“Yo soy la Diosa del agua”.⁷⁴

(Víctor Samuel Martínez Segura, *Tierra adentro*)

mujer durante el tiempo sagrado. Y añade que también hay un tiempo sagrado, la noche de san Juan, en el que el contacto de la mujer con el agua que corre, en el mar o en el río, es garantía de fecundidad.

⁷² Existe una variante documentada por Rosa Virginia Sánchez (*Antología poética del son huasteco tradicional*, núm. 1069.): “En el altamar cantaba / una niña encantadora; / mil versos encadenaba, / y decía con voz sonora: / ‘Yo soy la Diosa del agua’”//.

⁷³ Ofelia Márquez Huitzil, *Iconografía de la sirena mexicana*, México, Dirección General de Culturas Populares, 1991, p. 16.

⁷⁴ Variante: “A medio mar navegaba / una ilusión que tenía; / los versos encadenaba / y decía con frenesí: / “Yo soy la Diosa del agua, no puedo salir de aquí” //”. Rosa Virginia Sánchez, *Antología...*, núm. 1060.

Aquí se aprecia nuevamente la figura de la sirena implícita en la deidad y el motivo del encadenamiento. Tal vez esta copla pudiera considerarse un ejemplo desafortunado de la recreación del mismo motivo, puesto que no se da una correspondencia coherente entre la “ilusión perdida” y la “Diosa del agua”. Es factible que se trate del tópico del amor frustrado entre sirena y hombre, en cuyo caso la sirena sería la representación de la “ilusión perdida” del hombre.⁷⁵

En otros casos se realiza una comparación explícita de la deidad con el mítico ser:

La sirena es muy hermosa,
y la mujer nunca es fea,
¡qué cosa maravillosa!
yo no niego que así sea,
se me figura una Diosa
y blanca como una oblea.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 25)

La sirena es un hada
que divide las conciencias,
en la tierra es ignorada;
son muchas las apariencias
de esta mujer encantada.

(Trío Corazón Huasteco de Don Félix Tavera,
Huapangos)

En estas coplas el sujeto lírico da rienda suelta a su imaginación al expresar su concepto de la sirena. En el primer caso se evoca la relación de este ser con la blancura y desnudez, pues “la mujer, símbolo de la sensualidad en las sociedades patriarcales, es

⁷⁵ En las coplas a las que he tenido acceso casi no aparece el tópico del amor frustrado entre sirena y hombre, pues este motivo parece estar más arraigado en las narraciones populares; es así que este tópico con final feliz sí aparece en la leyenda *La sirena de Tlapanimichín*, en donde la sirena huye con un joven marinero (*vid. infra*, p. 286, nota 54.). El motivo del amor frustrado entre sirena y hombre tampoco aparece en la obra de Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*. El ejemplo en el texto tal vez pudiera tratarse de una copla de desamor con la metáfora de la mujer amada, aunque resultaría incongruente o fuera de lugar la afirmación: “Yo soy la Diosa del agua”. Alan Deyermond (“Sirenas del *Cancionero folklórico de México* y su ascendencia medieval”, en *Homenaje a Margit Frenk, Anuario de Letras XXXIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 179.) analiza algunas coplas mexicanas con la imagen de la sirena en las que destaca la imagen de la misma como metáfora cariñosa de la amada con la carga de sensualidad que ha dominado en la literatura y la iconografía de las sirenas. Las coplas son: 163a, 163b y 163c del *Cancionero folklórico de México*.

representada muchas veces desnuda, como deificación de la belleza pura con la única textura de lo blanco”.⁷⁶ En el segundo caso el poeta crea una imagen de un hada como un ser mágico lleno de bondad y portadora de beneficios.

No siempre estas deidades son consideradas seres bondadosos, pues a veces son vistas como mujeres malas; según Félix Báez-Jorge, este arquetipo de deidad se encarna en las Mactí, “seductoras macabras que se bañan desnudas en los ríos atrayendo a los adúlteros con fines de castigo. Se cree que los burlan o espantan cuando van a cazar o cuando ofrecen los productos de la caza a sus queridas”.⁷⁷ En algunas leyendas y creencias de México también se ha filtrado la idea de que “La petenera” es un ser mítico, mitad mujer-mitad pez, que encanta con su belleza a los hombres solos y embriagados y se los lleva; pero de pronto se convierte en un ser horrible y los ahoga en el mar. Este ser es conocido en otras regiones de México como “La Tizihua”, “La Cihuatatayota” o “La Xtabay”.⁷⁸ En las coplas huastecas únicamente he documentado un ejemplo en el que se perfila esta malévola imagen de la sirena:

Un marinero murió
pero antes dejó una seña,
que murió de la impresión
al conocer la sirena,
después el mar la arrojó
al pie de unas altas peñas.

(Los Hidalguenses, *Súper sones*)

Es evidente que la caracterización aparece algo difusa, apenas sugerida. Este motivo parece tener una mayor vitalidad en las leyendas, pues su escasa presencia en la lírica

⁷⁶ Ofelia Márquez, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁷ Félix Báez-Jorge, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁸ La Xtabay. Leyenda maya, en <http://www.hecelchakan.net/shdez/La-Xtabay.htm>. En algunos casos, por ejemplo en “La mala mujer”, se yuxtaponen las características de “La Llorona” a las de “La sirena”, a la que ubican en el río o lugares con agua, en donde ahogó a sus hijos.

huasteca revela su poca popularidad. La creatividad huasteca toma otros derroteros en su afanoso quehacer artístico coplero, como se muestra a continuación:

Y habita un sirenita
hay una hondura en el mar;
un marinero al pasar
un día muy de mañanita
dicen que la oyó cantar
una canción muy bonita.

(CFM, núm. 5978)

No solamente en el mar
las sirenas hacen cuna;
en Atexca, Hidalgo, hay,
en esa hermosa laguna,
las han oído cantar
bajo la luz de la luna.⁷⁹

(Los Hidalguenses, *Súper sones*)

En estas coplas se hace referencia al canto⁸⁰ de las sirenas y a su omnipresencia acuática. Alan Deyermond expresa que entre las sirenas de los bestiarios destaca su canto amoroso y seductor.⁸¹ Nótese la conformación de una imagen llena de magia y misterio con la alusión a la belleza del canto y al momento del mismo, pues “la mañanita”, entendida como madrugada, y la “luz de la luna” sugieren un acto privado o secreto. El poeta huasteco no se conforma con referir el canto sino que continúa explorando este motivo y abunda en detalles del mismo:

Caminando por Morón
vi la sirena sentada
tocando un acordeón

⁷⁹ Hugo Rodríguez Arenas me ha informado que Atexca es una laguna que está muy cercana a Molango, Hidalgo. Él mismo me ha proporcionado una variante de esta copla: “No solamente en la mar / las sirenas hacen cuna, / también en Atexca hay, / en esa hermosa laguna, / las han oído cantar / bajo la luz de la luna” //.

⁸⁰ Isabel Pulido Rosa expresa que el motivo del canto tiene un valor universal cuyo origen deriva tanto de fuentes populares como cultas y está asociado a figuras literarias como las sirenas, Orfeo y su lira, el cisne y las incontables fórmulas en los cantos populares que conducen a ritos primitivos. Cf. “El motivo del canto: transmisión y relaciones entre la lírica culta y la popular”, en Pedro Piñero Ramírez y Antonio José Pérez Castellanos, *De la canción de amor medieval a las soleares. Actas del Congreso Internacional Lyra Minima Oral III*, 2004, p. 269.

⁸¹ Alan Deyermond, *op. cit.*, p. 178.

en la medianía del agua,
entonando una canción
que hasta su amante lloraba.

(Cuarteto Regional Veracruzano, *Tierra adentro*)

Donde habita una sirena
hay una hondura en el mar,
un marinero, al pasar,
víspera de noche buena,
dicen que la oyó cantar:
“La pena y la que no es pena”.

(CFM, núm. 5977)

Hasta tu playa he llegado
para tu canto escuchar,
pero las aves me han dado
pocas señas al pasar;
de tí sólo han escuchado
un grito cerca del mar.⁸²

(Trío Huasteco de Valles, *El viento que murmura*)

La idea es mostrarnos a una sirena-mujer humanizada, de cuya inmensa tristeza se desconoce la causa, aunque la intensidad del sentimiento sugiere que es de tipo amoroso. Para ello se alude al llanto del amante en el primer caso, y al título de la canción en el segundo. Se infiere que el sentimiento de tristeza, aunque no se precise su naturaleza, es de índole amorosa, pues un canto o lamento de este tipo tal vez provenga de un corazón muy lastimado. Así, el canto es la vía de escape de los sentimientos “femeninos” de frustración y soledad.

En otros casos se cuestiona precisamente sobre la génesis de este canto: ¿Cuál será la causa del llanto de la sirena? ¿Cuál será su anhelo?:

Si me hablas de la sirena
¿Puedes decirme algo de ella?
[¿Por qué sufre tanta] pena
siendo una joven tan bella?
¿Por qué no sale a la arena?

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 1099)

⁸² El trío Huasteco de Valles está integrado por Gregorio Solano Hernández, Joel Monroy Martínez y Augusto San Agustín Tolentino, y como invitado especial Salvador Arteaga un virtuoso ejecutante de la quinta huapanguera. En esta producción discográfica interpretan la versada del poeta don Artemio Posadas.

Y el poeta responde:

En la inmensidad del mar
donde reina la ballena,
es donde se oye cantar
con tristeza a la sirena
por no poderse trenzar.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 1071)

El imperioso llamado del amor referido en la copla por medio del eufemismo “trenzar”, es causa del inmenso y perenne dolor experimentado por esta “mujer” ante la imposibilidad de acceder al mismo. Así pues, en este singular y revelador ejemplo se hacen evidentes la experiencia y conocimiento del poeta acerca de las pulsiones erótico-amorosas humanas, además del empleo magistral de los recursos líricos con la imagen de la sirena, para bordar finamente los motivos en las coplas.

Nótese, asimismo, cómo algunos motivos sirven de inspiración a los poetas en su labor creativa, porque estos mini temas son tomados, recreados y hasta explicitados en nuevas coplas, y así unas coplas explican a otras.

Hay coplas en las que se perfila una visión distinta acerca del amor:

Es muy linda la sirena,
y no alcanzo a comprender
que siendo mujer tan buena
un pescado quiso ser,
para quitarse la pena
y de amor no padecer.⁸³

(Los Hidalguenses, *En vivo*)

Aquí la inventiva del poeta da como resultado una nueva historia en la que el asunto es la locura a la que arrastra una decepción amorosa, para lo cual recrea una versión de la leyenda de la sirena, quien ahora viene a ser la imagen de la decepción amorosa y el desamor.

⁸³ Una versión parecida en la que aparece el motivo de la decepción amorosa es ésta: “Una sirena muy bella / se veía decepcionada, / diciéndose en su querella / que se sentía fracasada, / una traición le hizo mella / para quedar lastimada” // Eduardo Bustos (*Cantares de mi Huasteca*, p.120.).

Asimismo, la sirena puede ser símbolo de la castidad femenina, misma que es considerada como una vocación:

— ¿Cuándo quieres ser casada?
— Yo no quiero ser casada,
la sirena contestó,
yo quiero ser encargada
y pa' lo que Dios formó;
yo quiero vivir honrada
con el ser que Dios me dio.

(CFM, núm. 6139)

En este caso aparece una ambigüedad en la percepción de la sirena por el interlocutor, el cual únicamente ve la faceta humana femenina y parece olvidar su condición pisciforme. En la expresión de la sirena “el ser que Dios me dio” está implícita dicha condición, la que parece funcionar como un voto de castidad resignado y voluntario. La sirena se perfila así como una sacerdotisa o sierva de Dios.

Margit Frenk ha expresado que “en las viejas canciones folklóricas españolas, la virginidad, lejos de ser el ideal de las mujeres, es una situación que sienten como negativa, pues implica esterilidad y frustración”.⁸⁴ Así pues, en la lírica huasteca es probable que también sea ésta la razón de que únicamente se haya documentado este ejemplo en las coplas con el motivo de la sirena a las que se tuvo acceso de este son.

b) La literalidad

La presencia de la palabra clave petenera con un sentido literal es muy escasa, de hecho sólo he documentado dos ejemplos:

La petenera, señores,
es una mala mujer,
quien pretenda sus amores

⁸⁴ Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 345-346.

siempre habrá de padecer
desdichas y sinsabores.

(Trío Juvenil Hidalguense, *Las tres huastecas*)

En esta copla la palabra “petenera” sirve como apelativo de una mujer caracterizada como mala y traicionera,⁸⁵ motivo que según Martín Gómez-Ullate es un eje temático de las peteneras mexicanas.⁸⁶

En una copla de tono diferente, la palabra petenera vuelve a estar dirigida a una mujer:

Petenera, petenera
¡Quién te pudiera cantar!
siquiera que yo pudiera
cuando menos entonar
como entona la sirena
sobre las olas del mar.

(Trío Camalote, *Amanecer huasteco*)

El sujeto poético dirige un requiebro a la mujer por medio del cual expresa su deseo de halagarla con su canto, para lo cual se vale de la imagen cantora sirenil.

⁸⁵ La palabra petenera no tiene en este caso una carga de maldad y traición; simplemente nombra a una determinada mujer. Por esta razón la palabra se toma con un sentido literal, puesto que así se denomina a la “paternera”. El Trío Juvenil Hidalguense se caracteriza por incluir en algunas de sus interpretaciones coplas con tema religioso y/o moralizante. Tal vez de ahí surgió la visión negativa de la mujer; o bien, el poeta se inspiró en las coplas de otras variantes regionales de este son.

⁸⁶ Martín Gómez-Ullate García de León (*op. cit.*, p. 19.) expresa: “En el Istmo de Tehuantepec tenemos hoy día la versión rítmica más próxima a la petenera española, en cuanto a que comparte la estructura de sesquiáltera, mientras que en la petenera jarocho de Veracruz encontramos algunas coplas comunes a la española, la más clásica de todas: ‘Quien te puso petenera / no te supo poner nombre / que tú te habías de llamar / la perdición de los hombres’ // La variante jarocho y la huasteca difieren de la istmeña y entre sí, pero en todas ellas el tema es el mismo. Como la estructura melódica, el tema central asociado a este estilo se reconoce hoy en día en todas las variantes de peteneras: el profundo universal antropológico de la mujer fatal, perdición de los hombres”. Más adelante (*cf. op. cit.*, pp. 32-35.) Gómez-Ullate comenta el análisis de 30 coplas huastecas, y destaca la alusión a la sirena, su condición, su inmanente posibilidad de ser alcanzada, la temática marina, a veces absurda, y el motivo de la navegación. También diserta sobre la evolución del tema de la petenera y menciona que la estructura central del tema se mantiene a pesar de su transformación: mujer fatal, perdición de los hombres, sueño imposible asociado a la meretriz y a la adúltera, opuesta a la mujer-madre-esposa. Concluye que el mito de la sirena y la realidad de la mujer fatal en forma de prostituta, adúltera, letal seductora, encajan perfectamente. Y sí, en efecto, el tema se percibe en algunas coplas; sin embargo, no ha sido asimilado en la lírica mexicana huasteca, puesto que no se da una recreación profusa del mismo. Considero válida esta idea que expresa Gómez-Ullate: sin embargo, al hacer el análisis de un corpus consistente y representativo de 360 coplas huasteca, de las cuales 191 son originales, puedo asegurar que este motivo es muy escaso en la petenera huasteca.

En los siguientes ejemplos, la literalidad se da en la palabra sirena, que es la más frecuente en esta categoría. Respecto a las temáticas, existe la tendencia a crear un ambiente marino con la inclusión de la sirena:

Estando yo recostado
en lo fresco de la arena,
oí la voz de un pescado
que le dijo a la sirena:
“¡Qué trabajos he pasado
por amar a una morena!”

(Trío Neblinas, *14 éxitos*)

Obsérvese que la imagen de la sirena funciona como un personaje de marco, como mero y mudo interlocutor en el desarrollo temático de una querrela amorosa, en la que ambos personajes, sirena y pescado, están caricaturizados. En ocasiones, la sirena también puede funcionar como un indicador referencial de la figura central en la copla:

Ese tío de la sirena
era hermano de un lagarto,
pariente de la ballena
era un cocodrilo zarco,
lo conocí en Agua Buena
era capitán de un barco.⁸⁷

(Artemio Villeda, *Los tiburones van a comer mucho verso*)

Aquí la caricaturización se presenta en cuatro animales de distinta naturaleza acuática, en la que, por medio de un “parentesco”, la sirena adquiere tal característica. Para esto el poeta ha privilegiado el carácter animal de la sirena, dejando de lado el humano. De esta manera, sirena, lagarto y ballena constituyen la familia del cocodrilo “humanizado” en capitán de un barco. A pesar de la presencia de la palabra clave, se da la tendencia a ampliar el campo de significación de la sirena hacia un ambiente marino en el que

⁸⁷ Dos coplas que recrean estos motivos: 1. “Un pescador tiró su hilo / para sacar la ballena, / pero ahí le salió filo: / se le revolvió en la arena, / y le salió un cocodrilo, / que era tío de la sirena” // Rosa Virginia Sánchez, núm. 1104; 2. “Cupido lanzó su hilo / y por pescar una sirena, / pero que le falla el tiro / y el pobre murió de pena / porque lazó un cocodrilo / pariente de la sirena” // Trío Herencia Queretana, *Huapangos*.

participan algunos animales —no necesariamente marinos— y la navegación. En contraste, en las siguientes coplas la sirena es el motivo principal:

Una vez me fui a bañar,
encontré yo a la ballena;
luego me metí a pescar
y debajo de la arena,
ahí estaba el calamar
abrazando a la sirena.

(Trío Alacrán Huasteco, *Un recorrido por nuestras tierras huastecas*)

La sirena de la mar
se pone varios vestidos,
para salirse a pasear
a los Estados Unidos
y volver a regresar
a los países conocidos.

(CFM, núm. 6237)

En ambas coplas se da la humanización de la sirena, ya como pareja del calamar, ya como vanidosa “mujer” que luce sus galas.⁸⁸ En otro caso, el verso inicial se ha constituido en una frase formulística con la cual se desarrolla una temática alterna:

La sirena de la mar,
me dicen que es muy bonita;
yo la quisiera encontrar
pa’ besarle su boquita,
pero como es animal,
no se puede naditita.

(Reintegración Huasteca, *Huapangos y zapateados*)

Aquí se aprecia cómo el sujeto poético antepone la condición de animalidad de la sirena a su parcial naturaleza humana, a pesar de su belleza. Esta copla resulta interesante porque contiene el motivo de la imposibilidad amorosa entre sirena y hombre, y además el

⁸⁸ El segundo ejemplo pareciera oscilar entre la literalidad y el símbolo, pues no brinda muchos elementos para el análisis. Me inclino a pensar que es una caricatura de la mujer; esto es, la sirena adquiere características humanas, pero sin dejar de ser lo que es, puesto que no parece ser una metáfora de la mujer.

desarrollo del mismo se contrapone al tema que pervive en la literatura oral referido por José Manuel Pedrosa en el que se da dicha relación aunque después se trunca.⁸⁹

Retomando la funcionalidad de la sirena como un referente secundario, en ocasiones el atributo de su belleza sirve de parámetro:

La sirena allá en el agua
luce en todo su esplendor,
pero no se le compara
a una muy hermosa flor,
ella vive ahí en Tamiahua
y es la dueña de mi amor.

(Los Caimanes de Tampico, *Primer festival de la Huasteca*)

El poeta magnifica la figura de la sirena, pues a partir de ésta se elabora la imagen hiperbolizada de la belleza, gracia y encanto de su amada. Nótese el tono “amoroso profundo” de la copla. En otros casos se ponen de manifiesto las características sensuales de la sirena:

No tengo ninguna pena
porque te he jurado amar;
a la luz de luna llena
te quisiera retratar
esas formas de sirena,
cuando voy a navegar.⁹⁰

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 27)

El cuerpo de la sirena posee gran sensualidad y es utilizado como un elemento de comparación para resaltar los atributos de la amada. La alusión a la noche aporta una carga erótica y hasta la referencia a la navegación pareciera contener resabios simbólicos.⁹¹

⁸⁹ Vid. *infra*, pp. 284-285 y nota 52, acerca del segundo ciclo narrativo acerca de las sirenas.

⁹⁰ Hugo Rodríguez Arenas se adjudica la autoría de esta copla, que es bastante ambigua, pues puede considerarse igualmente que el sujeto poético está hablando con la sirena, le declara su amor y la ve en las noches cuando navega. No me inclinó por darle este sentido a la copla debido a que el motivo del amor entre hombre y sirena está ausente en esta lírica.

⁹¹ José Antonio Molina expresa que el mar es tal vez uno de los elementos simbólicos más complejos en la lírica tradicional, pues muchas veces es difícil precisar su significado debido a su ambivalencia: “la navegación en el mar es uno de los motivos que presenta connotaciones positivas y negativas. En ambos casos está relacionada con la vida amorosa de los personajes. Como ejemplo de valor positivo, están las coplas en las que los dos amantes pueden navegar juntos. Pero también la voz lírica llega a navegar sola y tener una

Estos mismos atributos de sensualidad concentrados en una figura femenina análoga a la sirena suelen ser el motivo central en una copla lúdico-erótico-burlesca en la que el objeto de burla es la infidelidad femenina:

La mujer que quiere a dos,
necesita estar muy buena,
tener perfume en su voz
y un cuerpo de sirena
pa' que la perdone Dios
y no le imponga condena.

(Los Hidalguenses, *En vivo*)

Finalmente un caso muy especial por mostrar cierta ambigüedad, es el siguiente:

Sirena, poquito a poco
ya me empiezo a enamorar,
tu hermosura me trae loco,
que hasta he llegado a pensar,
que si un día te veo con otro
vengo y me ahogo en el mar.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 3)

La palabra sirena puede considerarse un sobrenombre de la mujer amada, y este apelativo estaría justificado con la posterior referencia a la belleza de la mujer; sin embargo, la tácita ubicación de la sirena-mujer en el mar es una incongruencia, pues la figura femenina oscila entre la metáfora de la mujer y la sirena. Ahora bien, en la expresión “si un día te veo con otro” el sujeto poético se dirige a una mujer.

La ambigüedad de la copla evidencia a un auténtico poeta tradicional puesto que la metáfora mujer-sirena se perfila en un contexto indefinido: primero sirena... después mujer. El poeta quiere hacer una metáfora y la hace, pero no la afianza en toda la copla, pues no

connotación positiva”. José Antonio Molina, “A la mar se parecen / los que se aman. Semejanzas entre los enamorados y el mar en la lírica tradicional mexicana”, en *El folklor literario en México*, México, El Colegio de Michoacán, 2003, p. 127. Por su parte, Leonor Fernández Guillermo, “El mar y el barco como símbolos en la antigua lírica popular española”, en *Lyra Minima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, p. 548, señala: “el mar y el barco, en la lírica hispánica de tipo popular, simbolizan, abordados desde diversas perspectivas, estas obsesiones [sexo, amor y muerte] a menudo en forma ambivalente [...] ambivalencia, cristalizada en el sentido recóndito de estas bellas creaciones artísticas, nos recuerda en cada caso, en cada verso, los deseos, las pasiones humanas, casi siempre contradictorias”.

tiene modelos de donde “copiarla” ya que la metaforización de la sirena en mujer es casi inexistente en la lírica huasteca.⁹² Ya se ha mencionado que Alan Deyermond en su estudio acerca de las sirenas del *Cancionero folklórico de México*, encuentra varios ejemplos de metáforas cariñosas aplicadas a la amada; dos de ellas pertenecen a la lírica huasteca tradicional y moderna, sin embargo, no se documentaron recreaciones de dicha metaforización, hasta ahora.⁹³

Por último, veamos dos ejemplos en los que se hace referencia literal a la sirena, aunque de manera implícita, pues únicamente se describen sus características:

A la tierra del saber,
información ha llegado,
dicen que vieron al ser,
en ese mar tan sagrado:
“Lo de arriba era mujer,
y lo de abajo, pescado”.

(Los Reales de Colima, *Antología del huapango*)

Del barco pongo cuidado,
como soy de la marina,
mirando pa’ todos lados
se ve a una mujer catrina,
es injerto de pescado,
que hasta aquí huele a sardina

(Estrella Zacualtipense, *Huapangos y zapateados*)

La descripción del objeto sin enunciarlo se asemeja a la estructura discursiva de una adivinanza, aunque, evidentemente, el objeto por adivinar es tan obvio que se revela sin

⁹² Es factible también que el coloquio entre el sujeto poético y su amada (metaforizada en sirena) se realice en la playa, esta sería la única posibilidad para que la metaforización de la mujer en sirena conserve la congruencia. Nótese que Hugo Rodríguez Arenas insiste en recrear este motivo; véanse las coplas núm. 3 y 27, pp. 305 y 304 respectivamente, también autoría de este poeta.

⁹³ *Vid. infra*, p. 295, nota 75. Las coplas de CFM son: núm. 163 *a*, 163 *b* y 163 *c*, pertenecientes a la canción “Lucha María” atribuida a Lorenzo Barcelata; núm. 1480 de la canción coahuilense “Desde lejos tierras vengo”; núm. 314 y 1929, estrofas sueltas; núm. 2155 del huapango moderno “Yo agarro parejo”; y núm. 297 del son huasteco “La azucena”. De acuerdo a Deyermond, en este son aparece la palabra serena, cuyo sentido puede ser de adjetivo “serenidad” o de sustantivo “serena”= sirena.

ninguna dificultad, por lo que en esta estructura se hace manifiesto un juego adivinatorio del poeta.

La figura de la sirena es abordada desde una misma perspectiva, pues en ambas coplas se alude a la forma de pez, y particularmente en la segunda se enuncia su olor como rasgo adicional.

Aunque la fisonomía de la sirena es un motivo de atracción para los poetas huastecos, su referencia literal no es muy frecuente en las coplas, lo que tal vez significa que ellos consideran a la descripción como una simple y fácil estrategia discursiva; de hecho, la estructura de adivinanza en ejemplos anteriores muestra una intención de mayor complejidad descriptiva en su poesía.

c) La autorreferencia

La autorreferencia es un recurso muy popular en los sones huastecos, como ya se ha mencionado, y permite el acercamiento del poeta a su público por medio de presentaciones y saludos. En la siguiente copla se da una singular presentación del son “La petenera”:

Las peteneras, señores,
son las que vengo a cantar,
a todas esas porteñas,
a las que quiero yo amar.

(CFM, 5973 a)

En principio, resalta la forma estrófica de cuarteta que es casi inexistente en los sones estudiados; además el nombre en plural parece remitir al género de las peteneras y no únicamente al son huasteco así denominado; asimismo, el contexto del ambiente porteño parece ser un indicio de la antigüedad de esta copla. Nótese igualmente la actitud

jactanciosa de un sujeto poético que se autocaracteriza como un hombre enamorado y “mil amores”.

Un ejemplo más actual, en el que se da una autorreferencia común por medio de la alusión al nombre del son, es el siguiente:

“Petenera” es un son
que se canta en la Huasteca;
lo digo de corazón,
explorando su belleza
la tocan en mi región
[...] su Huasteca.

(Trío Juvenil Hidalguense, *Las tres Huastecas*)

En esta copla se aprecia la fórmula del dístico inicial convertida en esquema ya que es fácilmente adaptable a cualquier son; luego se alude a las características del son: su belleza y lugar de origen. En ocasiones se da la presentación simultánea del músico y del son:

Voy a empezar a cantar
con una voz lisonjera;
pero les voy a explicar:
“cuando canto ‘Petenera’
me dan ganas de llorar”.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 1107)

Con una frase sincera
aquí me oyeran cantando,
versos hago a mi manera;
les cantaré este huapango
nombrado “La petenera”.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 1063)

Se observa que el sujeto poético se asimila al intérprete en una copla que parece una improvisación. Hay coplas en las que se presentan las dedicatorias, dirigidas ya sea a personas, o bien, como en el siguiente ejemplo, a regiones huastecas:

Estos versos yo dedico
a los pueblos de la sierra,
le canto a mi municipio
el son de “La petenera”,
a “Talaya” y “Tlachichilco”,
también a “La jabonera”.

(Trío Alegría Huasteca, *El lunarcito*)

Como se aprecia, el poeta no se limita al enunciar las regiones huastecas; menciona tres pueblos en este ejemplo, además de hacer referencia al son. A veces también se da una intertextualidad sonora, esto es, la referencia a otros sones huastecos:

Mi Huasteca es huapanguera,
no se le puede negar.
Les canto “La petenera”,
pa’ que puedan zapatear,
“La huazanga”, “El aguanieve”,
“La levita” y “El caimán”.

(Los Paseadores. *Los mejores huapangos calientes*)

Con una clara función complementaria a la referencia al baile se mencionan otros sones huastecos, curiosamente de los más tradicionales, los que aparecen en su contexto natural del baile zapateado.

Respecto al aspecto formal, nótese cómo la ausencia de rima en el verso cinco (eve) no afecta en lo absoluto la fluidez y el remate del desarrollo lírico en la copla.

Éstas son las modalidades más comunes y tradicionales que adoptan las coplas en la autorreferencia al son en la mayoría de los sones estudiados. Sin embargo, en “La petenera” no se percibe una profusa recreación de estos modelos discursivos, puesto que existe una mayor tendencia a la creación de coplas como las siguientes:

La sirena se embarcó
en un buque de madera,
como el viento le faltó
no pudo llegar a tierra,
a medio mar se quedó
cantando “La petenera”.

(Los Paseadores, *Los mejores huapangos calientes*)

Andándome yo paseando
en una lancha pesquera,
mira lo que fui encontrando
debajo de una palmera,
dos sirenitas cantando
el son de “La petenera”.

(Trío Renacer Huasteco, *Huapangos y sones de la Huasteca tamaulipeca*)

Ambas se ubican en un contexto marino en el cual se alude al canto de la sirena y se da una autorreferencia muy peculiar, por así decirlo “personalizada”, puesto que la misma sirena, caracterizada como intérprete, es quien canta su son. Tal vez este tipo de autorreferencia esté determinado por la importancia que reviste el motivo del canto de la sirena para el poeta, el cual por momentos parece ser inherente a dicho ser.⁹⁴

Se ha mencionado anteriormente el valor universal del motivo del canto,⁹⁵ que posee una carga positiva con una función benéfica de calma y serenidad, a la vez que la imagen aporta cierto misterio y encanto.

Como se ha señalado, el contexto marino se conforma con elementos que le son inherentes, y en él confluyen nuevos y variados componentes:

“La petenera”, señores,
no hay quien la sepa cantar,
sólo los marineritos
que navegan por el mar,
que han oído a la sirena
“La petenera” cantar.⁹⁶

(Hermanos Herrera, *Huapangueros por siempre*)

Viniendo de mar afuera
me encontré con un velero,
vide venir la sirena
navegando en el estero,⁹⁷

⁹⁴ Se debe recordar el carácter profético de las divinidades marinas y el hecho de que las profecías sean comunicadas a través de la música y el canto (*vid. infra*, p. 282). Esto se constata con la simple comparación de la autorreferencia en otros sonos, en los que no se han documentado coplas en donde, por ejemplo, el huerfanito, la azucena o la presumida canten su son. La sirena es la única que canta “La petenera”.

⁹⁵ *Vid. infra*, p. 297, nota 80.

⁹⁶ Esta copla aparece documentada en el *Cancionero folklórico de México* con el número 7892; el tipo de estrofa es una cuarteta: “‘La petenera’, señores / quien no la sepa cantar; / sólo los marineritos / que navegan en la mar” // . Como se puede apreciar, esta copla parece haber dado origen a la presentada líneas arriba, que al recrearse tuvo una modificación en el segundo verso para dar fluidez al desarrollo; además se agregaron dos versos más, en los que se presenta el popular motivo —en este son— del canto de la sirena. Curiosamente Hugo Rodríguez Arenas (*Antología personal*, núm. 1.) también documenta una versión similar: “‘La petenera’, que es buena, / no hay quien la sepa cantar, / marineros y ballena, / que navegan en el mar, / han oído a la sirena / ‘La petenera’ cantar” // .

⁹⁷ *Diccionario de la Real Academia Española*, en red, <http://buscon.rae.es/drae/>, s.v. estero. Terreno bajo, pantanoso, intransitable, que suele llenarse de agua por la lluvia o por la filtración de un río o laguna cercana, y que abunda en plantas acuáticas.

cantando esta “Petenera”
y hablándole a un marinero.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 24.)

Entre dichos elementos se encuentran los marineritos, la navegación y el velero. En el segundo caso, con la referencia al estero —elemento perteneciente al paradigma acuático dulce— el poeta se da la licencia de incluir elementos de índole diversa para ampliar el contexto, aunque conservando un ambiente acuático.

En otras ocasiones, la libertad creadora del poeta huasteco va más allá y rompe la norma tácita del ambiente marino y añade una nueva y ajena temática.

La sirena de la mar
dicen que no sale a tierra,
yo la quisiera encontrar
para llevarla a la escuela
y ahí enseñarle a cantar
versos de “La petenera”.

(Trío Cantar Huasteco, *En defensa del son huasteco*)

Sin embargo, esta disparidad temática no afecta la fluidez lírica en la copla porque el motivo del canto se convierte en el nexos ideal entre “sirena” y “escuela”; el locativo “ahí” permite ligar la autorreferencia. Habrá que ver cuál es el destino de esta copla, ya que constituye el único ejemplo documentado en las coplas relativas a la petenera.⁹⁸

Veamos ahora una ampliación del contexto marino que ha tenido gran repercusión y recreación en estas coplas:

Una vez pescando un sargo
sin que nadie lo supiera,
él ya andaba agonizando,
decía: “Cuando yo me muera
que me canten un huapango,
ése de ‘La petenera’”.

(Ricardo Larrazolo, *El son de los bailadores*)

⁹⁸ La autoría de esta copla parece ser de un integrante del Trío Cantar Huasteco, ya que únicamente se ha registrado en dos fuentes sonoras con este trío como intérprete: Trío Cantar Huasteco, *En defensa del son huasteco*; Trío Cantar Huasteco, *Diez años de la fiesta de Amatlán*; y en una fuente escrita: Hugo Rodríguez Arenas, *Antología personal*.

Por medio de la alusión al motivo de la pesca se realiza una autorreferencia bastante peculiar, pues ésta es expresada por un pez moribundo, casi solicitando su último deseo. Se aprecia que la sirena ha sido transformada en pez, cuya expresión o “canto” se equipara al último aliento, al anuncio de su muerte. Así se da una metaficción más compleja que incluye la autorreferencia de la muerte del pez en la del son.

En resumen, en las coplas exclusivas de “La petenera” las palabras clave “sirena” y “petenera” aparecen en forma muy definida: “sirena” preponderantemente en el símbolo y la literalidad, y “petenera” en la autorreferencia; no obstante, para el poeta huasteco las dos palabras son sinónimas.

En principio, la naturaleza o causa de que la mujer-pezu se convirtiera en lo que es remite a la leyenda de la maldición de la sirena; esto es, su condición pisciforme se debe a la desobediencia a una orden paterna o a un mandamiento religioso.

En las coplas con el símbolo de la sirena, debido precisamente a la polisemanticidad de la palabra, se explicita la conceptualización huasteca de este mítico ser como diosa del agua, ninfa o hada, lo cual parece ser un reflejo de la gran cantidad de leyendas y creencias que permean el imaginario huasteco.

Existe un solo ejemplo documentado en el que la sirena es sugerida como un ser malévolo. A pesar de que en el ámbito huasteco hay diversas leyendas y creencias que podrían hacer pensar en una mayor utilización de tal motivo, éste parece no haber cuajado en su lírica.

Por otra parte, destaca la recreación que se hace del motivo del canto sirenil en las coplas, cuyo causa inquieta al poeta, quien asume que la tristeza del canto se debe a la imposibilidad de la sirena de acceder al amor físico, con lo que se evidencia la importancia trascendental del amor sensual para los trovadores huastecos. Además, dicha imposibilidad,

al ser considerada como efecto de una voluntad divina, transforma a la sirena en un modelo de virginidad, si bien este motivo no es muy popular.

En la literalidad, el término “petenera” aparece como un nominativo de la mujer, caracterizada como “mala y traicionera”, y también como un apelativo de la mujer amada. La palabra clave “sirena” tiene mayor presencia, pues junto con otros elementos permite recrear un ambiente marino en las coplas; el papel de la sirena varía ya que puede ser una figura de marco, mero interlocutor, o bien una representación caricaturizada de la mujer, de la que adopta algunas de sus características, como el papel de esposa o pareja, además de la vanidad y coquetería femeninas.

Respecto a la comparación mujer-sirena, hay coplas en las que se pretende metaforizar a la sirena en la mujer amada; sin embargo, el motivo no parece estar asimilado en esta lírica, de ahí que las incipientes coplas resultan ambiguas y su sentido literal resulta incongruente aunque esto no es extraño, pues se debe recordar que la oscilación entre el símbolo y literalidad es una característica de la lírica tradicional.

En el motivo de la imposibilidad amorosa entre sirena y hombre, la visión del poeta sobre la sirena es totalmente objetiva: mitad mujer-mitad pez. En cambio, los rasgos de la belleza y la figura sensual de la sirena sirven de referencia para comparar a la mujer amada.

La descripción de la sirena es muy poco explotada; de hecho únicamente aparece en dos coplas en las que se articula como una adivinanza, por lo que la palabra clave sirena aparece implícita. Esto muestra que los poetas se inclinan por hacer una poesía más compleja. En una de estas coplas se hace evidente el valor que le dan los poetas a los sentidos, pues además de la vista recurren al olfato.

En la autorreferencia siempre aparece la palabra clave petenera, puesto que ésta es la que denomina al son. Se documenta una copla con dicha palabra en plural como una

reminiscencia de las diversas y antiguas variantes regionales mexicanas y/o españolas. Como ya se ha visto en sones anteriores, las maneras más comunes en la autorreferencia son la enunciación y caracterización del son: su nombre y la región en donde se toca, además de la presentación que hace el intérprete de sí mismo y del trío, las dedicatorias a personas o regiones huastecas, la alusión al baile zapateado y la intertextualidad sonera. En “La petenera” estas modalidades suelen aparecer, pero también existe una peculiar manera de realizar la autorreferencia por medio de un juego reflejo, en el que la propia sirena es quien entona su son, en un contexto netamente marino.

d) Motivos secundarios

Se ha comentado que algunos de los elementos con los que se recrea el ambiente marino toman el carácter de motivo principal en la copla, entre ellos la pesca, motivo que, como ya se ha visto,⁹⁹ puede aparecer en forma adyacente a la figura de la sirena, pero también suele recrearse como única temática en la copla:

Andando pescando meros
en un estero salado,
le dije a mi compañero:
“Ése es el mero pescado,
que se agarra con trabajo
y se come con cuidado”

(CFM, núm. 9099)

Yo no pesco por el suelo,
pesco en aguas cristalinas,
como tengo buen anzuelo
para sacar las sardinas,
las mojarras no las quiero,
porque yo no como espinas.

(Armonía Huasteca, *Feria huasteca*)

⁹⁹ Entre las coplas que contienen el motivo de la pesca y que han sido comentadas bajo otro aspecto se encuentran: 1. “Una vez me fui a bañar / encontré yo a la ballena / luego me metí a pescar, / y debajo de la arena, / ahí estaba el calamar / abrazando a la sirena” // Trío Alacrán Huasteco; 2. “Un pescador tiró su hilo, / para sacar la ballena, / pero ahí le salió filo, / se le revolvió en la arena / y le salió un cocodrilo, / que era tío de la sirena” // Rosa Virginia Sánchez, núm. 1104.

Se puede observar que la descripción del método y la selección de la pesca son la modalidad que desarrollan ambos ejemplos.

La yuxtaposición de las distintas temáticas alternas marinas no sigue regla alguna, pues los motivos suelen aparecer como un conjunto de elementos tomados al azar conformando el ambiente marino; sin embargo, se ha tratado de mostrarlos bajo un orden determinado con la finalidad de facilitar su análisis. Esto no excluye que, por momentos, aparezca una recreación individual de los mismos:

Un pescador en la barra
ya no pudo dar con bola,
por pescar una mojarra
pescó un sapo de la cola,
que no cualquiera lo agarra.

(CFM, 6548 a)

En contraposición con las coplas anteriores, en ésta se hace referencia a un malogrado pescador por medio de una imagen chusca y desarrollada en un tono irónico burlesco. Así, el motivo eje, la pesca, se complementa con la mojarra, como elemento representativo del pez o pescado, y con el sapo que es el componente ajeno al paradigma cuya presencia sugiere el absurdo lógico con tintes de comicidad.

Como suele suceder en la inclusión de nuevos elementos temáticos, a menudo desaparece el motivo original y se da la recreación de los elementos del contexto como motivos principales:

Dondequiera me he paseado
y el gusto no se me quita;
mucho me gusta el pescado:
el camarón y jaibita,
el robalo bien guisado,
la trucha y mojarra frita.

(Trío Estrella Zacualtipense, *Huapangos y zapateados*)

Aquí ya no aparece el motivo de la pesca, y la referencia a los peces se da con un sentido explícito de afición y/o gusto culinario. Es interesante notar cómo cualquier referencia a un animal o pescado (incluso con un sentido ajeno al contexto marítimo) “supuestamente” otorga a la copla el carácter de exclusividad en el son “La petenera”.

Por otra parte, se debe recordar que la tradición sigue su curso y en todo momento continúan manifestándose los recursos propios de la misma, entre ellos la inclusión de paremias como remate en las coplas:

Navegando sin timón
en el mar embravecido
y me encontré a un camarón
sumamente adolorido.
¿Qué dice ese corazón,
se queda o se va conmigo?

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 1092)

En ese río colorado
donde habitan las sardinas,
oyí la voz de un pescado¹⁰⁰
que le dijo a las sardinas:
“Con otros habrás jugado
pero conmigo te espinas”.

(Trío Neblinas, *14 éxitos*)

Cupido sacó un pescado
y luego lo puso en paz;
como era muy desconfiado,
le dijo: “Hora no te vas;
un clavo saca otro clavo,
si no, lo remacha más”.¹⁰¹

(CFM, núm. 4715)

En las coplas se desarrollan dos temáticas; la inicial incluye el desarrollo contextual marino que, hasta cierto punto, pasa a segundo término para dar paso al remate final de la paremia.

¹⁰⁰ Se ha respetado la pronunciación del intérprete.

¹⁰¹ En el *Cancionero folklórico de México* (*op. cit.*, vol. 2, p. 301.) se documenta que esta copla es interpretada en “El caimán” y “La petenera”, a pesar de lo cual decidí analizarla en este son por la referencia al pescado.

Retornando a la temática del animal marino, en las coplas se aprecia que, nuevamente, el poeta, en franco alarde de libertad creadora, incluye elementos ajenos al paradigma del animal marino:

Tengo un pescado de plata,
me lo traje de marina,
tantito que se dilata
entrando pa' la cocina
a vacilar con la gata,
resulta que es su madrina.¹⁰²

(Armonía Huasteca, *Feria huasteca*)

El ejemplo, a pesar de desarrollar una imagen familiar con la caricaturización de un pescado y una gata, en una copla de estructura formal impecable, resulta bastante desafortunado tal vez porque el referente se ha alejado demasiado del ambiente marino; es probable que ésta sea la causa de que no se documenten variantes de esta copla.¹⁰³

Cabe reiterar que un motivo estrechamente relacionado con la imagen de la sirena y que adquiere carácter de exclusividad en las coplas de “La petenera” es la temática marina, referida por diversas palabras: mar, marinero, barco, embarcar, navegar. Estas palabras-motivo pueden conformar un contexto marino que sirve de marco a la sirena, o bien, adquirir un carácter protagónico en la copla, como en los siguientes ejemplos:

Pescador y marinero
ha sido mi profesión;
conozco al pescado mero
y otro poquito al salmón,
ése no cae con anzuelo,
solamente con arpón.

(Los Hermanos Calderón, *Sones huastecos*)

Aquí se muestra el motivo marino ligado al de la pesca, el cual se desarrolla ampliamente con la referencia a dos peces y al detalle de cómo pescar a uno de ellos. En

¹⁰² Un caso similar es la copla siguiente: “Desde Veracruz salió / y un pescado en agonía; / cuando a Tampico llegó, / llegó a la telegrafía / y medicina pidió / a las doce horas de un día” // . CFM, núm. 6234.

¹⁰³ Lo que significa que la copla ha sido escasa o nulamente recreada.

ocasiones el tema de la navegación es suficiente para el trovero, quien lo recrea de esta manera:

Marinero, si te embarcas
asegura bien tu vida,
no te vayas a embarcar
en una lancha podrida,
y te vayas a quedar
con lo de abajo pa' arriba.

(Trío Los Caimanes, *Antología musical de Teno Balderas*)

Cuando el marinero mira
la borrasca por el cielo,
alza la cara y suspira
y le dice al compañero:
“Si Dios me salva la vida,
no vuelvo a ser marinero”.¹⁰⁴

(Trío Orgullo Huasteco de Xoxocapa, *La flor de primavera*)

Cuando el marinero mira
la vela que se hace un arco,
alza la vista y suspira,
le dice al patrón del barco:
“Mientras Dios me preste vida
que haiga otro que brinque el charco”.¹⁰⁵

(CFM, núm. 6364)

Por medio de la referencia, en un tono casual y despreocupado, se habla de algunas vicisitudes de la vida en el mar. Obsérvese además que las últimas dos coplas comparten un mismo esquema.

El motivo de la navegación también ha servido de base para el desarrollo de una temática bélica adyacente:

Soy soldadito marino
que navego en altamar,
y como me disciplino

¹⁰⁴ Esta copla ha sido profusamente recreada, pues aparece en varias fuentes escritas además de estar incluida en el *Cancionero folklórico de México: Cancionero de la Huasteca* de René Villanueva; Hugo Rodríguez Arenas, colección particular; Tomás Guerrero Guerrero, *Un recorrido por la Huasteca hidalguense*; Tomás Gómez Valdelamar, *Huapanguero*, y Rosa Virginia Sánchez, *Antología poética del son huasteco tradicional*; y también en numerosas fuentes grabadas, con intérpretes como Los Hermanos Calderón, el Trío Sierra Poblana y el Trío Orgullo Huasteco de Xoxocapa, entre otros.

¹⁰⁵ De esta copla no se han documentado variantes.

mi vida voy a arriesgar,
por culpa de un cruel destino,
sin poderlo remediar.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 1101)

En la autodefinition del sujeto poético como soldado va implícito el motivo de la guerra; el tono grave sirve para expresar la valentía y resignación del mismo. Se han documentado únicamente dos coplas más con el motivo bélico, lo que evidencia el escaso o casi nulo interés del poeta huasteco hacia esa temática.¹⁰⁶

En ocasiones el tema marino se adapta a circunstancias amorosas:

Años y meses anduve
de marinero en la mar,
por una razón que tuve,
que tú te ibas a embarcar
en una violenta nube,
de ésas que bajan al mar.

(Huapangueros Diferentes, *El alegre*)

Como se puede observar, el asunto amoroso se desliza imperceptiblemente en la copla, pues ha sido hábilmente revestido con elementos marinos.

Por otro lado, como a veces sucede, el músico huapanguero y/o poeta no resiste la tentación de autonombrar su oficio:

Cuando yo era marinero,
y en Tampico patrullando,
miré un barquito velero
y en él venían navegando:
eran mis dos compañeros,
con los que ahora estoy tocando.

(Trío Furia Huasteca, *Regiones huastecas*)

Aquí el intérprete se asimila al sujeto poético personificándose en un marinero y transforma en navegantes a sus compañeros músicos por medio de una ficción lúdica sorprendente, pues la presentación del trío por lo general se da en las coplas que tienen el

¹⁰⁶ No se documentaron variantes de las tres coplas con este motivo. Los ejemplos complementarios con el motivo de la marina aparecen ya como parte del núcleo temático de la travesía marina por distintos países, bajo el cual se analizan. *Vid. supra*, pp. 320-325.

recurso de la autorreferencia; su presencia en una copla con un motivo exclusivo adyacente refleja la búsqueda, tal vez inconsciente, de los poetas huastecos de nuevas combinaciones y formas de expresarse. Veamos ahora los casos siguientes:

Cuando anduve en la marina
conocí varias naciones;
conocí a la gente china
y también a los japones,¹⁰⁷
que traían madera fina
para hacer embarcaciones.

(Trío Herencia Queretana, *Huapangos*)

Entre buenos cantadores
me he paseado con esmero,
dándole distribuciones
a todito el mundo entero
y a toditas las naciones
que tiene el reino extranjero.¹⁰⁸

(Trío Alba Huasteca, 8°. *Festival de la Huasteca*)

En el ejemplo se aprecia otro motivo secundario bastante recreado en las coplas de “La petenera”: la referencia a naciones o países del mundo, ya sea de manera indefinida como en estas coplas; o bien, con la alusión a un país determinado:

Un barco negro venía
cruzando mares por tierra,
y otro que lo perseguía
queriendo hacerle la guerra,
dicen que adentro traía
muchas cosas de Inglaterra.

(Víctor Samuel Martínez Segura, *Tierra adentro*)

En esta copla, al referente de la navegación se añade la mención meramente incidental de la guerra, ya que el sujeto poético no hace una reflexión sobre ella. La

¹⁰⁷ Tal parece que el autor de esta copla al transgredir la norma gramatical, se tomó una licencia poética, pues utiliza la palabra “japones” en lugar de japoneses, tal vez con la intención de respetar la medida del verso.

¹⁰⁸ Esta copla es la primera de una serie encadenada de nueve estrofas. Se ha documentado de manera aislada en fuentes escritas y grabadas, en donde no conserva un lugar fijo de interpretación.

enunciación de un solo país revela por otra parte que la intención del poeta está centrada en el desarrollo de la anécdota y no le interesa enumerar países.

En el ejemplo se observa además una regularidad enunciativa-versal, puesto que cada enunciado se desarrolla en un dístico; además, los dos primeros enunciados comparten el mismo esquema paralelo: sujeto *venía cruzando*-sujeto *perseguía queriendo*. Resulta interesante si se toma en cuenta que el autor, Víctor Samuel Martínez Segura, fue uno de los más reconocidos versificadores huastecos.¹⁰⁹ Otra copla del mismo autor es ésta cuya temática bélica hace referencia a la batalla del 5 de mayo:

Desde Veracruz salieron
los franceses a pelear;
luego a Tampico vinieron,
se pusieron a hablar,
bandera blanca pusieron
para poder navegar.

(Víctor Samuel Martínez Segura, *Tierra adentro*)

Los motivos difieren notablemente de la generalidad lírica huasteca, tal vez porque Víctor Samuel Martínez cultivó con gran maestría la poesía decimal, en la que es fundamental la temática histórica. El estilo “culto” o “semiculto” del poeta, además del tema de estas coplas, quizás sea la razón de la diferencia sustancial en la forma y el contenido. Por otra parte, véase nuevamente la tendencia a la regularidad gramatical del texto lírico: *salieron-pelear*, *vinieron-parlar*, *pusieron-navegar*.

Las coplas bimembres o bitemáticas también se utilizan como recurso tradicional que se presenta al margen del motivo central:

Una vez yo me embarqué
en un barco japonés,
y al pasar por Alemania
me dijo un sabio francés:

¹⁰⁹ Valdría la pena hacer un análisis del estilo y recursos de la versería de este trovador, toda vez que parece manifestar una técnica sistemática en su versificación.

“En la costa americana
alumbra el sol al revés”.

(CFM, núm. 9327)

Se aprecia el desarrollo anecdótico en el que los motivos de la navegación y la referencia a un solo país (si bien se menciona un par de gentilicios) constituyen la introducción a una frase disparatada emitida como una sentencia.

Existen casos en los que la enumeración de distintos países constituye el único referente:

Comencé desde el océano:
Francia, París y Holanda;
inspeccioné en aeroplano:
Suecia, Noruega e Islandia
y todo el Mediterráneo.

(CFM, núm. 9328)

Paseándome por Hungría
salí directo a Rumania;
luego me fui pa’ Sofía,
la capital de Bulgaria;
salí directo a Turquía,
a Grecia, Serbia y Albania.

(Los Hermanos Calderón, *Sones huastecos*)

Francia, París y España,
Roma, Londres y Turquía,
pero Asia nos acompaña,
Puerto Rico y Oceanía;
hay también la Gran Bretaña,
África y la tierra mía.

(Trío Xilitla, *Tormenta de huapangos*)

En cada ejemplo se desarrolla un particular esquema para la vasta enumeración de los países. Estas coplas aparecen en forma aislada en las interpretaciones del son, pero el núcleo temático relativo a la navegación ligada a los países del mundo se presenta

igualmente en una cadena de “La petenera”.¹¹⁰ Además, relacionado con dicho núcleo temático aparece un motivo secundario que es la travesía marítima de Cristóbal Colón:

Conocí la embarcación
que el rey de Italia tenía
y también a su patrón
que era el que la dirigía,
era Cristóbal Colón,
que desde Europa venía.

(Trío Armonía Huasteca, *Alegría huasteca*)

Existe un conjunto de seis coplas con este motivo de Víctor Samuel Martínez Segura,¹¹¹ escritas para interpretarse juntas:

Fue América descubierta
por el genovés Colón,
si la historia no es incierta
fue por equivocación,
dejando la puerta abierta
a España y a su ambición.

A Cristóbal le negaron
apoyo para su empresa,
no lo desilusionaron
porque era hombre de entereza,
por el contrario, alentaron
su propósito y firmeza.

Sólo la reina Isabel
a Cristóbal escuchó,
considerándolo fiel,

¹¹⁰ *Vid. supra*, pp. 328-329, nota 117.

¹¹¹ Los Brujos de Huejutla, *La décima en el son huasteco: remembranzas de una poesía olvidada*, México, Sonopres/Fonca, 1997, “La petenera”; y Víctor Samuel Martínez Segura, *Remembranzas de un huasteco*, Jalapa, Ámatl Litográfica, 2004, pp. 146-147. El autor denomina a esta cadena “América y Colón”. La estrofa siguiente es: E. 6. “Doce de octubre fue el día / en que realizó su hazaña; / toda la marinería, / que antes lo trató con saña, / alabó su valentía, / vitoreó a Colón y España” // Se recita una cuarteta glosada en décimas, planta o pie, cuarteta: “Ya vienen los gachupines / con sus flotas y cañones / a hacernos reclamaciones / con determinados fines”. Glosa. E. 1. “Todo el mundo conmovido / se encuentra en esta ocasión, / y así nació con nación / se anda buscando su ruido; / ya éste es cuento indefinido / porque con distintos fines / todos son espadachines / ya hubo una gresca en Oriente / y la muestra está pendiente, / ya vienen los gachupines” // E. 2. “Veinte o veinticinco mil / soldados se han de juntar / para salir a guerrear, / cada cual con su fusil; / nada hay en esto pueril / ni son falsas mis razones, / veréis muchos batallones / con qué denuedo pelean, / cuando el enemigo vean / con sus flotas y cañones” // E. 3. “¿Cuánto mejor fuera ver / de otro modo esto arreglado / y no ver más trastornos / nuestro desgraciado ser? / Esto digo a mi entender / según mis pobres razones, / pero si esos señorones / un sopapo solicitan / ¿qué hemos de hacer si así agitan / a hacernos reclamaciones?” / E. 4. “Qué fatalidad será / que a nuestra patria le toca / pues no hay nación que su sopa / aquí no quiera mojar; / no bien vimos acabar / mil domésticos motines, / y ahora so pretextos ruines / la guerra el ibero intenta / para comenzar la cuenta / con determinados fines” //

sus tesoros empeñó,
y entregó al marino aquél
la ayuda que le pidió.

Tres carabelas salieron
a esta incierta expedición,
a mar abierto se hicieron
Vicente y Martín Pinzón
y América descubrieron
bajo el mando de Colón.

Llegaron a una isla sola
a donde desembarcaron
ondeando una banderola,
luego la tierra besaron
llamándole “La española”.

(Víctor Samuel Martínez, *La décima en el son huasteco*)

Las estrofas se presentan en un orden narrativo secuencial, pero pueden funcionar de manera independiente puesto que cada una de ellas contiene una escena determinada. La versificación se ha ceñido al desarrollo de la trama, por lo que las coplas se perciben más acartonadas y ajenas al lenguaje tradicional. Nótese cómo se incorporan elementos contextuales complementarios al motivo de la travesía del navegante. Uno de ellos es la presencia de la reina Isabel, motivo que ahora aparece de manera independiente:

Yo vi a la reina Isabel
en un barco colorado,
escribiendo en un papel,
que venía matriculado
de Roma y Jerusalén.¹¹²

(Víctor Samuel Martínez Segura, *Tierra adentro*)

La referencia a la reina Isabel es totalmente incidental; el contexto marino se recrea con el barco y las ciudades de Roma y Jerusalén. En ocasiones el referente de carácter histórico es más reciente:

Conocí la embarcación
de aquél famoso “Titanic”
el barco que un día se hundió
allá entre los grandes mares,

¹¹² Existe una variante con igual esquema, también del mismo autor: “Yo vi a la reina María / en un barco colorado / diciendo una porfía, / que venía del otro lado, / de los países de Turquía” //.

y ese barco naufragó
porque se estrelló en un iceberg.

(Trío Juglar, *Mi Molango*)

Es interesante el hecho de que el poeta aprovechó la popularidad del naufragio del *Titanic*, recreó el motivo en una copla del son de “La petenera”, respetando así el espacio significativo sirena-mar-navegación-barco, y a la vez amplía dicho espacio agregando el motivo del naufragio. La veracidad de la historia eleva notablemente el nivel temático del discurso.¹¹³

A manera de conclusión se puede decir que los motivos secundarios en el son de “La petenera” son preferentemente del contexto marino: la pesca, la navegación, las travesías en países o ciudades, sean o no puertos, e incluso la alusión al descubrimiento de América, Cristóbal Colón, la reina Isabel, y sucesos históricos relativamente más recientes como el naufragio del *Titanic*, con lo cual, los poetas también muestran una faceta de historiadores. La inclusión de numerosos motivos se caracteriza porque en determinado momento, un motivo cualquiera es tomado por el poeta y colocado como motivo principal en una nueva copla, de manera singular; o bien, combinado con temáticas complementarias, e incluso acompañado de nuevos elementos que a su vez tienen posibilidades de desarrollo. Es perceptible el continuo bordado lírico de los poetas en este son, lo que produce una gran profusión de nuevas coplas relacionadas temáticamente entre sí.

e) Las cadenas

Las cadenas son series de coplas ligadas por el recurso del encadenamiento, o sea, el último verso de cada copla se repite para dar inicio a la siguiente copla. César Hernández Azuara

¹¹³ Es factible que la vía de conocimiento de la historia de este naufragio haya sido por la película “Titanic”, producción cinematográfica estadounidense que cuenta el naufragio del famoso barco, estrenada en el año de 1997, y que alcanzó una gran popularidad en la República Mexicana y en el mundo entero.

expresa que este recurso es una forma antigua de versificación que “aunque puede utilizarse en todos los sones huastecos, se ha dado la costumbre de hacerlo en ‘La petenera’, ‘Las conchitas’ y en menor medida en ‘La Cecilia’”.¹¹⁴ Por su parte, el poeta Eduardo Bustos refiere que el recurso aparece en “La petenera” y “La azucena”.

“La petenera” parece ser el medio sonero ideal para la interpretación de cadenas, puesto que las escasísimas interpretaciones de cadenas conservadas en fuentes grabadas que se han documentado en su mayoría aparecen en este son.

Se ha optado por presentar únicamente las cadenas de “La petenera” documentadas en fuentes orales, a pesar de que su interpretación parece ser reducida; aunque en fuentes escritas se documenta una consistente creación lírica de “cadenas modernas” —así denominadas por Román Güemes— realizadas por poetas como Eduardo Bustos y Gilberto Ortega Raga, entre otros, quienes han compuesto cadenas para “La petenera” y, a pesar de la “supuesta” exclusividad del recurso, también para otros sones. Ahora bien, como afirma Román Güemes, “estas cadenas modernas no se han cantado aún, o tal vez sólo por sus autores”, y es claro que en un ámbito cerrado. Esto significa que no han sido tomadas y trastocadas por los intérpretes, en contraposición a las cadenas tradicionales.

Los motivos en las tres cadenas documentadas en fuentes sonoras son diversos entre ellos y, a la vez, análogos a los de las coplas autónomas. Esto evidencia una dinámica de recreación lírica similar entre coplas y cadenas, lo que no es extraño puesto que algunas coplas analizadas de manera singular pertenecen a una cadena, además de que ambos elementos pertenecen a una misma tradición.

El motivo principal en “La petenera” es la imagen de la sirena o petenera. Afortunadamente existe un ejemplo de cadena con esta figura mítica:

¹¹⁴ *Vid. infra*, p. 88.

¡Qué cosa más horrorosa
es el rugido del mar!
ángel, serafín, dichosa,
si quieres ir a escuchar,
que en el centro de una poza,
la sirena oirás cantar.

La sirena oirás cantar
entre su pulida aldea,
si la quieres retratar,
con tinta, papel y oblea,
que a orillas del ancho mar
es donde ella se pasea.

Es donde ella se pasea
con su vihuela tocando
todos los años cambea
nuevos sonos entonando,
una sardina cambrea
es la que la está peinando.

Es la que la está peinando
con una escobeta, trina,
su pelo rojo brillando
con la pomada más fina,
y el viento la está halagando
con una flor purpurina.

Con una flor purpurina
de colores matizada,
y la estrella matutina
le sale más agraciada:
se le ofrece de madrina
cuando quiera ser casada.

Yo no quiero ser casada,
la sirena respondió:
no quiero ser ultrajada
del hombre que Dios formó
yo quiero vivir honrada
con el ser que Dios me dio.

Con el ser que Dios me dio
quiso verme en la laguna,
a las aguas me arrojó

a gozar de mi fortuna,
pero nadie más que yo,
otra como yo, ninguna.¹¹⁵

(Alborada Huasteca, *Canto de amor en la Huasteca*)

En torno a la sirena, presentada como mujer, se desarrolla una trama de asunto amoroso con un singular desenlace. Dibujada en una actitud femenina “en espera del amor”, al decidir renunciar al matrimonio se proyecta como modelo de castidad. Parece que la alusión “al ser que Dios me dio”, esto es, su condición física, es la causa de tal decisión.

Como ya se ha mencionado anteriormente, Margit Frenk expresa que la castidad femenina implica esterilidad y frustración en la antigua lírica española; la escasa recreación documentada de este motivo en las coplas huastecas evidencia su poca popularidad.¹¹⁶

Al igual que en las coplas sueltas se realiza la ampliación del contexto marino; en la siguiente cadena se advierte esta misma dinámica:

Entre buenos cantadores
me he paseado con esmero,

¹¹⁵ Esta cadena fue tocada en un Huapango que realizó Juvencio Oaxaca Aquino, maestro rural, en la región de Yahualica, Hidalgo, en 1940, quien ahí aprendió sus versos. Posteriormente se los dictó a Hugo Rodríguez Arenas, quien los grabó por vez primera con el trío Alborada Huasteca, en la producción discográfica *Canto de amor en la Huasteca*, en 1998. Rodríguez Arenas me proporcionó la versión aquí presentada, ya corregida, pues comenta que en la grabación se entonó el verso cinco de la tercera estrofa: “una sardina en su aldea” y debe ser “una sardina cambrea”. Según el músico poeta, el vocablo “cambrea” se refiere al tipo de sardina. La investigadora Rosa Virginia Sánchez (*Antología poética... op. cit.*, p. 352.) documenta esta cadena, cuyo contenido difiere en algunas palabras (E.4. 2. “con una escaleta, triga” / 6. “con una flor tartalina”), tal vez debido a una audición errónea. Existe otra versión documentada por Patricia del Carmen Florencia Pulido con una estrofa más, en la que se dan las variantes siguientes: E. 1. 1. Es cosa muy temerosa / 2. el oír rugir el mar / 5. Rosa // E. 2. 2. allá en su / 4. de oblea / 6. es donde se pasea // E. 3. 3. año con año / 4. nuevos sonos / 5 en su aldea / 6. se está // E. 3. 1. se está / 2. ¡ah! ¡qué cosa tan divina! / 3. su pelo rico blondo / 6. cristalina // E. 4. 1. cristalina / 2. claveles / 3. una estrella / 4. de verla tan / 6. Fuera a ser // E. 5. 1. Fuera a ser / 4. varón, me envió // Se presentan las variantes con el método de documentación de variantes utilizado por Margit Frenk en el CFM. La estrofa seis ya no aparece y la cadena finaliza con las dos siguientes estrofas: E. 6. “Con el ser que Dios me dio / donde conservar mi vida, / un día de San Juan cantó / una calandria amarilla / y en el canto declaró: / ésta es la sirena niña” // E. 7. “Ésta es la sirena niña / criada y nacida en el agua, / con una ciencia crecida / como el decreto declara: / que de una flor fue nacida / y de un pescado engendrada” // Patricia del Carmen Florencia Pulido, *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano*, pp. 107-108. En esta obra también se documentan dos cadenas más de asunto amoroso, una de autor anónimo de 14 estrofas, cuya primera copla es: “Es tanto lo que te quiero / y no te puedo olvidar, / ya sabes que por ti muero / en eso no hay qué dudar, / yo solo me desespero / y sin ti no puedo estar” // Y una de Juan Francisco Nieto: “Bella rosa consentida / cómo robas la atención / con tu corola encendida / ¡quién te tuviera prendida / en medio del corazón!” //

¹¹⁶ Vid. *infra*, p. 300.

dándole distribuciones
a todito el mundo entero,
y toditas las naciones
que tienen reino extranjero.

¿Qué tiene el reino extranjero?
una gran fotografía.
yo vide un barco velero
que venía desde Oceanía,
andaba de pasajero
por las playas de Turquía.

Por las playas de Turquía
paseándome con afán,
navegando noche y día
miré un vapor alemán,
y el patrón que yo traía
de la feria de San Juan.¹¹⁷

(Los Camperos de Valles, *The Muse*)

El núcleo temático de la navegación por diversos países del mundo constituye un paso obligado en el desarrollo contextual que va incorporando motivos adyacentes a la cadena. Esta versión tiene nueve estrofas y en ella el recorrido de países finaliza con el retorno a tierras mexicanas. Existe una versión de ocho estrofas interpretada por el trío Alma de las Tres Huastecas, la cual, a pesar de carecer de la última estrofa no finaliza abruptamente, puesto que cada estrofa contiene un periodo de la aventura con un sentido completo, por lo que se puede prescindir de la última estrofa sin afectar la consistencia de la anécdota.

¹¹⁷ Rodolfo González y César Hernández Azuara me informaron que esta cadena es autoría de “El Güero” Nieto, afamado músico ya desaparecido. Las estrofas complementarias son: E. 4 “De la feria de San Juan / salí con rumbo al Oriente, / navegando con afán / un marinero excelente, / pasé por el Río Jordán / entre millones de gente” // E. 5. “Entre millones de gente / de mucha categoría, / navegando mutuamente / el viento nos dirigía, / me temo no haya corriente / ya llegando a Alejandría” // E. 6. “Ya llegando a Alejandría / cogió un viento huracanado, / el barco que yo traía / no pudo ser mejorado, / quiso la fortuna mía / que en Rusia quedara anclado” // E. 7. “Que en Rusia quedara anclado / un barco con elegancia, / de ahí salió mejorado / con vapor y esperanza, / porque ya iba tripulado / con marineros de Francia” // E. 8. “Con marineros de Francia / salí pa’ la Gran Bretaña / fue tanta nuestra constancia / que se me hizo cosa extraña. / Yo vi el Arca de la Alianza / cuando llegamos a España” // E. 9. “Cuando llegamos a España, / por lo mismo me repito, / recordé la Gran Bretaña / cuando pasé Puerto Rico / y se me hizo cosa extraña / cuando ya llegué a Tampico” // La versión es de nueve estrofas, y así es entonada por Los Camperos de Valles; por su parte el Trío Alma de las Tres Huastecas prescinde de la última estrofa y hace una interpretación de ocho estrofas.

Eduardo Bustos Valenzuela expresa: “la cadena tiene la virtud de que no se pierde la atención al tema central”,¹¹⁸ Rosa Virginia Sánchez también refiere la similitud del tono temático en todas las coplas de la cadena.¹¹⁹ Tal vez esta característica sea la causa de que los poetas, en sus nuevas creaciones, ya no se limiten a tomar la figura de la sirena como motivo original “exclusivo” del son, y busquen otras temáticas, como lo hace Bustos Valenzuela en la cadena de su autoría, interpretada por Soraima y sus Huastecos:

Cantando en forma discreta
quisiera decirles algo,
dedicado al que interpreta
esta música del campo,
de aquella región huasteca.
y lo que digo lo valgo.

Y lo que digo lo valgo,
pues la música no para,
porque tiene mucho arraigo
que empezó con la guitarra,
que más tarde tuvo un cambio
que la hizo un poco más rara.

Que la hizo un poco más rara
que una guitarra cualquiera,
en forma, si se compara,
suena de especial manera,
y la llamaron guitarra
tipo quinta, o huapanguera.

Tipo quinta o huapanguera
con un sonido muy grave,
que suena con ocho cuerdas
y todo huasteco sabe
que del tiempo que recuerda
era el instrumento clave.

Era el instrumento clave
en compañía del violín

¹¹⁸ Entrevista personal, marzo de 2011.

¹¹⁹ Rosa Virginia Sánchez, “Cadenas, trovos y coplas paralelas: recursos poéticos utilizados en el son huasteco I”, en *Pauta 73*, enero-marzo de 2000, p. 66.

que a la partitura evade;
sus floreos no tienen fin,
y se toca sin más llave
que el gusto que hay que sentir.¹²⁰

(Soraima y sus Huastecos, 3er. Festival de la Huasteca)

Esta cadena moderna documentada en una fuente grabada es una muestra de que en ocasiones también las fuentes escritas constituyen, aunque en menor medida que la tradición oral, un medio de difusión de la lírica huasteca. Habrá que ver el destino que le depara a esta cadena al haber sido ya vertida a la tradición oral.

Respecto a su temática original, esta cadena de 11 estrofas nos da una panorámica general de algunas características y/o rasgos típicos de la instrumentación huasteca, sin llegar a ser una descripción organológica exhaustiva.¹²¹ Obsérvese que el poeta conserva sin alteraciones la sintaxis del verso a encadenar. Otra cadena de este autor:

Cuando de aquel Viejo Mundo
nos llegara la influencia,
pues Colón por vagabundo
descubrió por coincidencia,
al cruzar mares profundos,
nuevas tierras de excelencia.

Nuevas tierras de excelencia,
y a más que la historia insista,
allá sería su conciencia

¹²⁰ Esta cadena “moderna” es autoría de Eduardo Bustos Valenzuela, *Cantares de mi Huasteca*, pp. 153-154. Las estrofas complementarias son: E. 6. “Que el gusto que hay que sentir / y del abolengo emana; / pero les voy a decir / que la quinta tuvo hermana, / así es como fue a surgir / la que llamaron jarana” // E. 7. “La que llamaron jarana / y tocarla fue un gran reto, / con tres cuerdas y entorchada, / se llamó cuatro huasteco / y muy bien quedó afinada / para todo son completo” // E. 8. “Para todo son completo, / con el gusto que nos dura, / como éste que ahora interpreto, / pero si les queda duda, / voy a decir el secreto / del cambio de encordadura” // E. 9. “Del cambio de encordadura, / que de cuatro pasó a cinco, / y en el recuerdo perdura / que con el sonido quinto / se hizo de fama altura, / y dejó atrás al requinto” // E. 10. “Y dejó atrás al requinto, / para que el trío se formara, / para tocar con ahínco, / estos sonos de gran fama, / que en la historia son un brinco, / de música mexicana” // E. 11. “De música mexicana, / que el buen músico interprete, / tocando con muchas ganas / para lucir su falsete, / con violín, quinta y jarana”//.

¹²¹ Eduardo Bustos (*op. cit.*, pp. 122-124.) aborda la temática clásica marina en una cadena de 19 estrofas, en la que se refiere a las criaturas del mar, específicamente a la tortuga de carey en peligro de extinción. Es interesante que Bustos Valenzuela, biólogo de profesión, plasme en algunas coplas diversas temáticas relacionadas con las ciencias biológicas. Otra cadena de este autor, de seis estrofas, se refiere a la sirena y en ella alaba las virtudes de la mujer-madre.

porque inició la Conquista
que fue una mala experiencia
pues no hay pueblo que resista.

Pues no hay pueblo que resista
ver morir su tradición,
que pa' no perder la pista
da paso a una hibridación,
evitando ser racista
sin poner más condición.

Sin poner más condición
que llevar un fuerte sello
de que es manifestación
que nos demuestra algo bello,
y no todos tienen don
para del arte ser dueño.

Para del arte ser dueño,
demostrando con maestría
cantos y bailes no ajenos
de esta nuestra geografía,
olvidarlo, no podemos,
aunque no correspondía.

Aunque no correspondía
como parte de lo nuestro,
los cantos de Andalucía
fueron arte del momento:
fandangos y seguidillas
que no las borrará el tiempo.

Que no las borrará el tiempo
pues gozaban de alto rango,
y en menos que se los cuento
se gestaba ya el huapango,
que con propio sentimiento
más tarde se iría anunciando.

Mas tarde se iría anunciando
manifestación genuina,
después lo fueron llamando
baile sobre la tarima
y seis estados por tanto
lo conservan de por vida.

Lo conservan de por vida
para otorgarle respeto,
con música, canto y rima
que identifica al huasteco,
pa' que la tradición siga
y más fuerte se oiga su eco.

En esta cadena, Bustos Valenzuela parte del motivo del Descubrimiento de América, para de ahí narrar el proceso de evolución de las formas musicales españolas en el huapango; así manifiesta su interés y apego a la tradición huapanguera; el poeta, además, incluye el interludio después de interpretar dos estrofas de la cadena, de esta manera le aporta un particular estilo que a la vez agiliza la interpretación.

Presento ahora un ejemplo extraordinario —ya que fue recitado por un informante— de cadena destinada presuntamente a cantarse en “La petenera”:

A la barra fui a pescar¹²²
una vez por travesura,
como nada pude hallar,
sólo para tu hermosura,
estas perlititas del mar.

Estas perlititas del mar
traigo para ti, mi vida,
para que puedas estar
en imagen convertida,
te he de formar un altar.

Te he de formar un altar
y servirte con placer,
al tiempo de irte a besar
que me puedas entender
lo que te voy a expresar.

Lo que te voy a expresar
son frases de puro amor:
hermosa perla (concha) del mar,

¹²² La barra es el malecón en su forma natural, esto es, sin construcción artificial. Información proporcionada por Eduardo Bustos Valenzuela.

me volveré caracol
para poder platicar.¹²³

La investigadora Rosa Virginia Sánchez comenta que la mención de la concha en la cuarta estrofa y el carácter exclusivo de la primera copla en el son del mismo nombre, sugieren que esta cadena debe cantarse en el son “Las conchitas”.

A mi juicio, dicha cadena despierta algunas inquietudes, pues si se considera que el fenómeno de “exclusividad” en las coplas —y, por consecuencia, de las cadenas— está determinado por la palabra clave, se puede fundamentar la exclusividad de la cadena en el son “Las conchitas”. Y aunque todavía se conserva la tradición del encadenamiento en este son, se desconoce si los poetas se dejan guiar por la norma tácita de palabra clave como señal de exclusividad.

Ahora bien, otro aspecto que brinda el supuesto carácter de “exclusividad” a las coplas, y cadenas, es el tema. Y en este caso se trata de una cadena cuyo referente principal son las conchitas del mar, motivo que puede ser considerado parte del contexto marino de “La petenera” y al mismo tiempo está relacionado con el son de “Las conchitas”. Por ello, considero factible que esta cadena puede ser interpretada en cualquiera de los dos sones. César Hernández Azuara coincide con este planteamiento; su argumentación es la premisa de que siempre se han podido cantar coplas de otras temáticas en todos los sones. Agrega que es casi seguro que antiguamente se realizaba el encadenamiento en cualquier son, y —

¹²³ Rosa Virginia Sánchez García, *Antología poética del son huasteco tradicional*, p. 353. Refiere como informante a Nicolás Crescencio Güemes. Las estrofas complementarias son: E. 5. “Para poder platicar, / si es que tú me lo permitas, / ganas me dan de llorar / cantándote “Las conchitas” / cuando sales a bailar” // E. 6 “Cuando sales a bailar / me pareces más hermosa; / me pregunto sin cesar: / ¿Cuándo cortaré esa rosa / que me hace tanto penar?” // E. 7 “Que me hace tanto penar, / desprecia a su adorador; / yo la tengo que besar, / me volveré caracol / para sacarla del mar” //.

al margen de la reciente costumbre de hacer cadenas en cuatro sones únicamente— nada impide que quien así lo desee haga una interpretación de una cadena en cualquier son.¹²⁴

Vale la pena cerrar este apartado con una original serie de coplas:

Si perturbo esta cantada,
perdonen por vez primera,
Mi pregunta no es sagrada:
¿Esta hermosa “Petenera”
por quién ha sido inventada?

Voy a contestarle yo
su pregunta lisonjera,

¹²⁴ Ésta es la propuesta implícita en las cadenas del poeta Gilberto Ortega Raga, quien compone sus versos guiado únicamente por su inspiración, sin seguir regla alguna, de ahí que ha creado cadenas para una gran diversidad de sones huastecos. *Vid. infra*, pp. 89-90 y nota 200. Por su parte, el poeta Eduardo Bustos comenta que en los eventos huapangueros a los que asiste, generalmente se realizan tocadas espontáneas entre los músicos, momentos que aprovecha para encender la llama de la improvisación encadenada, esto es, él inicia la improvisación de una copla con el verso final del compañero y de esta manera lo incita a que haga lo mismo, de tal suerte que se va estructurando una cadena repentista combinada. Sin embargo, Bustos Valenzuela, en su publicación de coplas, sí respeta la norma tácita de la inclusión de versos encadenados únicamente en “La petenera” y “La azucena”, que es la tradición que él conoce. Por otro lado, cabe llamar la atención sobre el hecho de que de acuerdo con la región en la que se desenvuelven los músicos huapangueros se dan variantes en diversos aspectos de interpretación de los sones. En las páginas 88-89, nota 193, se refirió la existencia de tres ejemplos de cadenas en fuentes grabadas, dos de las cuales presentan un encadenamiento parcial y un ejemplo con tres estrofas encadenadas, las cuales documento ahora. 1. “La malagueña” con encadenamiento de las dos primeras estrofas de las cuatro del son: E. 1. “En la tarde, cuando ponga / Dios el término a mi vida / me sumergiré en la sombra / heredándote mi vida / *aunque el Creador se interponga*” // E.2. “*Aunque el Creador se interponga* / no he de dejar de quererte / si Dios me manda la muerte / te ha de perseguir mi sombra / para no dejar de verte” // E. 3. “Me acuerdo y me acordaré, / mi vida, de tu sonrisa, / cuando me amaste y te amé / yo te hice muchas caricias / y hasta tus labios besé” // E. 4. “Malagueña salerosa / besar tus labios quisiera / Y decirte niña hermosa / que eres linda y hechicera / como el candor de una rosa” // El segundo ejemplo de “El gustito” o “Nuestra separación” (Chicamole, *Huapango en wi-fi*, Corason, 2011.) presenta encadenamiento en cuatro de las cinco estrofas del son: E. 1 “Amor, tú eres la mujer / a quien yo más he querido. / Aún no puedo comprender / ¿Por qué me echas al olvido? / si es que te llegué a ofender / *perdóname te lo pido*” // E. 2 “*Perdóname te lo pido* / nunca fue esa mi intención / sabes que no te he ofendido / dime cuál es la razón / ¿por qué? ¿cuál es el motivo / *de nuestra separación?*” // E. 3 *Por nuestra separación* / tengo el pecho adolorido, / no ignores mi corazón / de rodillas te lo pido, / triste es mi desolación / *y me siento aborrecido*” // E. 4 “*Hoy me siento aborrecido* / pero la pena me aguanto, / niña hermosa, me despido, / no puedo evitar mi llanto, / no me echas pronto al olvido / que en verdad te quise tanto” // E. 5 “¿Por qué fue éste mi destino? / ¿A quién le he de preguntar? / Triste se queda este trino / mas ya no puede cantar. / Dios bendiga tu camino / y que te sepan amar” // Esta versión de “El gustito” es con laraleo interestrófico. Además se observa que el poeta se toma la licencia poética de adaptar las frases finales: “de nuestra separación” por “por nuestra separación”, y “y me siento aborrecido” por “hoy me siento aborrecido” en el encadenamiento entre las estrofas 2-3 y 3-4 respectivamente. Finalmente, el ejemplo de cadena con encadenamiento en la totalidad de las estrofas está presente en “El sacramandú” (Trío Xilitla, *Tormenta de Huapangos*, Discos de la Garza, 2003.) E. 1. “Mis quejas al cielo elevó / solicitando el perdón, / porque a asegurar me atrevo / que en la terrestre creación / *algunos pecados debo*” // E. 2. “*Algunos pecados debo* / porque soy un pecador. / Solamente estando ciego, no se comete un error. / De una mujer su alma llevo / *ante el altar del señor*” // E. 3. “*Ante el altar del Señor* / esposado quiero ser, / figurable a mi creador / que cumplir con mi deber / y así entregarle mi amor / a una sola mujer” //

ya que usted me preguntó:
esta hermosa “Petenera”
la sirena la inventó.

Ya que habla de la sirena
podría decirme algo de ella,
¿Por qué sufre tanta pena,
siendo la joven más bella?
¿Por qué no salta a la arena?

Ella no salta a la arena
porque se encuentra encantada,
esa preciosa sirena
en la inmensidad del agua
ha de terminar su pena.

No he podido adelantar
en eso de la versada,
Sólo vengo a preguntar
¿Por qué se encuentra encantada
esa sirena en el mar?

Ésa se encuentra encantada
sufriendo triste quebranto
nomás por una bañada
que se dio en un viernes santo
estando bendita el agua.¹²⁵

(Antonio García de León, *et al.*, *Árboles, ríos, sentimientos profundos. Antología de versos huastecos*)

Como se puede observar, el referente es la leyenda de la maldición de la sirena, que se desarrolla por medio del diálogo, en el cual cada copla tiene sentido en sí misma toda vez que contiene el discurso de cada uno de los interlocutores.

El modelo dialogado copla-pregunta *versus* copla-respuesta constituye la estructura que vincula a la serie, por lo que si nos basamos estrictamente en las reglas de

¹²⁵ Román Güemes comenta que esta cadena la aprendió de don Felipe González Zuvirie, originario de San Martín Chachicuautila, SLP, quien vivió en Platón Sánchez y Chiconamel, Veracruz. César Hernández Azuara me comentó en entrevista personal que él la escuchó en los años sesenta. Eduardo Bustos expresa haber escuchado dicha cadena en los primeros encuentros de huapango en Amatlán, Veracruz, a principios de la década de los noventa. Con estos testimonios se constata la existencia de esta cadena en la tradición oral.

versificación, no existe el encadenamiento como tal. Sin embargo, de acuerdo con el análisis del léxico utilizado, salta a la vista lo siguiente: en los versos cuatro y cinco de la copla dos, la respuesta se articula en función de los dos últimos versos de la copla uno: 1. “*Esta hermosa petenera ¿por quién ha sido inventada?*” versus 2. “*Esta hermosa ‘Petenera’ / la sirena la inventó*”. En la copla tres se retoma una palabra del último verso de la dos: 2. “*la sirena la inventó*” versus 3. “*Ya que habla de la sirena*”. En la copla cuatro se da respuesta a la pregunta formulada al final de la copla tres: 3. *¿Por qué no salta a la arena?* versus 4. *Ella no salta a la arena*. En la copla cinco se retoma el verso dos de la copla cuatro pero en forma de pregunta: 4. “*porque se encuentra encantada*” versus 5. *¿Por qué se encuentra encantada?* Y en la copla seis se resuelve la incógnita con la reformulación de la misma frase: 5. “*¿Por qué se encuentra encantada / esa sirena en el mar?*” versus 6. *Ésa se encuentra encantada*.

El análisis demuestra que el poeta trató de elaborar un encadenamiento, pues construyó un diálogo para enfatizar la continuidad en las coplas, en el cual articuló la repetición de las ideas principales utilizando idénticas palabras, aunque sin conocer las bases de versificación del encadenamiento. Por estas razones considero que, de acuerdo con la intención creativa y, sobre todo, por su funcionamiento, esta serie de coplas debe ser considerada una cadena.

En las cadenas de “La petenera” documentadas en fuentes sonoras se hace evidente que los tres núcleos temáticos revelan que, al igual que en las coplas, los motivos recreados parecen presentar la misma dinámica de alejamiento del motivo central: sirena, navegación por diversos países del mundo, las conchitas (temática compartida) y los instrumentos huastecos. Resalta el hecho de que la cadena moderna escrita, llevada a la oralidad, sea la

que refiere la temática de los instrumentos huastecos, aunque esto es meramente incidental.¹²⁶

Se documentó una cadena que tiene una versión alterna (variante) que difiere en las dos últimas estrofas, lo que indica que el fenómeno de variación, al igual que en las coplas, también aparece (o aparecía) en las cadenas.

Existe un tipo especial de cadena “rudimentaria” en el aspecto de la versificación, aunque plenamente tradicional, en la que se manifiesta el motivo de la maldición de la sirena.

Debido a la antigüedad de este recurso, el acopio de fuentes sonoras y escritas resulta insuficiente para tener una idea clara de su recreación y permanencia en la Huasteca. Si atendemos al testimonio de César Hernández Azuara, en cuanto a que algunos huapangueros continúan con la tradición de incluir cadenas en los sones¹²⁷ —al margen de las grabaciones profesionales, de las que se mostraron algunos casos—, sería pertinente llevar a cabo una investigación de campo que revelara con mayor fidelidad el nivel de presencia que el encadenamiento conserva en la lírica huasteca.

H. “La pasión”

En el *Cancionero folklórico de México* se documenta este son huasteco en la región de Pánuco, Veracruz, aunque es interpretado en diversas regiones huastecas,¹²⁸ así como “El

¹²⁶ Anteriormente se ha mencionado que Eduardo Bustos Valenzuela tiene en su haber varias cadenas relativas a la temática de la sirena.

¹²⁷ La documentación de tres cadenas —dos parciales y una total— en “La malagueña”, “El gustito” y “El sacamandú” (*vid. infra* p. 335, nota 124.), sones distintos a los mencionados, y sobre todo el hecho de que se documentaron en fuentes grabadas sugiere que el encadenamiento todavía conserva cierta vigencia en el ambiente natural huasteco como expresa Hernández Azuara.

¹²⁸ Margit Frenk, *Cancionero folklórico de México...*, *op. cit.*, tomo 5, pp. 247-248.

apasionado”,¹²⁹ un son con el que actualmente comparte algunas coplas debido a la temática similar, si bien de filiación musical distinta. En esta obra no se registra la atribución de autor o autoría de ninguno de los dos sones por lo que son considerados pertenecientes a la tradición. Al observar los registros de autoría en una cala de fonogramas se hacen evidentes algunas discrepancias entre los músicos huapangueros acerca de la autoría y/o registro de estos sones.¹³⁰

¹²⁹ *Ibidem*, p. 106.

¹³⁰ De las 13 grabaciones de “La pasión”, en tres de ellas se consigna a Adelfo Hernández como el autor del son (*Lluvia de huapangos. 15 éxitos 15*, Coyote Hidalguense, *El amigo de la sierra* y Trío Juglar, *El huapanguero*); en los discos *Amanecer huasteco*, Trío Camalote de Pánuco, Veracruz, *Barrio pobre*, Trío Arrollo (*sic*) Blanco y Soneros tradicionales, *Antología 1*, se documenta el carácter tradicional de este son; en las grabaciones del Trío Tamazunchale, *28 grandes éxitos*, Dinastía Hidalguense, *20 huapangos*, Trío Xilitla, *Huapangos tradicionales*, Los trovadores del Pánuco, *Huasteca veracruzana*, Errantes Huastecos, *Fama de gallo* y Trío Huasteco de Valles, *El viento que murmura*, no se proporciona información. Finalmente en el fonograma *Huastecas. 20 kilates musicales*, aparece Nicandro Castillo como autor de “La pasión”. Ya Enrique Rivas Paniagua (*Nicandro Castillo. El hidalguense*, Pachuca, Conaculta, 2002, p. 205.) ha señalado este error: “En algunos fonogramas asignan equivocadamente a Nicandro Castillo la autoría de ‘La pasión’, pero este último es un viejo son huasteco casi homónimo, muy distinto en letra y melodía al huapango nicandriano”. Respecto al son “El apasionado”, se revisaron ocho fonogramas, de los cuales uno de ellos (Los Tres Rancheros, *20 huapangos*) documenta a Adolfo (*sic*) Hernández como el autor, mientras que Los Regionales Huastecos en su disco *20 huapangos* refieren a Samuel M. Lozano. Rosendo Martínez Hernández y el Trío Tamalín, en su obra *Ecos de la Huasteca, huapangos y décimas*, registran una versión-arreglo de Rosendo Martínez H.; las cinco producciones restantes: Misión Queretana, *El pinalense*; Los Caporales, *El caimán, Sones huastecos*; Los Camperos Huastecos, *Antología del son de México*; Trío Alegría Hidalguense, *Huastecos, 20 éxitos* y Huapangueros Diferentes, *El arrendador*, no proporcionan información. El otro son huasteco cuyo título está relacionado al amor, “El sentimiento”, no se documentó en el *Cancionero folklórico de México*, aunque sí está considerado en la obra de Rosa Virginia Sánchez (*Antología poética del son huasteco tradicional, op. cit.*, pp. 237-238.), quien documenta 18 coplas de este son, de las cuales seis son exclusivas y 12 libres. En su obra *Huapanguero* (p. 77.) Tomás Gómez Valdelamar, documenta al son “El sentimiento” como autoría del trío Los Cantores del Pánuco, del cual este músico formó parte. En este son aparecen dos coplas documentadas como libres en la obra de Rosa Virginia Sánchez, núm. 1761 (“El gallo”, “El gusto”, “El sentimiento”): 1. “Traigo un grande sentimiento / por lo que mi alma desea, / para expresar lo que siento / falta idioma, falta idea / falta espacio y pensamiento” // Núm. 1521 (“El llorar”, “La azucena”, “La llorona”, “El sentimiento”); 2. “Con tristeza y sentimiento / las lágrimas se me ruedan, / de qué manera, no encuentro, / hacer que mis labios puedan / dominar tu pensamiento” // Se aprecia que estas coplas se interpretan en otros sones a pesar de la presencia de la palabra sentimiento. Por otro lado, la tercera copla incluida en la versión interpretada por Los Cantores del Pánuco, también documentada por Sánchez García (núm. 9529) como copla exclusiva de “La malagueña”, es la siguiente: “¿Para qué con tanto empeño / a mi amor solicitabas? / si otro te velaba el sueño / ¿Para qué a mí me engañabas, / traidora, teniendo dueño?” // Con esto simplemente deseo mostrar la pérdida de “exclusividad” de esta copla, hecho que se da de manera totalmente arbitraria y sin seguir ninguna regla. Es probable que la autoría también sea una atribución. Se registra en tres discos: en la producción discográfica *Antología del son de México* en la que no se proporciona información acerca del autor. Las coplas interpretadas en esta versión de Los Cantores del Pánuco son: 1. “Con tristeza y sentimiento... (núm. 1521.) 2. (núm. 1337.) “Quisiera verte y no verte, / quisiera hablarte y no hablarte, / quisiera darte la muerte, / y la vida no quitarte / para no dejar de verte” // 3. “Traigo un grande sentimiento...” (núm. 1761.) Transcribo la interpretación, pues a pesar de que es el mismo trío, deseo

César Hernández Azuara refiere que “La pasión” es un son tradicional que Adelfo Hernández Hernández, a pesar de no ser el autor, lo registró como propio, además de incluirlo en una de las grabaciones de Los Rogacianos en 1969.¹³¹ Eduardo Bustos abunda al respecto y expresa que en la Huasteca veracruzana existen al menos tres distintas versiones tradicionales de “La pasión”, una de las cuales, de estilo ranchero, con línea melódica sencilla, sin florituras y de ritmo derecho,¹³² fue grabada por Adelfo Hernández con Los Rogacianos; versión que, a decir de César Hernández Azuara y Arturo Castillo Tristán, es muy parecida musicalmente a “El apasionado”.¹³³ La segunda versión, la más conocida, es “La pasión” popular,¹³⁴ cuya línea melódica es diferente y de ritmo atravesado, esto es, sincopado. Una tercera versión es “La pasión” estilo Atlapexco, pues se canta en Atlapexco. Así pues, en algunas localidades se conservan versiones “nativas” o “propias” de este son.

enfaticar que no se incluyen las mismas coplas en cada interpretación. Otra versión discográfica documentada es: Trío Cantores de la Huasteca, *El perdiguero*, “El sentimiento”, cuyas coplas son: 1. “Seguro que habías creído / que yo jamás volvería, / yo que tú hubiera entendido, / que mi mente borraría / lo que te había prometido” // 2. “Siento que a vivir empiezo, / es triste morir tan joven, / y como te amo con exceso / hasta temo que me roben, / de tu faz morena, un beso” // 3. “Me puse a pensar, creído, / que sabría que es la mujer, / y terminé confundido, / no la pude comprender: / es un secreto escondido” // La tercera versión documentada en fuentes grabadas de “El sentimiento” aparece en *El gusto. 40 años de son huasteco*, México, Corason, 2011, interpretada por Inspiración Huasteca. Las coplas son E. 1. “Ya me duele el pensamiento / de tanto pensar en ti, / puedes calmar mi tormento, / de aquél beso que te di, / traigo un grande sentimiento” // E. 2. “Con tristeza y sentimiento / voy a tomar mi retiro, / así es, me aparto y me ausento, / me voy, pero no te olvido, / dueña de mi pensamiento” // E. 3. “Eres la mejor presea, / forma mi sola ilusión, / en mi mente va la idea; / sufro con resignación / por lo que mi alma desea” // E. 4. “A los ángeles del cielo / les he mandado a pedir / una pluma y un tintero, / pa’ poderte escribir / unas cositas que quiero” // Por otro lado, es pertinente mencionar que entre los músicos huapangueros existe la idea de que los dueños de las disqueras no registran al autor para evitar el pago de regalías.

¹³¹ Los Rogacianos, *Sones huastecos*, México, Discos Rex, 1969.

¹³² Se conoce como ritmo derecho a la acentuación regular y homogénea en las interpretaciones melódicas, armónicas y dancísticas del son; se conoce como ritmo atravesado a una interpretación a contratiempo del son.

¹³³ Esta interesante similitud entre “La pasión” grabada por Los Rogacianos, y “El apasionado” bien valdría la pena ser estudiada, aunque esto excede los alcances de este trabajo. Sin embargo se debe señalar que Adelfo Hernández registró la versión de “La pasión” cuya música es similar a “La pasión” estilo chiconero grabada por el trío Aguacero en el disco anexo de este trabajo y distinta de la que toca con Los Rogacianos.

¹³⁴ El músico Bustos Valenzuela utiliza los términos “ranchera” y “popular” para caracterizar y diferenciar las versiones de ambos sonos, sin que esto signifique que así se denominan o son conocidas en el ambiente musical huasteco.

Estas recreaciones soneras realizadas “a piacere” por los artistas lugareños, sin lugar a dudas, son muestra de una libertad creadora local que se resiste a influencias externas y contrarresta el influjo de los fonogramas en los que parece manifestarse cierta tendencia a la uniformidad musical de los sones.

Las variantes rítmico-musicales de “La pasión”, y de los sones huastecos en general, no influyen en su aspecto lírico pues los músicos huastecos utilizan el mismo repertorio de coplas en las distintas versiones regionales de los sones.

1. La palabra

En el *Diccionario de la Real Academia Española*, una de las acepciones de la palabra pasión es: “inclinación o preferencia muy vivas de alguien a otra persona”.¹³⁵ Generalmente éste es el sentido —entendido como amor— que prevalece en las coplas con la palabra pasión, en el son “La pasión”, aunque en algunas ocasiones puede manifestarse como “tristeza, depresión, abatimiento, desconsuelo”, que es otra acepción de dicha palabra según el *Diccionario*.

2. El amor y las coplas

Dice Schopenhauer que el amor es el principal asunto en todas las obras dramáticas, trágicas o cómicas, románticas o clásicas, además de ser el tema más fecundo para la poesía lírica, pues con gran frecuencia los poetas se ocupan en pintar este sentimiento. Agrega el filósofo que no es lícito dudar de la realidad del amor ni de su importancia.¹³⁶ Sin embargo, se debe considerar que el amor es inasible para cualquier disciplina, y, por supuesto que

¹³⁵ *Diccionario de la Real Academia Española* en <http://www.rae.html>, s.v. pasión.

¹³⁶ Cf. Arthur Schopenhauer, *El amor y otras pasiones*, Madrid, Editorial Alba, El Ateneo, 2001, pp. 4-6.

todo lo que los filósofos y estudiosos han dicho del mismo no es absoluto ni definitivo, pues es muy complejo analizar al amor y reflexionar sobre su esencia.

En realidad, el filósofo que más se ocupó del amor fue Platón, en cuyos escritos se manifiestan los dos tipos de amor que existen en la concepción griega: el amor a la belleza y el deseo de engendrar.

Estas dos potencias son en nosotros dos Venus, las cuales están acompañadas por dos amores. Cuando la belleza del cuerpo humano se representa a nuestros ojos, nuestra mente, la cual es en nosotros la primera Venus, concede reverencia y Amor a dicha belleza, como a imagen de divino ornamento, y por ésta, muchas veces se despierta hacia aquél. Además de esto, la potencia de engendrar, que es en nosotros una segunda Venus, apetece engendrar una forma semejante a ésta.¹³⁷

Según Octavio Paz, el desarrollo de la cultura y del conocimiento tiene una repercusión inevitable sobre las ideas, de ahí que si la visión que el hombre tiene de sí mismo cambia notablemente, es necesario que la concepción amorosa se adapte a dicho cambio: “ Muchos de nuestros contemporáneos no creen ya en el alma, una noción apenas utilizada por la sicología y la biología modernas, al mismo tiempo, lo que llamamos “cuerpo” es hoy algo mucho más complejo de lo que era para Platón y su tiempo. Nuestro cuerpo posee muchos atributos que antes eran del alma”.¹³⁸

El amor humano no niega al cuerpo ni al mundo; es amor de este mundo y está atado a la tierra por la fuerza de gravedad del cuerpo, que es placer y muerte. Sin alma —o como quiera llamarse a ese soplo que hace de cada hombre y de cada mujer una persona— no hay amor, pero tampoco lo hay sin cuerpo.¹³⁹

¹³⁷ Marcilio Ficino, *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*, México, UNAM, 1994, pp. 42-43.

¹³⁸ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 47.

¹³⁹ Cf. *Ibidem*, p. 207.

Así pues, Octavio Paz asevera que el amor es una atracción por un alma y un cuerpo, esto es, una persona —no una idea—, la cual está dotada de libertad, por lo que el amante tiene que ganar la voluntad de la persona a la que ama. De tal suerte que posesión y entrega son actos recíprocos. Además, el amor es una dualidad: la suprema ventura y la desdicha suprema, y el amante está perpetuamente sometido a estas contradictorias emociones.

En todos los tiempos y lugares el lenguaje popular ha generado una gran profusión de expresiones que describen esta vulnerabilidad del enamorado, entre ellas la lírica huasteca.

En las coplas huastecas se revelan estas sensaciones amorosas expresadas mediante los recursos poéticos de la tradición regional, en los que aparece una diversidad de tonos, modalidades y perspectivas que el poeta utiliza para cantarle al amor. La importancia que este poeta le confiere al amor es evidente en tanto que lo magnifica y lo plasma en el título de tres sones huastecos: “El sentimiento”, “El apasionado” y “La pasión”, de los cuales el más representativo es este último.

3. El son “La pasión”

Este antiguo son tradicional se caracteriza por la dulce línea melódica del canto y del violín y por su ritmo pausado. René Villanueva expresa que no es común en el repertorio de los tríos huastecos, ya que no todos ellos lo tocan.¹⁴⁰

Arturo Castillo Tristán comenta que los músicos lo suelen utilizar para trovar, esto es, echar versada o componer coplas en el momento. Eduardo Bustos afirma que antaño estas

¹⁴⁰ René Villanueva, *Cancionero de la Huasteca*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1997, p. 45. Coincide con él, Eduardo Bustos Valenzuela, quien afirma que antaño este son no era tan popular. Cabe destacar que en el CFM (*op. cit.*, tomo 5, pp. 247-248.) se documentan únicamente siete versiones con 21 estrofas ocasionales. El reducido número de versiones indica su escasa ejecución; mientras que la ausencia de estrofas estables revela que los poetas prefieren componer o interpretar nuevas estrofas, lo que todavía se sigue documentando. Debe considerarse que las investigaciones para el CFM fueron realizadas en la década de los setenta del siglo pasado

trovadas se estilaban en Poza Rica y que se ha hecho costumbre trovar en este son, el cual se toca en re y sol; y además, que las mujeres también acostumbran trovar en él, en tono de do.¹⁴¹

Cabe señalar que la temática amorosa no es exclusiva de los tres sones mencionados; de hecho, en la abrumadora mayoría de coplas libres se da una diversidad de temas: amor, la tierra, coplas humorísticas, y de entre ellos el asunto amoroso tiene una mayor presencia.¹⁴²

En “La pasión” se advierte una gran movilidad de coplas con la palabra clave, es por esto que un buen número de ellas aparecen en los otros sones con título amoroso. Por ello, en este caso he optado por guiarme por el sentido y el manejo que el poeta le da a la palabra clave, haciendo de lado la naturaleza de la palabra, puesto que de cualquier manera se interpretan en este son. De ahí que, en este son analizo las coplas de tema amoroso recreado en torno a los términos “pasión”, o bien, a los vocablos “apasionado”, “pasiones”, “amor”, “ansias” y “deseo”, entre otros.

Por otro lado, es interesante la apertura de dichas coplas, pues tal vez sea un indicio de que el poeta se guía por el carácter amoroso de las coplas —dejando de lado la supuesta “exclusividad” de la(s) palabra(s) clave relacionada(s) con el título del son, y tomando más en cuenta su potencial semántico netamente amoroso— al interpretarlas en otros sones.

¹⁴¹ El músico agrega que los tríos jóvenes trovan en “La leva”, mientras que los tríos viejos en “El gusto en re”, “El caballito” y “El huerfanito”. Cabe hacer notar que el músico poeta se refiere específicamente a la región veracruzana de Chicontepepec, tierra donde creció y aprendió la tradición.

¹⁴² Rosa Virginia Sánchez García (*Antología poética... op. cit.*, pp. 269-330, núms. 1461-1823.) documenta 363 coplas libres que se interpretan en diferentes sones, más sus variantes, de las cuales 208, aproximadamente un 56%, son de asunto amoroso.

3.1 Las coplas

Se recopilaron 231 coplas de “La pasión”, 189 originales y 42 variantes; las estrofas son 135 sextillas, 94 quintillas y dos cuartetos. De las 189 coplas originales, 111 tienen la palabra clave y 78 son coplas libres.

La simbología se manifiesta por lo general en una imagen o figura retórica que representa al amor, y se desarrolla específicamente en torno a su concepto. El sentido literal de la palabra clave se da como acepción del amor, sufrimiento y angustia amorosa, e incluso en algunos casos se identifica al amor, correspondido o no, con la pasión. También aparece la autorreferencia al son.

a) El símbolo

Únicamente se documentaron dos ejemplos con el uso de imágenes que definen al amor por medio de figuras retóricas:

La pasión es una espina
que mata los corazones;
no hay ser humano en la vida
que no sufra de traiciones,
mucho gente deprimida
muere por sus decepciones.

(Los Hidalguenses, *El sombrero*)

Se aprecia una metáfora de la pasión con la simple imagen de una espina, que semeja la flecha de Cupido haciendo blanco en el corazón con un mortífero efecto, la cual está relacionada con el tópico clásico de la lírica amorosa “muerte por amor”, además de los arqueros de amor.¹⁴³ La imagen, por lo tanto, está expresada en una breve frase de dos

¹⁴³ Ovidio, *Metamorfosis...*, *op. cit.*, IV, 55-167, pp. 317-320. Este tópico está presente en la historia de Píramo y Tisbe y es el precedente de la novela de amor griega, con la que comparte rasgos comunes.

versos que funciona como una introducción a una sentencia acerca de la traición humana, en una copla bitemática. El siguiente caso es muy similar:

Si te mata una pasión
es que entró por tu mirada,
se clava en el corazón
como una filosa daga.
“Mata más una traición
que dos o tres puñaladas”.

(Los Hidalguenses, *El sombrero*)

El amor ahora es comparado con la imagen de una daga que traspasa el corazón.¹⁴⁴ La vía de enamoramiento constituye otro tópico clásico: el *oculos sicarii*,¹⁴⁵ ojos homicidas que matan de amor al hombre; este tópico se yuxtapone al de la “muerte por amor”.¹⁴⁶

Como remate a la copla aparece una sentencia o frase cliché con la que se explica la causa de la pasión amorosa: la traición, sobre la que se articula una comparación. Así pues, el poeta presenta dos figuras retóricas, una relativa a la pasión y otra a la traición.

¹⁴⁴ Cf. Ma. Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990, p. 104. La díada arco-saeta, portada y esgrimida ya por amor, ya por la amada, imagen architópica antes y después de la cristalización del movimiento petrarquista, aparecerá, naturalmente, como imagen recurrente, a menudo en relación con otras armas amorosas o con motivos en su mayoría trovadorescos que evidencian el irrealismo de la imaginería bélica y su sentido preponderantemente psicológico.

¹⁴⁵ El tópico aparece en la lírica culta y en la popular. Juan de Mena: “Vuestros ojos me miraron / con tan discreto mirar / hirieron y no dejaron / en mí, nada por matar”//. “Abaxa los ojos, casada, / no mates a quien te mirava” // Juan Vázquez, *Villancicos*, núm. 7, en Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (siglos XV a XVII), 2 vols., vol. I, núm. 374, pp. 283-284. Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, pp. 105-106, expresa: “arcos y saetas que hieren y matan, de nuevo entremezclados con el viejo motivo y la tópica imagen trovadoresca de los ojos —por donde surgen las armas—”. Manero Sorolla cita a Baltasar de Castiglione: “... Tras esto, los ojos hacen mucho al caso, y son grandes solicitadores; son los dirigentes y fieles mensajeros que a cada paso llevan fuertes mensajes de parte del corazón, y muchas veces muestran con mayor fuerza las pasiones del alma, que no hace la lengua ni las cartas, ni otros recaudos; y no solamente descubren los pensamientos, más aun suelen encender amor en el corazón de la persona amada; porque aquellos vivos espíritus que salen por los ojos, por ser engendrados cerca del corazón, también *cuando entran en los ojos donde son enderezados como saeta al blanco, naturalmente se van derecho al corazón*, y hasta allí no paran (...)”. Citamos la traducción de Juan Boscán, p. 146, de la colección. Austral, núm. 549, Madrid, 1967. *Apud* Ma. Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, p. 91, nota 46.

¹⁴⁶ Ma. Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, p. 106, nota 72, señala: “el tema es tan vasto que creemos superfluo y repetitivo ofrecer aquí referencias concretas. Remitimos, no obstante, a Pierre Le Gentil, *op. cit.*, I, p. 132 y ss., quien lo desarrolla en área trovadoresca cancioneril y en los propios umbrales del petrarquismo a través del motivo —caro igualmente a los planteamientos amorosos a lo divino— del *moriré viviré ad un tempo*”.

Las dos coplas presentadas aparecen en una interpretación de Los Hidalguenses y no se documentaron variantes,¹⁴⁷ lo que significa que probablemente fueron escritas por un integrante de este trío, quien tal vez compuso ambas, puesto que en ellas aparece una imagen similar y una temática complementaria referente a la traición.

Ma. Pilar Manero Sorolla afirma que la personificación del amor es un fenómeno general y común a distintas corrientes y áreas poéticas; una personificación frecuente en la literatura del Renacimiento antes de Petrarca, presenta al amor como un tirano, vencedor en las armas eróticas y, por lo mismo, abusando irracionalmente de su poder sobre la naturaleza y sobre los amantes. Parece que el papel del amor como traicionero, o el tema de la traición de amor y el de la inocencia del amante frente a la dama o frente al amor mismo, es de derivación occitánica.¹⁴⁸

A modo de conclusión, vale la pena afirmar que en las coplas de “La pasión”, casi no se da la simbología en la palabra pasión, pues sólo hay dos casos en los que se utilizan la metáfora y la comparación para trazar una imagen del amor. Habrá que ver el destino que le depara a este incipiente recurso en el son.

Por otro lado, no sorprende la presencia de tópicos complementarios clásicos de la poesía culta y popular, como “el dardo o la flecha del amor”, “el morir de amor” y el *oculos sicarii*, toda vez que se trata de lugares comunes en la lírica amorosa.

¹⁴⁷ Los Hidalguenses, *El sombrero*, México, Scorpio Records, 2007.

¹⁴⁸ Ma. Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, p. 125 y nota 99.

b) La literalidad

En la mayoría de las coplas aparece el sentido literal de la palabra pasión entendida como amor, además de modalidades amorosas y algunos otros aspectos relativos al mismo. En la copla siguiente el poeta huasteco se cuestiona acerca de la raíz del amor:

La pasión ¿quién la inventó?
dejó herencia poderosa,
porque el Creador la mandó;
si la mujer es hermosa
¿por qué no he de amarla yo?

(Trío Aguacero, *Sones de Alaxtitla*)

Y hace referencia a la indudable fuente divina del poderoso sentimiento.¹⁴⁹ En otros casos, expresa el carácter inefable del amor:

Yo no sé cómo explicarte
la pasión que te profeso,
pero puedo asegurarte,

¹⁴⁹ En esta versión del Trío Aguacero, se realiza un laraleo lamentoso interestrófico en lugar del descante, por lo que la estrofa en la interpretación desplegada en dos cuartetos queda de esta manera: C. 1. “La pasión ¿quién la inventó? / dejó herencia poderosa, / dejó herencia poderosa, / la pasión ¿quién la inventó?” // Laraleo interestrófico: ¡Ay lalá, ay lalalarará ¡ay lalalarará! ¡ay lalalarará! // C. 2. “Es que el Creador la inventó, / si la mujer es hermosa, / si la mujer es hermosa / ¿por qué no he de amarla yo?” // La línea melódica del violín difiere notablemente de las otras versiones sonoras documentadas. Genaro Zuviríe Cruz es el violinista, Mario Zuviríe Cruz toca la jarana y Eduardo Bustos, la huapanguera. Este modelo también lo utilizan en “La leva” en esa misma grabación. El conjunto Los gorrioncillos de la Sierra formado por Abacúm Fernández y Reveriano Soto, grabado por Eduardo Llerenas (*Antología del son en México, Huasteca*, México, Corason, 1985) en María Andrea, Puebla, en su interpretación de “Los chiles verdes”, acompañados únicamente con jarana y huapanguera, también realizan un laraleo intraestrófico que aparece en lugar del descante; o bien al final de la estrofa (interestrófico) con un falseteo magistral: E.1. “Ando ausente de mi tierra / en otro lugar me encuentro / en otro lugar me encuentro / ando ausente de mi tierra / aaaa, naranarananá, / náananana / por amor de una soltera / que traigo en mi pensamiento / sin su amor yo no existiera / moriría de sentimiento” // (Laraleo interestrófico) Ay nananá / ay naranáaananáaananáa / Estribillo en forma de cuarteta: “Chiles verdes me pediste / chiles verdes te daré / vámonos para la huerta / allá te los cortaré” // E. 2. “¡toy malo de la garganta / pero me voy a aliviar, / pero me voy a aliviar / ’toy malo de mi garganta, / Descante: toy malo de la garganta / pero me voy a aliviar, / pero me voy a aliviar / ’toy malo de la garganta, / Desenlace: Este negrito que canta / es el que te ha de llevar / para el rumbo de Papantla / donde contenta has de estar” // Ay nananá / Ay narananananáaaa / Ay naranaranáaanananáaaaaynaráa // Estribillo en cuarteta con diferente letra: “ora sí, china del alma / vámonos para Tenango / a vender los chiles verdes / porque se están madurando” // E. 3. “Esa frente besaría, / vida mía, si yo pudiera, / vida mía, si yo pudiera, / esa frente besaría // Ay nananá / Ay narananáaaaananannáa naranáa naranáa / con perlas adornaría / tu dorada cabellera / ¡ay! borracho de alegría / en tus brazos me durmiera” // Aynaranáa, naranáanananáa naranáarananáaaa naranarananáa // Estribillo en cuarteta diferente: “ora sí china del alma / vámonos para el castillo / a vender los chiles verdes / a real y medio el cuartillo” // Se aprecia el recurso del paralelismo en las estrofas de los estribillos 2 y 3. “Ora sí china del alma / vámonos para Tenango (el castillo) / a vender los chiles verdes / porque se están madurando” (a real y medio el cuartillo) //

que no hay en el universo,
quien más que yo pueda amarte.

(*Los Caminos del Huapango. Antología*)

Y se aplica a ejercitarlo con empeño. En algunas coplas se refieren los efectos perturbadores de la pasión amorosa en la mente o la razón del enamorado:

La mente estimula el alma
cuando no hay preocupación,
pero si no encuentra calma
es otra su situación,
nadie puede controlarla
porque sufre de pasión.

(Los Hidalguenses, *El sombrero*)

Así aparece el tópico del *furor amoris*, en el que se considera al amor como una locura o enfermedad de la mente que ciega a la razón... y al alma:¹⁵⁰

El de la pasión, es mal
que no se cura con nada,
muy difícil de aliviar,
para el alma apasionada
que siempre le va mal,
se siente decepcionada.

(Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*)

Ando de pasión enfermo,
sumamente adolorido,
siento que en mi pecho mermo
pensando que te he querido,
me acuesto, pero no duermo.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 19)

Todo el mundo es moderno,
según por lo que se ve;
que si me acuesto, no duermo,

¹⁵⁰ Este tópico clásico aparece en Ovidio, *Metamorfosis... op. cit.*, Libro VII, 12-22, pp. 422-424. “Medea, en vano ofreces resistencia: no sé qué dios se opone a ti y algo admirable es esto o, sin duda, algo semejante a esto es lo que se llama estar enamorado. Pues, ¿por qué las órdenes de mi padre me parecen excesivamente duras? ¿Son ciertamente duras en exceso! ¿Por qué temo que muera el que apenas hace un momento que he visto? ¿Cuál es la razón de tan gran temor? Expulsa si puedes, desagradecida, de tu corazón de doncella las llamas que de él se han adueñado. Si fuera capaz, estaría más en mi sano juicio; pero me arrastra contra mi voluntad una nueva fuerza, y mi deseo me aconseja una cosa, mi mente otra: ¡veo lo mejor y estoy de acuerdo con ello, sigo lo peor!”.

sólo tú sabes por qué:
“ando de pasión enfermo”.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 26)

El “mal de amores” es el tópico clásico *remedia amoris*,¹⁵¹ en el que el amor es concebido como una enfermedad que se debe curar. Los síntomas más comunes que refiere el poeta huasteco son el sufrimiento, el insomnio, la decepción y el pensamiento constante en la persona amada.

“Los efectos negativos del amor —desde la enfermedad a la locura— han gozado de amplísimo eco y han canalizado los factores fisiológicos y psicológicos del enfermo que se debate entre la razón y la pasión”,¹⁵² asevera Aurora Egido, y agrega:

Eros ya era identificado con la enfermedad por los griegos, y específicamente con la melancolía. Desde la perspectiva médica es un *vitium* de uno de los cuatro humores que componen el organismo. [...] Fueron los médicos bizantinos quienes sistematizaron el análisis de las pasiones, enriquecido posteriormente por los médicos árabes y latinos. La posición de Platón, al distinguir entre un eros positivo y otro negativo, abrió esa doble vía de salud y enfermedad como productos del amor celeste y sensual respectivamente. Aristóteles envolvió, por su parte, la pasión en un lenguaje científico en el que, al establecer la correspondencia entre lo fisiológico y lo psicológico, el amor aparecía como un apetito que ofuscaba la razón del hombre. La fusión entre la corriente literaria y la científico-filosófica implicó, a partir del siglo I de la era cristiana, una mutua relación y un lenguaje común que influiría en la delimitación del tópico. La identificación de esa enfermedad cerebral con la locura o melancolía desde Galeno será otro de los rasgos a destacar en los tratados médicos posteriores y en su utilización literaria. Algunos mitos como el de Eco y Narciso, mostraban la amarga

¹⁵¹ Ovidio, *Amores*, 1.2 1-4, “¿Cuál diré que es la causa por la que mi lecho me parece tan duro? ¿por qué mis mantas no se están quietas sobre la cama? ¿por qué he pasado toda la noche, cuan larga era, sin poder dormir? ¿por qué me duelen los huesos, cansados de dar vueltas? Pues creo yo que si algún amor me aquejara, me daría cuenta de ello. ¿O es que viene en silencio y astuto me hiere con artimaña? Así será: se han clavado en mi corazón las agudas flechas, y el fiero Amor revuelve mi pecho una vez conquistado”. Ovidio, *Amores. Arte de Amar*, Madrid, Gredos, 1985. Libro 1, cap. 2, p. 7.

¹⁵² Massimo Ciavolella, *La “Malattia d’amore” dall’ Antichità al Medioevo*, Roma, Bulsoni, Ed., 1976, pp. 15, ss. y 26, ss. Apud Aurora Egido, “La enfermedad de amor en el Desengaño de Soto de Rojas”, en *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, 1984, p. 35.

lección del tocado por esa enfermedad, a veces incurable, que en muchas ocasiones llevaba irreversiblemente a la muerte.¹⁵³

Así pues, como expresa Rodrigo Bazán, estos tópicos cultos reflejan la refuncionalización¹⁵⁴ que la poesía popular hace de los modelos poéticos y amorosos de la “alta cultura”, esto es: los imita y al paso del tiempo se los apropia y genera una poética y una estética particulares, distintas del paradigma inicial, pero fuertemente ligadas a éste por el propósito que persigue y las necesidades que cubre, que en ocasiones coinciden con los de aquélla.

Sin embargo, también este modelo poético suele adaptarse a las diferentes tónicas que tradicionalmente cultiva la lírica popular:

Pa' el que muere de pasión,
el sepulcro es el descanso,
por eso yo no me canso;
le doy gusto al corazón
a ver si la gloria alcanzo.

(CFM, núm. 2527)

En este caso se presenta a la muerte como la manera de remediar el sufrimiento amoroso. El sujeto poético se apega a esta premisa y socarronamente revela a un hombre huasteco enamorado que espera que estos atributos le sean compensados después de la muerte. Este alarde se expresa en un tono alegre y desenfadado. Otro caso:

¹⁵³ *Ibidem*, p. 36.

¹⁵⁴ Rodrigo Bazán, “El bolero de Petrarca: discurso amoroso y continuidad cultural”, en María Pía Lamberti (ed.); *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, México, Facultad de Filosofía y Letras/Cátedra Extraordinaria Ítalo Calvino/Comitato Nazionale per le Celebrazioni del VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, 2006, p. 462. El autor expresa en la nota cinco: “Para los estudiosos del romancero un texto se refuncionaliza cuando el sentido original de su fábula varía para explicar un patrón de conducta o un valor comunitario distinto del que originalmente exponía; en este caso uso el término para remitir a la forma en que los autores de boleros se apropian de los modelos poéticos de la ‘alta’ cultura”. La presencia de estos tópicos en la lírica huasteca permite sugerir que tal vez una de las vías del conocimiento de estos modelos poéticos para los poetas huastecos, sea precisamente el bolero, por lo que dichos modelos poéticos podrían haberse refuncionalizado nuevamente.

Si me muero de pasión,
te voy a decir ahorita,
debe ser del corazón,
y si te veo se me agita,
para curar el dolor
con tus besos se me quita.

(La Nueva Dinastía, *Cantándole a nuestra gente*)

En el mismo tenor se presenta el tópico del *remedia amoris*, por medio del cual el sujeto poético insinúa a la amada que los besos curan, pues en ellos palpita el amor. El beso también suele adoptar otro sentido:

Te llevo en el corazón
como una prenda sagrada:
“Mujer, tenme compasión,
dame un beso, una mirada,
en prueba de tu pasión.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 24)

El de una prueba del amor, caricia inefable que es la vía natural hacia la intimidad sensual de los amantes, como se puede apreciar en la copla siguiente:

Siento una pasión muy grande
por la de labios cerezos.
“La prieta que a mí me mande
me ha de alimentar con besos,
a ver si me mata el hambre”.¹⁵⁵

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 34)

El vocablo “cerezos”¹⁵⁶ alude a un fruto que incita a los sentidos del olfato y gusto; y aunado al referente análogo de “comer” adquiere un tono marcadamente erótico, puesto que “el comer la fruta es un eufemismo que expresa las relaciones de pareja”.¹⁵⁷

¹⁵⁵ El motivo de los besos como alimento del amor se da también individualmente, al margen de la presencia de la palabra pasión: “Un cigarro de papel / y un jarrito de agua fría. / Señores no van a creer / que yo me mantuve un día / con besos de una mujer, / que ni yo me la creía” // Huapangueros diferentes, *El alegre*, “El Aguanieve”.

¹⁵⁶ Cerezos: sustantivo adjetivado que significa color cereza.

¹⁵⁷ Aurelio González, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa”, en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (comps.), *Lyra Minima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, p. 130.

A veces el hombre declara su amor a la mujer o la requiere en amores por medio de versos o frases bonitas:

Traigo versos de a montón,
de desprecio y de pesar,
también traigo de pasión,
como para arrebatar
a una niña el corazón.

(Soneros tradicionales, *Son huasteco y de costumbre*)

En este caso, al igual que en las coplas anteriores, el sentido literal de la palabra pasión es el amor y se complementa con una metáfora del enamoramiento, “arrebatar el corazón”, que se presenta como la natural consecuencia del cortejo poético amoroso. Otro ejemplo:

De mis frases hago alarde,
mis versos no son en vano;
mi amor es pasión que arde,
tardecito que temprano
y más temprano que tarde.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 1)

El sujeto lírico se caracteriza a sí mismo como poeta, y hace gala de su habilidad en el juego de palabras final. Asimismo se aprecia el tópico *ignis amoris* de carácter erótico con el que se considera al amor como un fuego interior que trastorna al cuerpo ante el poder del deseo.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Aurelio González expresa: “El amor como fuego también es un tópico antiguo presente tanto en la lírica popular como en la cortesana [...] Esta asociación ígnea tiene que ver con otros elementos amorosos como la pasión ardiente y el arder de inquietud”. “Los términos del amor en coplas mexicanas”, en Pedro M. Piñero Ramírez y Antonio José Pérez Castellanos (eds.), *De la canción de amor medieval a las soleares: Profesor Manuel Alvar In memoriam: Actas del Congreso Internacional Lyra Minima Oral III*, Sevilla, Fundación Machado, Universidad de Sevilla, 2004, p. 413. Ejemplifico el tópico en la lírica griega. Safo, *La pasión*: “Un igual a los dioses me parece el hombre aquel que frente a ti se sienta de cerca y cuando dulcemente hablas te escucha, y cuando ríes seductora. Esto —no hay duda— hace mi corazón volcar dentro del pecho. Miro hacia ti un instante y de mi voz ni un hilo ya me acude, la lengua queda inerte y un sutil fuego bajo la piel fluye ligero y con mis ojos nada alcanza a ver y zumban mis oídos; me desborda el sudor, toda me invade un temblor, y más pálida me vuelvo que la hierba. No falta —me parece— mucho para estar muerta”. *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega*. Introducción, traducción y notas de Aurora Luque, ed. bilingüe, Madrid, Hiperión, 2001, p. 81.

En otras ocasiones, el sujeto poético simplemente expresa a viva voz su declaración de amor:

Siento una grande pasión
por tu grandiosa ternura,
parte de mi inspiración
es tu divina hermosura.
Me robaste el corazón,
hermosísima criatura.

(Los Caimanes de Río Blanco de Basilio Hernández
González, *El caimán*)

E incluso, dominado por este sentimiento, su requerimiento amoroso, por momentos más que una declaración es una súplica:

Morena, tus ojos son
la gloria de mi consuelo,
ámame con gran pasión,
que le estoy rogando al cielo,
tuyo sea mi corazón.

(Trío Los Reales de Colima, *Antología del Huapango*)

Con el calificativo y el adverbio se intensifica el sentimiento amoroso en sendos casos. El piropo adicional dirigido a los atributos femeninos complementa la carga amorosa expresada por medio de las metáforas: “me robaste el corazón” y “tuyo sea mi corazón”.

Por otro lado, además, en el último ejemplo se recrea la pasión amorosa basada en la incertidumbre, la que “a final de cuentas resulta tanto o más interesante que su cura”.¹⁵⁹ Es así que no se busca una respuesta al deseo, “sino cultivar esa delectación morosa (amorosa) en el discurso mismo que permite narrar la pasión amatoria que cada enunciación privilegia”.¹⁶⁰ Veamos ahora algunas coplas con distinto referente:

Con tus ojos me anunciabas
que me amabas tiernamente;

¹⁵⁹ Rodrigo Bazán Bonfil, “El bolero de Petrarca... en *op. cit.*, p. 465.

¹⁶⁰ Rodrigo Bazán Bonfil, *Y si vivo cien años. Antología del bolero en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 14-15.

ingrata, me traicionabas,
cuando de ti estaba ausente
de mi pasión te burlabas.

(Trío Real Hidalguense, *Los mejores 17 éxitos
en huapangos*)

El motivo del reclamo masculino es la traición femenina, así se evidencia su naturaleza voluble: *varium et mutabili semper femina*, es tópico clásico relativo a la naturaleza femenina.¹⁶¹ Un ejemplo similar:

No deben sentir pasión
por las que se andan sonriendo,
pues llegada la ocasión,
cuando el hombre se está engriendo,¹⁶²
lo dejan como el farol:
“Colgado y por dentro ardiendo”.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 18)

Aquí el sujeto poético adopta una actitud de consejo y expresa con sabia voz el cambiante carácter femenino. Nótese la singular imagen comparativa del hombre enamorado como farol, en la que aparece el tópico *ignis amoris*.

En estos últimos ejemplos se aprecia que el sentido amoroso de la palabra pasión se utiliza indistintamente para referir sucesos agradables como también desagradables. En algunas otras coplas el término resulta ambiguo:

Al campo salgo a pasear,
de mi triste situación,
oigo las aves cantar
y me duele el corazón,
no saben cuál es mi mal,
pues me mata una pasión.

(Trío Camalote de Pánuco, Veracruz, *Amanecer
Huasteco*)

El desarrollo del contexto parece sugerir que el vocablo denota sufrimiento; sin embargo, también podría leerse como amor y así conformar el tópico “morir de amor”. Si la

¹⁶¹ “—La mujer siempre es un ser voluble y tornadizo. Dijo y se diluyó en la negra noche”. Virgilio, *Eneida*, introducción de Vicente Cristóbal y traducción y notas de Javier de Echave Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992, libro IV, v. 570.

¹⁶² Encariñando, acostumbrando.

referencia es el enamoramiento del sujeto lírico, tal vez el poeta imperceptiblemente plasmó las sensaciones contradictorias del amor. Un caso diferente:

En los mares del olvido
navego sin dirección,
soy un náufrago perdido
anhelando salvación
y sin haber conseguido
que se calme mi pasión.¹⁶³

(Soneros Tradicionales, *Son huasteco y de costumbre*)

En esta copla la palabra clave pasión sí denota dolor, pues el contexto marino así lo determina; a la vez que se hace presente la simbología del mar, que es el lugar de “l’attente solitaire, de la contemplation passive, de l’inquiétude amoureuse. There are olds songs with this motif”.¹⁶⁴

En ella aparece una interesante alegoría marina con la que se dibuja el dolor del enamorado. Debe considerarse, además, la carga de tal simbolismo, que en este caso provee un carácter negativo al amor. El caso contrario:

Como náufrago en el mar
que busca su salvación,
para poderme salvar,
yo busco tu corazón,
y en él poder navegar
en el mar de la pasión.

(Trío Camalote, *El gusto. 40 años de son huasteco*)

En este caso se aprecia el distinto desarrollo de los mismos motivos: naufragio, mar de pasión y la navegación, que ahora cristalizan en una optimista búsqueda amorosa debido a la carga positiva de la simbología marina. Las tres últimas coplas, que tienen una

¹⁶³ Al cuestionar en entrevista a Hugo Rodríguez Arenas acerca de la autoría de esta copla, manifestó que fue tomada de la tradición oral, para formar parte de la lírica del son “La pasión” en el disco *Soneros tradicionales. Antología*, vol. 1.

¹⁶⁴ El mar es el lugar de la atención solitaria, la contemplación pasiva, la inquietud amorosa. Hay viejas canciones con este motivo. La autora agrega: “In contemporary traditional lyrics the motif of leaving the water run stands for the end of a relationship”. En líricas tradicionales contemporáneas el motivo de “dejar el agua correr” es utilizado para señalar el fin de una relación. Mariana Masera, *Symbolism and Some Others Aspects...*, op. cit., p. 144, nota 185.

estructura más compleja, evidencian a un poeta que domina el uso de los tropos. En ellas el asunto común es la búsqueda del amor, o el consuelo al desamor, en la naturaleza, cuya imagen parece reflejar la desolación del sujeto lírico. Una copla similar:

Perdí un amor que tenía,
se me acabó esa ilusión,
lleno de melancolía
y enfermo del corazón,
salí a los campos un día
a disipar mi pasión.

(Trío Camalote, *Amanecer huasteco*)

Nuevamente aparece el tópico del *remedia amoris*, ahora específicamente en el corazón, con lo que se enfatiza el carácter amoroso de la enfermedad y también aparece la naturaleza como refugio o alivio momentáneo al sufrimiento. El motivo del llanto también suele complementar a la pasión amorosa:

En mi pasión yo me agito
y con mi llanto me anego,
y es tan agónico el grito,
que con mis lágrimas riego
tu nombre, que yo musito
desde el fondo de mi ruego.¹⁶⁵

(Trío Huasteco de Valles, *El viento que murmura*)

Así se crean las imágenes del “mar de llanto” y “lluvia de lágrimas” con las que se manifiesta un sentimiento profundo hasta la exageración. Aunque también aparecen otros motivos adyacentes:

Decía llorando el gorrión
cuando encontró solo el nido:
“El que sufre de pasión
se ve triste y afligido”.
Así está mi corazón
por ser mal correspondido.

(Estrella Zacualtipense, *Huapangos y zapateados*)

¹⁶⁵ El autor de esta copla es don Artemio Posadas.

Aquí, la imagen del nido vacío evoca el abandono y la desolación. La paremia amorosa puesta en boca del pajarillo es un recurso propio de la lírica popular. A veces, el “mal de amores” únicamente se cura con la muerte:

En el mar de la pasión
echar mis penas quisiera,
con suplicante dolor
al mismo Dios le pidiera
descansar en el panteón
si, para mí, tú no fueras.

(Artemio Posadas, *El ave de mi soñar*)

Cuando la pasión me mata
me siento triste, muy triste,
porque me acordé, mi chata,
que tú también me quisiste.
Y si de pasión se trata,
de pasión vas a morirte.

(Trío Los Reales de Colima, *Antología del huapango*)

Aquel que siente pasión
muy confiado está a su suerte,
si pierde la razón
no le teme ni a la muerte
porque cree en su corazón.¹⁶⁶

(Nostalgia Huasteca, *El Llorar*)

Como en el primer caso; o bien, la pasión misma es la muerte por amor,¹⁶⁷ como en el segundo caso; y, finalmente, también la pasión amorosa puede superar a la muerte. He mostrado tres tratamientos distintos del motivo de la muerte aunado a la pasión.

Un motivo apenas recreado es la pasión de Cristo que es presentada como una analogía de la pasión amorosa masculina:

De tanto no haberte visto
soy, con el alma vacía,
un cóncavo y desprovisto

¹⁶⁶ El músico César Juárez-Joynner, integrante del Trío Nostalgia Huasteca, me informó que el autor de esta copla es Héctor Pérez Guido, quien formó parte de esta agrupación.

¹⁶⁷ Ovidio, *Metamorfosis...*, *op. cit.*, IV, 55-167, pp. 317-320. Este tópico ya se ha presentado, *vid. infra*, p. 350, nota 151.

cáliz de melancolía;
sólo la pasión de Cristo
se compara con la mía.¹⁶⁸

(Los Camperos de Valles, *Por las mujeres*)

De esta manera, el poeta magnifica el sufrimiento del enamorado. Este es un ejemplo singular de un motivo ausente en esta lírica, producto de la inspiración de un poeta instruido en la doctrina cristiana. Hay visiones más optimistas de la pérdida amorosa:

De pasión siempre seré
por un amor, que he perdido
mi suerte, lo que haré,
¿Qué gano al estar sintigo?
Otro amor me buscaré
y lo pasado al olvido.

(Lázaro López y sus Hidalguenses, *Sones de mi tierra*)

Es interesante el hecho de que el sujeto poético exprese, en principio, su deseo de continuar amando o guardar fidelidad a un amor perdido, si bien decide rehacer su vida amorosa. Considero que en las dos actitudes asumidas por el sujeto poético ante la pérdida de un amor, cuya tónica oscila entre la tristeza y la esperanza, está implícito un sabio consejo que revela la madurez y experiencia del poeta, quien, ante el dolor de la pérdida amorosa, sabe que siempre habrá un nuevo amor.

¹⁶⁸ Los Camperos de Valles, “La pasión”, en el disco *Por las mujeres*, de Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú, con sus invitados Óscar Chávez, Hebe Rosell, y Los Camperos de Valles, San Miguel de Allende, EAR audio, s. f. En las coplas adicionales de esta versión se recrean motivos relativos a la doctrina cristiana igualmente comparados con el amor humano: E. 2. “Me condenan por quererte / por amarte me han juzgado / y aún flagelado tan fuerte / de espinas me han coronado, / y en el dolor de no verte / me siento crucificado” // E. 3. “Nunca lo hubiera previsto, / en Judas me convertí; / pero en otra Biblia existo, / porque siento esto en ti, / en vez de entregarme a Cristo, / yo quiero entregarme a ti” // E. 4. “Lunes y martes deseo / que el miércoles traiga el don, / de un jueves santo en que oteo / el viernes de mi pasión / y el domingo que te veo / eres mi resurrección” // La presencia de estos motivos es singular, pues hasta ahora no se había documentado una analogía entre el amor y la pasión de Cristo, al margen del registro de interpretaciones de tríos huastecos con motivos religiosos en su lírica. Don Guillermo Velázquez se adjudica la autoría de estas coplas; la explicación a esta veta lírica extraordinaria tal vez resida en la sólida instrucción religiosa del poeta. Además, la dimensión del sentimiento amoroso presente en la comparación pasión amorosa-pasión de Cristo incide en el oyente de diversas maneras, como refiere el músico Marcos Hernández, integrante de Los Camperos de Valles, quien me comentó que el dueño de un estudio de grabación en Cd. Valles se negó a grabar esta versión de La pasión, argumentando: “es que no va conmigo”; el músico concluye que el obstinado dueño, integrante de una comunidad religiosa cristiana, no cedió, por lo que tuvieron que realizar su grabación en otro estudio.

En cuanto a la expresión “sintigo”, ya Margit Frenk ha señalado: “otras [coplas] se divierten con su sentido, originando antítesis y paradojas que parecen heredadas del conceptismo cortesano del Siglo de Oro español”.¹⁶⁹

En las coplas hay asimismo una visión positiva del amor y la vida, en la que el sujeto lírico expresa no tener penas de amor:

Yo siempre cargo alegría,
poco sufro de pasión,
nada de melancolía,
sin una preocupación;
de cualquier manera, un día
hay que llegar al panteón.

(Trío Estrella Zacualtipense, *Huapangos y zapateados*)

Aquí se manifiesta el tópico del *carpe diem*, aprovecha el día, presente en la poesía de Horacio.¹⁷⁰ El sujeto poético se dispone a minimizar las penas y disfrutar de los placeres de la vida. Finalmente, ante las adversidades amorosas, siempre queda esta opción:

Canta, canta, corazón,
nunca dejes de cantar:
canta si sientes pasión,
canta si sientes penar,

¹⁶⁹ Margit Frenk, “Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas”, en *La copla... op. cit.*, pp. 159-160. La académica se refiere al ejemplo: “Ni contigo, ni sintigo / tienen mis penas remedio: / contigo porque me matas, / sintigo porque me muero” // (II-2832, Estrofa suelta, Veracruz). En la copla presentada únicamente aparece un elemento de la dupla contigo-sintigo, pero éste evoca a su complemento: contigo.

¹⁷⁰ El tópico se hace presente en la poesía de Horacio. *Ad Leuconoen: Tu ne quaesieris, —scire nefas—, quem mihi, quem tibi finem Di dederint, Leuconoe: nec Babylonios tentaris números. Ut melius quidquid erit, pati! Seu plures hiemes, seu tribuit Jupiter ultimam, quae nunc oppositis debilitate pumicibus mare Tyrrhenum. Sapias, vina liques, et spatio brevi spem longam reseces. Dum luquimur, fugerit invida aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.* A Leucónoe: No indagues ávida, / Leucónoe, / cuál es el término que a mí los Dioses / o a ti marquen: / Las Babilónicas desdeña cábalas. / Para todo / tengamos ánimo, ya nos dé Júpiter / mil inviernos, / ya fuera el último éste que en horribidas / escolleras / doma al Tirreno. Filtra tus néctares. / Ten cordura, / y a blanco próximo flechen tus ímpetus: / cuando hablamos, / la vida escápase. ¿Ves tu flor? ¡Cógela! / ¡Del mañana / seamos incrédulos! //. Quinto Horacio Flaco, *XL Odas selectas*, Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm mexicana, versión de Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM, 1985, p. 14.

y si es grande tu aflicción,
canta más para olvidar.

(Soneros Tradicionales, *Son huasteco y de costumbre*)

El canto, dice el poeta, es la vía de salida de los sentimientos humanos más profundos, puesto que así como brinda alegría también proporciona alivio al corazón lastimado. Aunque en este son, por lo general predomina la temática amorosa, sorprende gratamente cómo el poeta llega a conjugar los motivos de la pasión y el canto en una perfecta y bella copla. El motivo del canto parece tener un lugar especial en las coplas huastecas.

A continuación se presentan algunos ejemplos en los que el sentimiento amoroso y/o el sufrimiento amoroso son referidos con otras palabras: apasionado, pasiones, amor, amar, ansias y sentimiento.

Apasionado me encuentro
por tu divina hermosura,
es muy grande lo que siento,
concédeme tu ternura,
te aseguro que hasta muerto
te amaré en la sepultura.

(Los Caimanes de Río Blanco de Basilio Hernández
González, “El rey de la trova”, *El caimán*)

En esta copla se aprecia que la palabra apasionado denota al hombre enamorado. El sujeto lírico magnifica la intensidad del amor que se desborda al través del tiempo y trasciende las fronteras de la vida en el tópico del “amor *post mortem*”.¹⁷¹ Un ejemplo similar:

El que se halla apasionado
pues no lo consuela nada,

¹⁷¹ La fuente más citada de este tópico es el Soneto de Quevedo, conocido como *Soneto amoroso*: “Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día, / y podrá desatar esta alma mía / hora a su afán ansioso lisonjera;”//. “Mas no, desotra parte, en la ribera, / dejará la memoria, en donde ardía; / nadar sabe mi llama el agua fría, / y perder el respeto a ley severa” // “Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido, / venas que humor a tanto fuego han dado, / médulas, que han gloriosamente ardido,” // “Su cuerpo dejarán, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrán sentido / polvo serán, mas polvo enamorado” // Francisco de Quevedo y Villegas, *Obra poética*, V partes, Madrid, Biblioteca Clásica Castalia, 2001, parte II, p. 657.

no se duerme ni acostado,
sólo se abraza a la almohada,
se encuentra desesperado
pensando en su prenda amada.¹⁷²

(Trío Camalote, *Amanecer huasteco*)

Aquí también se utiliza la palabra apasionado con sentido amoroso: el enamorado sufre el “mal de amores” y presenta algunos de los síntomas más representativos: insomnio, desesperación y pensamiento en su amada, síntomas que pueden resumirse de esta manera:

Traigo el corazón deshecho
y lo forman tus pasiones;
si no sabes lo que has hecho,
¿pa' qué encerraste ilusiones
en la cárcel de mi pecho?

(Ernesto Anaya, *Huapangueando*)

El sujeto poético se abandona al sufrimiento del amor, y a pesar del airado reclamo a la amada, no se explicita si dicho dolor se debe únicamente a su condición de hombre perdidamente enamorado, al desamor o a la traición; no obstante, esta copla tiene una gran fuerza, que tal vez radique en la alegoría del sufrimiento y del amor, pues se percibe como un profundo y sincero lamento.

Con respecto al tópico de la cárcel y el carcelero, Ma. Pilar Manero considera que es una tradición vigente en la lírica española medieval, no necesariamente afectada por la corriente petrarquista afiliada a la lírica trovadoresca provenzal, como asevera Nicola Zingarelli.¹⁷³

Cabe comparar estos dos últimos ejemplos, puesto que en el primero se define la condición del enamorado con la descripción de sus síntomas, sin utilizar figura retórica alguna, mientras que en el segundo aparecen dos figuras que inciden sensiblemente en la

¹⁷² Otras dos coplas del mismo estilo: “Apasionado me encuentro, / vida mía, por tu querer; / es triste mi sufrimiento, / ya no me hagas padecer, / quítame este cruel tormento” // Son Zonteño, *Para el tiempo que se avvicina*. 2. “Un apasionado en pena / tiene mucho en qué pensar, / que por las tardes no cena / por salirse a caminar / la noche oscura y serena” // Trío Real Hidalguense, *17 éxitos en huapangos*.

¹⁷³ Ma. Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, p. 136.

intensidad del referente. Ambas coplas son ejemplos afortunados del quehacer lírico de asunto amoroso. Esto nos lleva a sugerir que la belleza y el efecto de esta lírica no consiste en la mayor o menor presencia de recursos retóricos, sino en la fuerza de expresividad del sentimiento que logran algunos poetas huastecos.

Es común que la referencia al amor se dé de una manera más positiva:

El que sabe de pasiones
no debe de sufrir tanto,
se llegan las ocasiones
que aunque el hombre sea muy santo
no le faltan tentaciones.

(Los Camperos de Valles de Heliodoro Copado, *Grandes éxitos*)

Yo no busco embarcaciones
para tirarme a la mar,
sólo busco corazones
que se sepan arrojar
en el mar de las pasiones.

(Trío Tamazunchale, *Trío Tamazunchale*)

En la primera copla, el sujeto poético caracteriza a un hombre experimentado en amores, quien aprovecha las oportunidades y disfruta del amor. Aquí se revela el carácter enamorado del hombre huasteco. En el segundo, el sujeto lírico se presenta buscando ese amor, en una alegoría marina muy singular que parece contener resabios simbólicos de carácter erótico.¹⁷⁴ El uso de la palabra en plural, pasiones, tal vez sugiere que este sujeto está dispuesto a tener varios amores.

En algunas coplas este sentimiento afectivo simplemente se refiere como amor:

Me estremezco si me tocas
y sé bien que es un error,
si se juntan nuestras bocas
calmarías bien mi dolor

¹⁷⁴ José Antonio Molina expresa que el mar está estrechamente relacionado con vida sexual de los amantes, y tiene connotaciones positivas y negativas, como ya se ha mencionado. *Vid. infra*, pp. 304 y 305, nota 91.

pues tengo unas ansias locas
de que me entregues tu amor.

(Cielo Huasteco, *Sones huastecos*)

Ansias tengo de besarte,
lo siento en el corazón;
un beso quisiera darte
para calmar la emoción
que tengo de tanto amarte.

(Los Trovadores del Pánuco, *Huasteca veracruzana*)

A la vez que el sujeto poético manifiesta su enamoramiento con el síntoma de la ansiedad aludiendo indirectamente al mal de amores; en ambas coplas se alude al beso como preámbulo de un encuentro sensual en una tónica erótico-amorosa. Otro caso:

Cuando frente a mí te posas,
y mi vista en ti recreo,
y cuando mi piel tú rozas,
me provocas el deseo,
y se me antojan mil cosas
cada vez que yo te veo.

(Cielo Huasteco, *Sones huastecos*)

Aquí se explicita la tónica sexual amorosa con la palabra deseo. La presencia del motivo secundario relativo al ámbito escolar se presenta como marco al amor:

Una mañana de sol
en mi camino topaste,
a la escuela del amor
de la mano me llevaste,
como primera lección
el corazón me robaste.

(Trío Xilitla, *Huapangos tradicionales*)

En la copla, además, confluyen la referencia a la “mañana de sol”, que bien puede tener una funcionalidad delimitadora de la temporada ideal para el encuentro amoroso, y una metáfora del enamoramiento ya presente en esta lírica: “robar el corazón”.

En una tónica más ligera aparece esta copla:

Lástima que esté tan viejo
ya no me pueda pasear,
pero me busco un espejo
donde me pueda mirar,
de mi suerte no me quejo,
todavía hallo a quien amar.

(Los Camperos de Valles de Heliodoro Copado, *Grandes éxitos*)

El sujeto lírico se caracteriza como un hombre viejo pero necesitado de cariño, imagen en la que radica el tono burlesco de la copla. Una tónica totalmente opuesta:

Allá lejos en el mar
me contemplaba yo a solas,
luego me puse a pensar
dichosas de aquellas olas
que no saben qué es amar.

(Dinastía Hidalguense, *Cantándole a nuestras huastecas*)

Este ejemplo es singular, pues revela una gran decepción amorosa o el desamor en el sujeto poético.¹⁷⁵ No se trata de un alarde de sufrimiento, indicador de que el enamorado “disfruta sufriendo” su enamoramiento, sino que estamos ante un sujeto reflexivo, quien desearía no poder amar. La imagen solitaria del sujeto en el mar sugiere la carga negativa de la simbología marina presente en la copla, esto es, desamor y dolor.¹⁷⁶

Es interesante que no se hayan documentado más ejemplos de este tipo, lo que revela que el poeta huasteco prefiere el concepto de amor-sufrimiento para evidenciar la ambivalencia del sentimiento reflejado en los “arrebatos pasionales” que se plasman en las coplas y no la visión auténticamente dolorosa y negativa del amor. Tal ambivalencia se manifiesta en la copla siguiente:

¿Por qué me enamoré tanto?
me pregunto día con día;
ya no se alegra mi canto,

¹⁷⁵ Mariana Masera expresa: “The sea is associated with the lover’s departure”. El mar es asociado con la partida del amor. *Symbolismo and Some other Aspects... op. cit.*, p. 144.

¹⁷⁶ Véase Juan Antonio Molina, *op. cit.*, p. 147, *vid. infra*, pp. 304-305, nota 91 y p. 363, nota 174.

te llevaste mi alegría.
Te lo juro por Dios santo
que es tuya la vida mía.

(Cielo Huasteco, *Sones huastecos*)

De esta manera, el triste amor de los cancioneros “reaparece con visajes de locura, a partir de Garcilaso, habita la égloga y novela pastoril, recorre los caminos de la novela corta y ejemplar, de la paremiología, del folklore y de la fiesta, recogiendo tradiciones populares carnavalescas y cultas”.¹⁷⁷ El siguiente caso es muy especial:

De la mente fatigado
del pensamiento inseguro,
del alma muy lastimado
y con un corazón duro;
Ya todo lo he superado
pues mi sentimiento es puro.

(Los Trovadores del Pánuco, *Huasteca veracruzana*)

Aquí la palabra sentimiento se refiere al amor y se describen algunos de los síntomas del “mal de amores”, presentados ahora como obstáculos que el enamorado debe superar, como una prueba de fuego del amor verdadero, o bien, fases de ese amor.

c) La autorreferencia

Se han documentado escasas coplas que contienen la referencia al son de “La pasión”, apenas siete ejemplos. En ellas se aprecia la tendencia de la tradición: en un ambiente festivo se menciona el son de manera singular, o bien con la presentación del intérprete, del trío y/o de las dedicatorias; además de los saludos a personas y a comunidades:

Con gusto y satisfacción
aquí me tienen cantando;
me dirijo a la reunión,
cantándoles el huapango
que le nombran “La pasión”.

(CFM, núm. 7754)

¹⁷⁷ Aurora Egido, *op. cit.* p. 39.

Tengo unos versos decentes
que nacen del corazón;
y lo digo con razón,
para todos los presentes
les dedico “La pasión”.

(Rosa Virginia Sánchez, *Antología...* núm. 1028)

También se documentó la siguiente copla en la que se muestra un motivo adicional:

Ya te canté “La pasión”
y me falta “El perdiguero”,
yo te doy mi corazón
porque de veras te quiero,
como dijo la canción:
“Lástima que seas ajeno”.

(Esperanza Zumaya, *El falsete de la Huasteca*)

Se observa que la autorreferencia al son prescinde de las modalidades del saludo y dedicatoria, pues toma otro cauce: como parte de una intertextualidad sonera sirve de preámbulo a una singular declaración amorosa en voz femenina, asunto central en la copla. Además de que se presenta el motivo secundario del amor ajeno.¹⁷⁸

A manera de conclusión se puede decir que existen escasas coplas con la simbología en torno a la palabra pasión. En las dos únicas coplas con este recurso aparecen imágenes similares: la espina y la daga en el corazón, además de dos tópicos amorosos adyacentes: el *oculos sicarii* y el “morir de amor”. La casi nula simbología presente revela que al poeta huasteco no le interesa dibujar una imagen del amor, si no que se aboca en mayor medida a expresar cómo lo siente, lo sufre, lo goza.

Así pues, por medio del sentido literal de la palabra pasión se hace manifiesta esta experiencia vivencial; a veces de manera totalmente literal, en ocasiones con figuras retóricas alternas que contribuyen al contexto situacional en la copla, en el que destaca la presencia de tópicos clásicos de la lírica amorosa, entre ellos: “morir de amor”, *furor*

¹⁷⁸ Esta copla se ha presentado en el apartado de voz femenina, *vid. infra.*, pp. 96-97, y ya se ha señalado que el motivo amor ajeno no es muy popular en esta lírica.

amoris, ignis amoris, remedia amoris, varium et mutabili semper femina, amor post mortem y el *carpe diem*, mismos que tal vez ya estaban presentes en la antigua lírica popular española y fueron vertidos como acervo cultural en la Nueva España; o bien, su asimilación puede haber sido reciente como producto de la influencia de distintos géneros lírico- musicales, entre ellos el bolero.

En la autorreferencia del son se advierten las tradicionales modalidades de presentación, saludos y dedicatorias. Curiosamente no aparece una descripción del son y sus características. La escasa cantidad de este tipo de coplas sugiere que los poetas no consideran viable a “La pasión” para las modalidades mencionadas y prefieren abocarse a recrear el vasto campo temático amoroso.

En las coplas se aprecian distintas actitudes hacia el sentimiento amoroso: por momentos el sujeto lírico, que se ubica entre el amor correspondido y el desamor, se autodefine como un “sufrido enamorado”, como si el sufrimiento fuera inherente al amor; a veces se identifica con el mal de amor, la enfermedad mortal, sea o no correspondido; e igualmente asume una postura negativa hacia el amor. Por lo general, domina un tono amoroso que por momentos colinda con el erotismo. Las coplas humorístico burlescas son las menos, lo que indica que el amor es cosa seria para el poeta huasteco.

En cuanto a la dinámica de recreación coplera en este son, se advierte que 81% de las coplas son originales y 19% son variantes. La avasalladora tendencia a crear nuevas coplas y no a interpretar las ya existentes, evidencia la necesidad de los poetas huastecos de expresar sus pulsiones amorosas más profundas en una lírica propia.

I. “El llorar”, “La madrugada” o “El amanecer”

En el *Cancionero folklórico de México*, “El llorar” y “La madrugada” se documentan de manera independiente, como si se tratara de sonos distintos. Esta obra contiene cinco versiones de “El llorar” y tres de “La madrugada”; sendas piezas son consideradas sonos huastecos y no aparece información acerca de su autoría ni atribuciones de las mismas. Además no se da referencia alguna acerca del son “El amanecer”, lo que indica que este nombre no se documentó en la región o regiones de estudio por los investigadores que realizaron el acopio de canciones del CFM.

El registro del son con denominaciones diferentes revela que de acuerdo con la zona de estudio, el son puede ser conocido con uno u otro nombre. Esto se evidencia con la información que proporciona César Hernández Azuara, quien se refiere a este son como “El llorar” o “El amanecer”,¹⁷⁹ así como la que aporta Román Guemes cuando dice: “Como a las cinco de la mañana, ya para finalizar el fandango, se tocaba el huapango ‘El llorar’ también conocido como ‘El amanecer’ (equivalente al son de ‘Los gallitos’ tocado en las ceremonias indígenas al tiempo de amanecer)”.¹⁸⁰

Rosa Virginia Sánchez se refiere a este son como “El llorar” o “La madrugada”,¹⁸¹ al igual que Tomás Gómez Valdelamar;¹⁸² Eduardo Bustos Valenzuela únicamente lo

¹⁷⁹ César Hernández Azuara, *Huapango...*, *op. cit.*, p. 142. Así pues, el son es el mismo y su denominación es la que cambia.

¹⁸⁰ Prólogo de la obra de Manuel Álvarez Boada, *La música popular en la Huasteca veracruzana*, p. 12.

¹⁸¹ Rosa Virginia Sánchez García, *Antología...* p. 157. A pesar de conocer la doble nominación de este son, la autora omitió documentar en su obra las coplas siguientes del CFM: núm. 2417, *Al pasar por un verano...* núm. 8013, *Contemplaba el firmamento...* y núm. 8631, *Entré por la sacristía...* las tres correspondientes a este son documentado con el nombre alterno de “La madrugada”, son huasteco, en dicha obra; por lo que parece ser que sólo incluyó en su antología las coplas documentadas como “El llorar”.

¹⁸² Tomás Gómez Valdelamar, *Así canta la Huasteca. Huapanguero*, p. 64.

menciona como “El llorar”, aunque el músico poeta huasteco manifiesta conocer los distintos nombres de este son.¹⁸³

Juan Jesús Aguilar León expresa que “El llorar” es un huapango clásico de corte lento y lírico conocido como “La madrugada” o “El amanecer” y es el primer son que se interpreta en las veladas huapangueras al amanecer “como una lluvia de música y cante con el primer rayo solar sobre las cabezas”.¹⁸⁴ El investigador agrega:

“El llorar” se cantaba muy cercano al estilo del Negro Marcelino. Los Hermanos Castro Álvarez, de Altamira, Tamaulipas, han hecho una creación que ha cundido en otros grupos, de las más difíciles de ejecutar por las modulaciones y los agudos impuestos, por la naturaleza del canto al falsete. Pablo Álvarez fue el creador de ese estilo, y es que al trovar *un llorar*, alguna vez, una cotorra fue el recurso para hacer hablar al corazón en sus asuntos, en el que una suerte de onomatopeya surge en el trovador y su voz lamentosa imita ese tono agudo y cantarino de las cotorras huastecas, al grado que el gremio huapanguero de cepa le llama —al *llorar*— “La cotorra”.¹⁸⁵

El nombre parece haberse generalizado en las grabaciones comerciales, pues en ellas el son se documenta como “El llorar”.¹⁸⁶

1. La palabra

Aurora González Roldán, al ahondar en los orígenes de la presencia de la imagen del llanto en la lírica española, expresa que es un motivo que se inserta en las tradiciones poéticas de

¹⁸³ Eduardo Bustos Valenzuela, *Cantares de mi Huasteca*, pp. 100-101.

¹⁸⁴ Juan Jesús Aguilar León, *Los trovadores huastecos en Tamaulipas*, p. 129.

¹⁸⁵ *Idem*.

¹⁸⁶ Veinte de las 21 versiones discográficas documentadas en este trabajo se denominan “El llorar”; una de ellas (*Música huasteca 03*, México, Conaculta/IHAH, 2002) utiliza las dos nominaciones: “El llorar” (“La madrugada”). Se documentaron dos grabaciones de “La madrugada”, cuya denominación no es la alterna al son huasteco, sino referida al son jalisciense de igual nombre: Trío Magisterial, *Mi huateke* y Trío Xoxocapa, *Orgullo huasteco*. Esto no es de extrañar, pues en ocasiones los tríos interpretan sones característicos de otras regiones, e incluso incursionan en otros géneros, ya que el repertorio no es exclusivo; por ejemplo, Los Camperos de Valles han grabado el tema de “María Chuchena”.

España y del nuevo mundo durante el siglo XVII. Se halla presente ya en la lírica galaico portuguesa y llega con la renovación poética que consolida Garcilaso como parte del petrarquismo cultivado en lengua castellana. Por lo tanto, si se pretende profundizar en la temática de los lloros, es indispensable conocer el papel que desempeña este motivo en el petrarquismo.¹⁸⁷

La presencia del llanto en la poesía lírica española obedecía, bien es cierto, al dominio que aún ejercían las escuelas retóricas durante los siglos XVI y XVII; sin embargo, la equivalencia de canto y llanto que ya planteaba Petrarca en el *Canzoniere* parece haber sido decisiva en la formación de los géneros menores de la poesía en lengua española; sus repercusiones a nivel formal y estructural se plasmaron en los géneros menores de raigambre clásica —églogas, elegías y epístolas— así como en toda la poesía de corte petrarquista que, en general, aportaba una buena dosis de tradición latina [...] El recuento de todos estos elementos permitió identificar un repertorio de los tópicos relacionados con el llanto, no de manera simplista sino aportando un contexto útil para valorar su función estética, en la medida de lo posible. Así, identificamos un repertorio de núcleos temáticos, relacionado directamente con otras unidades de contenido —como las filosofías de las épocas en que aquellos se presentan—, y con elementos formales como los cauces métricos y estilísticos que caracterizan algunos géneros.¹⁸⁸

Así se define que la “retórica del llanto” en la poesía de los Siglos de Oro entroncaba con la estructura de géneros como la elegía, la égloga y la epístola, y sus funciones iban más allá de un signo que aludiera al dolor.¹⁸⁹

A la elegía la condicionaba una *lamentatio*, ya fuera amorosa o funeral. En su primigenia época griega los temas de la elegía eran variados, pues si bien teóricamente se le

¹⁸⁷ Aurora González Roldán, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, tesis de maestría en letras, México, UNAM, 2006. Prólogo. La autora agrega que se entiende por imagen cuando “los versos se presentan como un elemento poético sobresaliente, ya sea en el plano temático, que es el más frecuente, o bien, con repercusiones sobre la forma y los géneros poéticos”.

¹⁸⁸ *Ibid.*, Introducción, p. 7.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 45. En cuanto a las églogas y elegías de Garcilaso, el tópico del llanto merece un minucioso análisis porque es un elemento constitutivo de ambos géneros. La égloga, en su proceso de formación, dio cabida a estilos y asuntos diversos, centrándose finalmente en el asunto amoroso y el funeral. *Ibid.*, pp. 39 y 35.

atribuía el tema funeral, en la práctica se ocupaba del tema amoroso.¹⁹⁰ Ya en la elegía latina aparece un discurso en el cual son necesarios el llanto y el lamento, y también surge el paralelismo entre algunas fábulas mitológicas y las vicisitudes amorosas. En la Edad Media, la elegía pervivió despojada de sus moldes formales y al resurgir el género entre los humanistas italianos se emuló el dístico latino mediante el terceto endecasílabo. En este mismo molde se recrearon la epístola y el capitolio, por lo que esta amalgama de géneros ocasionó dificultad para su diferenciación. Tal vez ésta sea una de las razones por las que la crítica actual aborda con grandes dificultades el estudio de la elegía; de hecho, puede decirse que este género no existió de manera definida prácticamente en ninguna época, excepto, quizás, en la Grecia antigua.¹⁹¹

Aurora González Roldán¹⁹² dice que las quejas de amores fueron marca de la elegía desde la época latina, por lo que se asume como rasgo esencial del género; si bien la

¹⁹⁰ Eduardo Camacho Guizado, en *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969, señala este hecho; mientras que Jordi Juliá, advierte que en la poesía griega, aunque se identificara a la raíz *élegos* con un dístico que era cauce de los lamentos funerarios, el término *elegía* servía para diferenciar entre un tipo de poesía que se cantaba acompañada de instrumentos de viento y la lírica que se hacía acompañar por instrumentos de cuerda. Por otra parte, los dísticos tampoco tenían como tema exclusivo el lamento por la muerte de una persona, sino que podían albergar asuntos de orden público: políticos, sociales o patrióticos. “Meditación sobre la ausencia. Ideas teóricas sobre la elegía”, en María José Vega y Cesc Esteve, *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Mirabel Editorial, 2004, pp. 298-299.

¹⁹¹ Cf. Aurora González Roldán, *op. cit.*, pp. 45-46. La dificultad de esta definición genérica no resulta extraña si tenemos en cuenta que ni siquiera en la Antigüedad latina existieron las prácticas poéticas ni las preceptivas que permitieran delimitar al género. Hace ya varias décadas, W. Ludwig advertía sobre la carencia de un estudio general que diera cuenta sobre la formación de la elegía, tomando como punto de partida el esquema latino de géneros que dio lugar a su realización en las diversas lenguas vernáculas. Al parecer, el problema sigue vigente, al menos en cuanto a su vertiente en lengua española, pues no existen todavía estudios que planteen esta cuestión de manera general. En este panorama, son de relevancia estudios como el de Eduardo Camacho Guizado, quien dedica un volumen a explorar la elegía funeral en la literatura española, y la colección de artículos reunida por Begoña López Bueno en los años noventa. Ante esta dificultad, algunos críticos opinan que es necesario delimitar los objetivos que nos lleven a introducirnos en el estudio de la elegía o la poesía “elegiaca”, ya sea tomando en cuenta sólo un subconjunto del “corpus elegiaco”, por ejemplo la elegía funeral o la elegía heroica, o considerando solamente las elegías escritas en tercetos, entre otros posibles enfoques. En opinión de J. Lara Garrido, resulta del todo estéril buscar una descripción del género a partir de criterios no relevantes observados en periodos demasiado largos de la historia literaria, sin un estrecho apego a los textos.

¹⁹² Aurora González Roldán, *op. cit.*, p. 50.

presencia del lamento no implica necesariamente el motivo de las lágrimas, sí constituye el espacio idóneo para su proliferación.

En cuanto al aspecto formal, la investigadora señala que Adolfo López Pinciano reconoció una imitación fónica del llanto en el dístico elegíaco; López Pinciano afirma: “Fue, entre los latinos, maravillosa inue[n]ción para este poema el exámetro con el pe[n]támetro cuya juntura de syllabas significa la miseria misma q[ue] tiene el q[ue] se lame[n]ta”.¹⁹³ Con la preferencia de Garcilaso por el terceto, esta forma estrófica se confirma como la óptima traducción del dístico elegíaco latino. En su época este metro fue considerado en cierta medida como el cauce propio de las *querimonia*, aunque éstas no fuesen necesariamente quejas amorosas. En *Arte poética*, Horacio señala:

Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est uoti sententia compos;
quis tamen exiguos elegos emiseric auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.¹⁹⁴
vv. 75-79.

Las elegías de Garcilaso supondrían la consolidación del terceto como estrofa propia del género, así se consolida esta forma estrófica como la óptima equivalencia del dístico elegíaco latino, aunque no la única. Alonso López Pinciano admite que el terceto está muy identificado con la elegía pero que igualmente le va bien a otros géneros. Y puesto que, según él, se entiende ya como elegía cualquier poema “lutuoso y triste”, señala que este

¹⁹³ Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica* (Tomás Junta, ed. e impr.), Reproducción digital del texto original conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, en Biblioteca Cervantes virtual, http://trob.es/tmp/_webpac2_1434301.5741, p. 506.

¹⁹⁴ “Sólo era en algún tiempo la elegía con versos desiguales, propia de quien se queixa y de quien llora; pero también con ella suele ahora pintar su dicha el que algún bien consigue”. Reproducción digital de *Arte poética* de Horacio o *Epístola a los Pisones*, traducida en verso castellano por Tomás de Iriarte, en *Colección de Obras en verso y prosa de D. Tomás De Yriarte*, tomo IV, Madrid, en la Imp. Real, 1805, localizada en la Biblioteca Nacional de España, vv. 75-79, pp. 11-12, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-poetica-de-horacio-o-epistola-a-los-pisones-traducida-en-verso-castellano--0/htm/002ee17a-8>. Sobre estos versos de *Arte poética* comenta J. Julià que el sentido de “querimonia” puede ser también el de “reclamo” y éste podría tener incluso “un sentido judicial de requerimiento”, “Meditación sobre la ausencia. Ideas teóricas sobre la elegía”..., *op. cit.*, p. 299.

género se viene escribiendo tanto en tercetos, como en endechas¹⁹⁵ o en coplas: “Y, si buscamos algú[n] metro que responda al elegíaco latino, exámetro y pentámetro, no estoy mal en la copla castellana de ocho, con su quebrado, la qual parece quebrar de la manera que el exámetro y pentámetro, aunque no es tan sonoro. Exemplo sean las coplas de don Iorge Manrique”.¹⁹⁶

Así, es lógica la afinidad entre la endecha y la elegía, puesto que ésta se había utilizado desde entonces como molde de los plantos funerales, y las endechas son composiciones de asunto luctuoso:

Endecha: poema de asunto triste cuya forma métrica es la de un romancillo de versos de siete sílabas, generalmente pero que admite también los versos de cinco o seis sílabas, o pareados de doce sílabas. Dado que el nombre se refiere más bien al asunto propio del poema, es posible encontrar endechas en otras formas métricas: redondillas, o versos sueltos.¹⁹⁷

Otro punto de coincidencia entre las endechas y las elegías latinas es que ambos “géneros” contienen “un pensamiento acabado”.

Efectivamente, se ha señalado una sobresaliente noción de medida que define a la elegía, sobre todo en la Antigüedad, aunque esta concepción no estaba separada del “sujeto”, el cual no era ni el amor ni la muerte, sino el lamento. Por lo tanto la noción de la

¹⁹⁵ *Diccionario de la Real Academia Española*, versión electrónica, <http://drae2.es/endecha>, s.v. endecha. Combinación métrica que se emplea repetida en composiciones de asunto luctuoso por lo común y consta de cuatro versos de seis o siete sílabas, generalmente asonantadas.

¹⁹⁶ Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica...*, *op. cit.*, pp. 319-320.

¹⁹⁷ Cf. José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 146-148. El autor documenta además las siguientes definiciones: 2. (Rafael Lapesa) Romance en verso de siete sílabas. Aquí se define endecha como una forma métrica determinada e independiente del asunto que trate. Otro término: *romance endecha*. 3. (Tomás de Iriarte). *Romance de seis o siete sílabas*. 4. (Martín Sarmiento) *heptasílabo*. Endecha doble (Martín Sarmiento) *alejandrino*. Endecha endecasílabo, *endecha real*. Endecha heroica, *endecha real*. Endecha real: Combinación estrófica de tres versos heptasílabos seguidos de un endecasílabo. Riman en asonante los versos pares. El verso endecasílabo puede ocupar otro lugar; y pueden rimar, en consonante o en asonante, los versos pares, por un lado, y los impares, por el otro. Puede encontrarse, igualmente, sin rima. Otros términos *cuarteto de endecha*, *endecha endecasílabo*, *endecha heroica*.

pérdida y el lamento no emerge en las literaturas modernas, sino que existió en la elegía romana y se recogió incluso en la preceptiva horaciana.

Aurora González Roldán comenta que la crítica actual, ante la difícil definición genérica de la elegía, se ha propuesto como elemento unificador el concepto de “modalidad”, introducido por Claudio Guillén, de manera que, en vez de hablarse de la elegía, se habla de “lo elegíaco”, un tono que se manifiesta prácticamente en cualquier género y en diversas métricas. En otras palabras, un rasgo que la elegía puede compartir con otros géneros es el tono de lamento y el sentimiento de ausencia; sin embargo —excluyendo a la elegía griega, que parece haber tratado una gama de asuntos que incluían tanto lo triste como lo alegre—, una marca siempre presente en la historia de la elegía ha sido precisamente un elemento textual concreto: la puesta en juego de recursos retóricos que cristalizan en la formulación verbal de un lamento.¹⁹⁸

Cabe resaltar además la preocupación de los teóricos, clásicos y modernos, por la imitación del llanto que los recursos fónicos del verso podían proveer. En la adaptación que se buscaba en métrica castellana, se esperaba que los versos elegíacos, ya fuesen tercetos, endechas o coplas de pie quebrado, imitasen la tristeza o el sonido de los sollozos, a fin de emular la tristeza de los lamentos, en conjunción con el resto de los recursos estilísticos.

Así comenta Begoña López Bueno:

... pues si en las literaturas antiguas (y más valdría decir directamente en la latina, donde se fija con concreciones textuales claras) la elegía es sobre todo un modo poético atenido a la forma (a la forma métrica del dístico elegíaco), en las literaturas contemporáneas la elegía se asocia más a una sustancia (o, si se quiere, a una forma sustantiva): es la poesía de la pérdida y lamentación consiguiente. Aunque por debajo de ambas polaridades o extremos hay un terreno compartido que vertebra y da unidad y

¹⁹⁸ Cf. Aurora González Roldán, *op. cit.*, pp. 52-53.

sentido a toda la historia occidental de la elegía: las nociones tonales de ausencia, melancolía y nostalgia, el ámbito —si así quiere llamarse— de la sentimentalidad.¹⁹⁹

Margit Frenk²⁰⁰ reunió una colección de 142 endechas del siglo XVI, de las cuales, excepto las escritas a la muerte de Guillén Peraza, ninguna es un canto fúnebre. La académica asegura que este género poético musical, que en ese entonces se creía originario de Canarias, gozó de gran popularidad en algunos ambientes de España y Portugal. En estas endechas domina la expresión patética, exaltada y a la vez contenida, del desengaño y del fracaso:

La voz que habla en las endechas es la de un ser desdichado —casi siempre un hombre— que llora su destierro, su soledad, la inmensidad de su pena, la crueldad de la amada, el “mal presente y el bien pasado”. Tiende a la abstracción, pero a veces visualiza las situaciones; se sumerge en sí mismo, pero también busca comparaciones en el mundo real o el imaginario. En estas comparaciones corroboramos lo que decía Pérez Vidal de los “ribetes cultos” de Canaria: ahí está la fortuna con su rueda, el círculo de la esfera, el solitario fénix [...] Se observan también los ecos del amor cortés, la muerte por la amada es gloria y el pesar consuelo; el amor es cautiverio, los ojos y el corazón son los enemigos. [...] Parecen escritas por poetas que, sin ser doctos, conocían poesía cortesana, quizá por haberla *oído* cantar y recitar; poetas que estaban influidos por la lírica del siglo XV, pero escribían “sin artificio”.²⁰¹

Frenk, al cuestionarse si cabe hablar aquí de poesía popular, manifiesta que algunas endechas presentan variantes, lo que constata su transmisión oral, aunque eso también ocurría continuamente con ciertas composiciones cultas de la época. Afirma además que este género difiere de la lírica popular contemporánea por la sistemática penetración de

¹⁹⁹ Begoña López Bueno, “De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género”, *La elegía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 147-148.

²⁰⁰ Margit Frenk, “Endechas anónimas del siglo XVI”, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, FCE, 2006, pp. 470-484.

²⁰¹ *Ibidem.*, pp. 472-473.

motivos literarios, por ser poesía predominantemente masculina, por su ambiente y su estilo: por esa elocuencia discursiva que lo caracteriza.

Respecto al verso, cabe decir que tiene una extraña andadura; no mide sus pasos, no cuenta las sílabas ni sigue un ritmo fijo. A veces le bastan ocho sílabas, en otras ocasiones requiere 12, pero se mueve más a sus anchas entre nueve y 11. En cuanto a las endechuelas,²⁰² se creía que eran cuartetos hexasílabos regulares, pero una de las revelaciones más importantes de los nuevos textos es que este género estaba originalmente constituido por dísticos, de versos tan desiguales como las endechas en tercetos.

Más todavía: también por sus temas, por su espíritu y por su estilo, las endechuelas están emparentadas de manera estrecha con las de Canaria, a tal punto que, a la luz de los textos, las endechas parecen dísticos con un verso de más, y las endechuelas, tercetos sin el último verso.²⁰³

Lothar Siemens, al estudiar el aspecto musical de las endechas canarias del siglo XVI, dice que existe una identificación melódica entre algunos ejemplos de las canciones de muerte y amor corsas y sefardíes actuales y tales endechas, además de la forma poética del trístico. El investigador considera que el vehículo de importación de los trísticos monorrimos pudieron haber sido los judíos emigrados a las islas; así judíos y canarios

²⁰² www.enciclonet.com/articulo/endechuela, s.v. endechuela. Composición poética de la familia de la endecha, de contenido y tono fúnebre, luctuoso, triste o elegíaco, que se caracteriza por su metro menor, en versos, por lo general de menos de ocho sílabas. Víctor de Lama, (“Dos endechas canarias indígenas”, en dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=136185&orden=0, pp. 111-112) hace una diferenciación entre endecha y endechuela: “Casi todas esas cancioncillas proceden del *Cartapacio de Pedro de Lemos* y del llamado *Cancionero toledano*. El *Cartapacio de Pedro de Lemos* distingue unas endechas de Canarias muy buenas de otras más cortas que llama ‘endechuelas’, las endechas son trísticos monorrimos con versos largos que a menudo se pueden fragmentar en dos hemistiquios. [...] Las llamadas endechuelas [al] tono viejo son estrofas en cuatro versos breves (o dísticos monorrimos, pues las dos formas se presentan)”.

²⁰³ Margit Frenk, “Endechas anónimas del siglo XVI”..., *op. cit.* p. 474.

serían pueblos marginados y unidos, por lo menos sentimentalmente frente al castellano invasor.²⁰⁴

Antonio García de León Griego expresa que hoy en día subsisten muchos vestigios que podemos encontrar en la literatura escrita del Siglo de Oro español e hispanoamericano que han sido apropiados por la tradición en las manifestaciones artísticas populares del Caribe; pero no son restos muertos o cosificados, sino verdaderas expresiones vivas sobre las cuales se han construido arborescencias, formas de nueva creatividad y espacios en donde se recrean elementos antiguos, entre los que se incluyen las grandes temáticas del pasado, como la poesía amorosa, la pieza humorística y el clamor a lo divino, entre otros.²⁰⁵

Los motivos del lamento, la ausencia y la muerte se conjugan en la temática de los lloros, misma que se ha proyectado a los títulos de diversas expresiones musicales mexicanas, por lo que —al margen de sus características de origen—, aparentemente, dicha temática parece haber sido un género con variantes regionales específicas en México.

En el *Cancionero folklórico de México*²⁰⁶ se documentan “La llorona”, canción istmeña, “La lloroncita”, son jarocho, y “La llorona” de la Costa Chica; y “El llorar”, de la Huasteca. En la Huasteca también existe el son de “La llorona”, aunque no está registrado en el CFM.²⁰⁷

²⁰⁴ Lothar Siemens, “Las endechas canarias del siglo XVI y su melodía”, en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, vol. II, Madrid, Caja insular de ahorros de Gran Canaria, 1975, tomo II., p. 307, *Apud* Víctor de Lama de la Cruz, “Don endechas canarias indígenas: Estado de la cuestión”, en *Estudios de Literatura*, núm. 18, Castilla, 1993, p. 118, nota 124, en Dialnet, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136185>, versión electrónica.

²⁰⁵ Cf. Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI, 2002, p. 133.

²⁰⁶ Cf. *Cancionero folklórico de México... op. cit.*, t. 5, pp. 207-209.

²⁰⁷ Los tríos huastecos todavía muestran cierta preferencia por este son ya que de una cala de 115 grabaciones, se documentaron las siguientes 12 versiones: “La llorona”, Trío Huasteco de Pánuco en *Antología del son*; “La llorona”, Trío Huasteco de Valles en *El viento que murmura*; “La llorona”, Los Camperos de Valles en *El ave de mi soñar*; “La llorona”, Esperanza Zumaya y Los trovadores del Pánuco en *El caimán*. *Sones huastecos*; “La llorona”, Los Camalotes en *El gusto. 40 años de son huasteco*; “La llorona”, Cantores de Valles en *La rosa*; “La llorona”, Los Hidalguenses en *Sones huastecos*; “La llorona”, *Huapangos Monroy*;

Este “género” de lloronas muestra rasgos musicales y líricos particulares: en “La llorona” istmeña se utiliza el compás de 3/4 y tiene un carácter danzante, con cuartetos octosílabos de rima alterna en versos pares; también la forma estrófica de “La lloroncita” jarocho son las cuartetos. Por su parte, “La llorona” huasteca es un son con quintillas y sextillas y posee un carácter generalmente elegíaco en las coplas.

Así pues, en la lírica huasteca en general pueden existir motivos como el lamento, la ausencia y la muerte y, aunque no son exclusivos —al margen del son “El huerfanito” —, se presentan con mayor frecuencia en los sones “La llorona” y “El llorar”; en este último, las estrofas, quintillas y sextillas han adoptado una estructura formal lírico-interpretativa de tres dísticos con interludio, modelo del que Manuel Álvarez Boada opina que “en lo que se refiere a su composición literaria para la ejecución del canto, este huapango puede considerarse como uno de los más complejos”.²⁰⁸

Me dicen que no le llore,
que ella se fue porque quiso;
y yo les digo: “Señores,
el llorar es muy preciso”.
Me acuerdo de sus amores
y las caricias que me hizo.

Pasaje 1.
Intérprete 1:

¡Ay, laralá,	
ay, laralá, laralará!	
Me dicen que no le llore,	v. 1
que ella se fue porque quiso.	v. 2

Descante
Intérprete: 2

“La llorona”, Trío Tamazunchale, en *El gusto. 40 años de son huasteco*; “La llorona”, Trío Recuerdo a Hidalgo, en *Trío Recuerdo a Hidalgo*; “La llorona”, Reales de Colima, en *Mi chatita* y “La llorona”, Esperanza Zumaya, El falsete de la Huasteca con Los Camperos de Valles, *El triunfo*.

²⁰⁸ Vid. *infra*, pp. 75-77.

¡Ay, laralá,
ay, laralá, laralará!
Me dicen que no le llore, v. 1
que ella se fue porque quiso. v. 2

Pasaje 2

Intérprete 2:

¡Ay, laralá,
ay, laralá, laralará!
Y yo les digo: “Señores, v. 3
el llorar es muy preciso”. v. 4

Descante:

Intérprete 1:

¡Ay, laralá,
ay, laralá, laralará!
Y yo les digo: “Señores, v. 3
el llorar es muy preciso”. v. 4

Pasaje 3 desenlace

Intérprete 1:

¡Ay, laralá,
ay, laralá, laralará!
Me acuerdo de sus amores v. 5
y las caricias que me hizo. v. 6

Como ya se ha mencionado, los dos dísticos iniciales de la sextilla funcionan como estrofas independientes (articulados en cuartetos) que se descantan de manera individual; el tercer dístico (también estructurado en cuarteto) constituye el remate y se interpreta una sola vez. En las quintillas únicamente se repite el cuarto verso. Nótese que los dísticos se combinan con un estribillo con laraleo inicial para conformar dichas cuartetos, con la finalidad de rellenar la frase musical que abarca cuatro versos. Además se dan añadidos del tipo: ¡Mi vida! o ¡Mi bien! Aun así, se debe recalcar que la materia lírica está expresada en un dístico, pues tal vez se pretendió emular la imitación fónica del llanto presente en el dístico elegíaco.

La similitud de este modelo estrófico funcional, entendido como dístico, con los dísticos de las endechuelas de Canaria hace pensar que el aspecto formal interpretativo de las coplas de “El llorar” tal vez pudiera ser resultado de una influencia de la lírica canaria, hecho que merece una acuciosa investigación.²⁰⁹

2. El son

*Se canta de madrugada
el bello son de “El llorar”...*

Una característica de este son, aparte de su interpretación casi al finalizar el huapango, es su grado de dificultad interpretativa vocal e instrumental. La melodía del violín parece querer semejar el llanto, al igual que la voz del intérprete, en un fraseo que requiere gran dominio vocal, por lo que únicamente los mejores cantadores se atreven a entonarlo.

Eduardo Bustos Valenzuela menciona algunas características musicales y estilísticas regionales de “El llorar: se interpreta en la tonalidad de do en Hidalgo, San Luis Potosí, Pánuco y Tamaulipas; pero el estilo chiconero es en fa.²¹⁰ Además, puede o no tener falsete; de hecho “el estilo panuquero es el que desarrolla el falsete y es precisamente este recurso el que semeja el lamento, ya que en los otros estilos es lánguido pero no lamentoso”.²¹¹ En la Huasteca veracruzana existen al menos tres variantes estilísticas regionales distinguibles: ozuluamense, panuquero y chiconero.

²⁰⁹ Dilucidar esta cuestión excede los alcances de este trabajo.

²¹⁰ Chiconero oriundo, nativo de Chicontepec, Veracruz. La variante armónica de este estilo en FaM-Sol – FaM – Do7 – Re- Sol. Es factible que existan más variantes regionales o estilos que se hayan desarrollado en cualquiera de las localidades huastecas.

²¹¹ Entrevista personal en septiembre de 2011, en el taller de son huasteco dirigido por el músico poeta.

2.1 Las coplas

Se documentaron 151 coplas de este son, 86 quintillas, 61 sextillas y cuatro cuartetos; de las cuales 97 son originales y 54 variantes. De las 97 coplas originales, 40 tienen la palabra clave llorar, lloro, llorando o llanto, y 57 son coplas libres.

En las coplas con la palabra clave aparece sólo una copla con la simbología del llanto, ya que existe una mayor tendencia a la referencia literal de la palabra llorar, y en mucho menor medida la autorreferencia al son.

a) El símbolo

En el único ejemplo documentado se delinea al llanto como una imagen de un continuo lamento:

Todos saben que el llorar
es un constante lamento,
es inmenso como el mar
este dolor que yo siento,
traigo un mundo de pesar
que ojalá se lleve el viento.

(Arturo Castillo Tristán, *Versería personal*)

Así, en esta imagen el llanto es la manifestación física del lamento. Las dos figuras retóricas utilizadas para dimensionar el dolor, “inmenso como el mar” y “mundo de pesar,” revelan a un poeta que domina el uso de los tropos. Cabe señalar también la presencia de imágenes relativas a la naturaleza como únicos y mudos testigos del dolor, lo que implica que esta pulsión es llevada por el sujeto poético de manera íntima y callada.

b) La literalidad

La referencia literal al llanto, por lo general se apoya en una imagen que de alguna manera es la causa del llanto, misma que puede no o ser explicitada. En principio se muestra la presencia del llanto como un desahogo a un sentimiento inexplicable de nostalgia:

Las gaviotas en la mar
sus alitas van cruzando,
y si las miro volar,
cuando se van alejando
siento ganas de llorar.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 27)

La pasividad o inactividad se vive en forma trágica, desencadenando la emotiva melancolía y la necesidad del llanto.²¹² Nótese que la conexión con la naturaleza parece constituir el espacio adecuado en donde afloran estas sensaciones, como en la copla anterior y como también sucede en los casos siguientes:

Entre azules peñascales,
bajo de árboles sombríos,
me puse a llorar mis males
pensando en mis desvaríos.
¡Ah, qué sueños tan fatales!
¡Qué pensamientos los míos!

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 16)

En éstos apenas se sugiere el tremendo infortunio de incierta naturaleza que aparece en un aquí y ahora con una fuerza brutal.

También suele abordarse el tema de la remembranza, del dolor acumulado a lo largo del tiempo por las tristes experiencias pasadas:

Hoy al llanto le doy fuga,
por el pasar de los años,
mis recuerdos se conjugan,
anhelos y desengaños,
testigos son mis arrugas.

(Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*)

²¹² Cf. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Random House Mondadori, 2005, p. 76.

Se aprecia la madurez lírica del poeta ya que destaca la “culta” metáfora de las arrugas como “testigos del dolor”, figura que remite a un poema de César Vallejo.²¹³

Hasta ahora, en las coplas analizadas no se ha explicitado la naturaleza del sufrimiento, lo cual no es muy frecuente, pues por lo general dicha causa se hace manifiesta:

Lloro a mi patria querida
por lo lejos que estoy de ella;
con el alma entristecida
también lloro por aquélla,
que por mí se halla perdida,
y yo perdido por ella.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 8)

Aquí el llanto está ligado a la ausencia del terruño y, por ende, a la ausencia de la amada. Estas causales son de tipo meramente circunstancial, porque —como expresa Alonso López Pinciano— en la copla, el lamento y el llanto, al igual que en la elegía clásica, tienen muchas causas: “La dicha elegía tiene varios sujetos, segú[n] las lamentaciones del poeta y las causas dellas, porque agora se quexan, agora abominan los días, agora hacen votos [...] y, en suma, el q[ue] quisiere poner en número determinado esta materia, podría poner el número de los pensamientos de los vacíos enamorados”.²¹⁴

En las siguientes coplas se desarrolla el mismo motivo de la despedida de la amada, pero en un tono más coloquial:

De la Huasteca salí
secando mi triste llanto.
triste mi vida sentí,
que queriéndote yo tanto,
hoy me separo de ti.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 11)

²¹³ “Hay golpes en la vida, tan fuertes... [...] son pocos; pero son... abren zanjas oscuras en el rostro más fiero...”. Cf. César Vallejo, *Nómina de huesos y otros poemas*, “Los heraldos negros”, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1998, p. 7. La imagen no es muy común en esta lírica.

²¹⁴ Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 507.

Soy nacido en la Huasteca,
en la Huasteca me crié.
Zacahuil y carne seca,
bocolitos y café.
Y yo no olvido a mi prieta
que llorando la dejé.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 22)

Se aprecia que en la despedida necesariamente aparece la denominación o ubicación del terruño natal.

A lo largo del análisis de las coplas se ha evidenciado que, en algunos momentos, los poetas huastecos dejan de lado su tono triste y melancólico, y transforman a una copla triste en una copla humorística:

Mañana voy a partir,
¡Ay! si me vieras pasar (¡Oye!)
Si acaso me vieras ir
no te pongas a llorar, (¡Oye!)
que no me voy a vivir,
nomás me voy a pasear. (¡Oye!)²¹⁵

(Esperanza Zumaya, *Pánuco lindo*)

E incluso en coplas con un humor hiriente y mordaz:

Dices que me dejarás
sepultado en el olvido;
llorando tú me verás,
—no porque te haya perdido—:
“No lloro porque te vas,
sino porque no te has ido”.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 17)

Subí al cielo y con empeño
pero no a llorar por ti;
duérmete si tienes sueño,
no te desveles por mí.
Ya dejé de ser tu dueño,
quisiste que fuera así.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 18)

²¹⁵ En la interpretación, se da el descante de los dos dísticos iniciales por otro intérprete, quien sustituye el agregado ¡Mi vida! por el de ¡Oye! Aunque no se realiza de manera regular en las demás estrofas de esta versión del son.

Así se manifiesta la versatilidad de los poetas huastecos, pues el motivo del llanto ligado a la despedida y/o ausencia aparece recreado en una tónica que va desde lo funesto hasta lo humorístico.

Otro motivo relacionado directamente con el llanto en estas coplas, es el amor no correspondido:

Todos los días que amanece,
triste me pongo a llorar;
y como el cariño crece,
no me puedo consolar,
y mi corazón padece.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 910)

Todo canta en esta hora,
suspiros vienen y van,
sólo mi amor que te implora,
canta y canta con afán,
pero no suspira, llora.

(Brujos de Huejutla, *La décima en el son huasteco: remembranzas de una poesía olvidada*)

Aquí el llanto funciona como catarsis de la pasión amorosa desdeñada; el motivo se presenta con una gran dosis de emotividad, y las referencias al amanecer y al tiempo remiten a la “vida cotidiana”, misma que no parece contribuir a mitigar el sufrimiento del enamorado. Otro caso:

La sangre por mis heridas
fluye como el aguardiente,
y las lágrimas vertidas
por ti, brotan cual torrente;
y si esto se llama vida,
saber no quiero qué es muerte.

(Trío Recuerdo a Hidalgo, *A bailar huasteco*)

En esta copla se manifiesta el tópico de las armas del amor: en las heridas aparece implícita el arma. Resulta interesante la hiperbolización de las imágenes que describen al amor y al llanto, en tanto que éste funciona como símbolo de la pasión amorosa y que

además se homologa con la muerte. Así confluyen los motivos del “llorar a mares” y la “muerte por amor”. Otro caso:

¡Válgame Dios qué pasión!²¹⁶
Yo nunca cargo alegría;
yo nunca he sido llorón,
pero por ti lloraría
lágrimas del corazón.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 21)

Nuevamente se aprecia que la función del llanto es la de una prueba de la existencia el amor; en esta expresión articulada como mera suposición por medio del tiempo verbal, también se perfila una declaración amorosa. En un tenor semejante aparece el siguiente ejemplo:

Si supiera que llorando
se calmarían tus enojos,
yo me viviría regando
con lágrimas de mis ojos,
la tierra que andas pisando.

(Trío Cantores de Zacualtipán, *El fonógrafo huasteco*)

El llanto tiene aquí una función distinta: calmar el enojo de la persona amada. En estas dos últimas coplas se manifiesta un amor desmedido que colinda con la adoración y el servilismo total, toda vez que el enamorado se erige como un “siervo de amor”.

Por otro lado, el llanto femenino adquiere un significado muy peculiar en las coplas siguientes:

La mujer es el encanto
en el valle donde estamos,
y nosotros, por lo tanto,
de verla llorar, lloramos
para consolar su llanto.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 900)

Como el agua cristalina
son tus ojos al llorar,
hermosa prenda divina

²¹⁶ Esta copla se analiza bajo su temática de los lloros porque es el motivo principal en ella. La alusión a la pasión es parte de una fórmula introductoria, aunque el llanto es a causa de esta pasión amorosa.

hechizante es tu mirar,
que todo mi ser domina.

(Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*)

Se observa que el llanto significa la “debilidad” de la mujer sufrida y/o piadosa y despierta en el varón un deseo de protección y consuelo, como también sucede en el siguiente caso:

Como gotas de rocío
las lágrimas son en tí,
se van convirtiendo en río
que llega al mar del sufrir,
y ver tu sonrisa ansío.

(Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*)

Sin lugar a dudas, el llanto femenino, entendido ya como una evidencia de amor, o bien de piedad, conmueve al sujeto poético. Ya desde la retórica clásica las emociones jugaban un papel importante en la seducción del auditorio, y en este contexto el llanto, sin ser desmesurado, gozaba de especial predilección.²¹⁷

En ocasiones, el sujeto poético manifiesta la sabiduría y conocimiento de la engañosa naturaleza femenina:

Deja de tanto llorar
porque nadie te regaña,
no tienes que exagerar,
ni hagas las cosas con maña.
“Hay lágrimas que no engañan,
no lo debes olvidar”.

(Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*)

Ante la que no se doblega, al contrario, la pone en evidencia. Ahora bien, el llanto femenino también puede significar arrepentimiento:

Si te arrimas al nopal
cuidado con una espina,
no te vayas a espinar,

²¹⁷ Cf. Aurora González Roldán, *op. cit.*, p. 83.

porque entonces, perla amiga,
¿De qué te sirve llorar?²¹⁸

(Trío Tamazunchale, *Trío Tamazunchale*)

En esta copla se manifiesta una imagen de doble sentido, en la que la acción de “espinarse” tiene una connotación erótica. El experimentado sujeto poético pretende advertir a la “perla amiga” sobre la trascendencia de la relación sexual, en una actitud francamente moralizante. El llanto, irremediable, consecuente e inútil, viene a ser una manifestación del arrepentimiento y el sufrimiento femeninos ante el fracaso. Aquí parece subyacer la condena social que sufre la mujer que pierde su honra.²¹⁹ Otra acepción:

Me dicen que no le llore
que ella se fue porque quiso,
y yo les digo: “Señores,
el llorar es muy preciso,
me acuerdo de sus amores
y las caricias que me hizo”.

(Trío Recuerdo a Hidalgo, *A bailar huasteco*)

No te canses de llorar
para desahogar tu pena,
no la quieres conservar
porque de rencor se llena
si no la puedes sacar.

(Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*)

En estos casos se revela la acción liberadora y sanadora del llanto; y además se evoca su contraparte: el efecto negativo de dejar acumular las penas y sinsabores sin permitir que afloren en el cauce natural del llanto. También aparece la idea contraria:

Todos dicen que llorar
es bueno pa’ desahogarse,
Yo les puedo asegurar
que no hay que desesperarse,
¡Para qué voy a llorar
por alguien que no ha de amarme!

(Dinastía Hidalguense, *Cantándole a nuestras huastecas*)

²¹⁸ Esta copla también la interpreta el Trío Camalote en *Amanecer huasteco*, en su versión de “La llorona”.

²¹⁹ Como ya se ha comentado, este tipo de coplas son muy escasas, pues la constante en la lírica popular es la exaltación del amor físico.

En este ejemplo, la premisa del llanto como desahogo es invalidada por el sujeto poético, quien en un franco alarde de optimismo, se resiste a sufrir por amor.²²⁰

Una modalidad presente en estas coplas es el llanto ligado a la muerte, tal como aparece en la elegía barroca:

¡Qué triste se mira el día
cuando el sol ya va cayendo;
así estarás vida mía,
cuando ya me esté muriendo
me llorarás noche y día.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 12)

Sin embargo, en este hipotético planto funeral femenino va implícito el amor hacia el sujeto poético, de tal suerte que el llanto es una manifestación doble de dolor por la muerte de la persona amada, pues la dama llorará por la persona y por la pérdida del amor. Otra modalidad:

Ya mi madre me lloraba
con una vela encendida,
y cuando se hinca a rezar
encomendado a mi vida,
sólo a ti te ha de culpar.

(Trío Camalote, *Amanecer huasteco*)

No te vayas a enlutar
ni demuestres sentimiento,
que sólo te ha de quedar
un fuerte remordimiento
si a mi madre ves llorar.

(Los Camperos de Valles, *El triunfo. Sonos de la Huasteca*)

²²⁰ Vid. *infra*, p. 359. Cabe destacar la actitud despreocupada del sujeto poético, también presente en la lírica del Trío Lázaro López y sus Hidalguenses en el son “La pasión” en donde igualmente aparece esta idea: “De pasión siempre seré / por un amor, que he perdido / mi suerte, lo que haré, / ¿Qué gano al estar sintigo? / Otro amor me buscaré / y lo pasado al olvido”//.

El llanto materno en el primer caso y el luto femenino en el segundo implican la supuesta muerte por amor del sujeto poético, quien utiliza la imagen dolorosa maternal para realizar un reclamo a la mujer amada y augurarle futuros resquemores.

El motivo de la muerte es bastante proclive a ser utilizado en un tono humorístico, por lo que no sorprende el contenido de la copla siguiente:

Una llorona lloraba
la muerte de su marido,
y con gusto le rezaba
cuando se hallaba tendido;
pues ella no se apenaba
porque otro había aparecido.²²¹

(Trío Cantores de Zacualtipán, *El fonógrafo huasteco*)

Así pues, se realiza una burla a la condición de viudez, condición que en esta lírica tiene una fuerte carga erótica, pues la presencia de personajes prototipo víctimas de la pasión sensual se remonta a la lírica española antigua en la que aparecen “fogosas viudas” y “abades amancebados”, entre otros.²²²

Resulta interesante la adaptación de la copla a este son, pues al comparar la variante consignada en la nota a pie: “... y la viudita lloraba / la muerte de su marido...”, se aprecia el acoplamiento de la figura femenina de “viuda” a “llorona”, lo que indica que para este poeta sí existe un espacio significativo en “El llorar”, en el cual —al margen de la palabra llanto— consideró más adecuado utilizar el sustantivo “llorona” y no “viuda”.

²²¹ De esta copla muestro una variante: 1. “Una llorona lloraba / la muerte de su marido, / pero sí se conformaba / porque ya tenía un querido / que era el que la consolaba / mientras que estuviera vivo” // Trío Tamazunchale, *El gusto. 40 años de son huasteco*. “La llorona”. E. 2 de 4.

²²² Cf. Margit Frenk, *Nuevo corpus de la lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, vol. II. X. Sátiras y burlas, pp. 1275-1277 y 1317-1336.

c) La autorreferencia

A pesar de la escasez de las coplas autorreferenciales, se puede apreciar que se conserva la tendencia a recrear las mismas modalidades presentes en los sones anteriores, entre ellas destaca la caracterización del son:

Se canta de madrugada
el bello son de “El llorar”,
cuando empieza la alborada
y se oye el ave trinar
perdida entre la enramada.

(Hugo Rodríguez Arenas, *núm.* 1)

El momento de interpretación del mismo es el rasgo que el poeta huasteco decide destacar, para lo cual presenta una imagen idílica de la naturaleza, misma que bien podría haber sido el ambiente idóneo de los antiguos huapangos que de acuerdo con la información de César Hernández Azuara y Román Güemes se realizaban a principios del siglo pasado.²²³

En otro ejemplo aparece la presentación del intérprete y del son:

Contento voy a cantar,
aquí lo estoy demostrando,
he venido a este lugar
a cantarles el huapango
que le nombramos “Llorar”.

(Rosa Virginia Sánchez, *núm.* 892)

En estas coplas de presentación, se percibe una comunicación directa entre el sujeto poético o intérprete con su auditorio, por lo que aparentemente estas coplas son improvisadas. Un caso diferente:

Este “Llorar” me provoca
muchas ganas de llorar,
porque el corazón evoca
labios que no he de besar,
siendo ajena ya esa boca.

(Hugo Rodríguez Arenas, *núm.* 23)

²²³ *Vid. infra*, p. 369.

Aquí aparece un juego reflejo de la palabra “llorar”, recurso muy común en esta lírica. Además se da la inclusión del asunto amoroso, el cual es la causa del llanto.

En conclusión se puede decir que en las coplas de “El llorar” suele utilizarse la palabra llorar y algunos de sus derivados. Por lo general, la tendencia de recreación poética está centrada en la literalidad de la palabra pues se documentó apenas una copla con el recurso del simbolismo y muy pocas coplas que desarrollan la autorreferencia.

En la simbología únicamente se da una imagen muy cercana al llanto: el lamento. La referencia literal del llanto puede ir acompañada de imágenes de la naturaleza, mismas que intensifican el sentimiento desolador; aunque lo más frecuentes es que la causa del llanto sea explicitada.

La ausencia es uno de los principales motivos del llanto, presente ya en la elegía renacentista; en ella suele aparecer implícita la despedida, la que por lo general es utilizada para intensificar el dolor de la separación amorosa. Las lágrimas también son vertidas por un sujeto lírico mal correspondido en amores; a la vez que le sirven al enamorado para mostrar total servilismo y dependencia del ser amado.

El llanto femenino aparece de tres maneras: a) como muestra de amor y de piedad, que conmueve al varón; b) como un llanto de arrepentimiento por la pérdida de la virginidad; y c) como llanto falso de una mujer hipócrita y mentirosa.

Se hace patente que el llanto es la vía ideal para mitigar el dolor. Asimismo aparece el llanto ligado a la muerte, aunque en una modalidad funesta hipotética y con un tono marcadamente amoroso, en el que aparece el tópico de la “muerte por amor”.

En la generalidad de las coplas se advierte el tono elegíaco grave que tal vez ya venía asimilado de la poesía culta renacentista, o bien tal vez es producto de la influencia de las endechas y endechuelas de Canarias.

A pesar del carácter grave presente en el título del son, cabe mencionar que en los motivos de la despedida y la muerte se invierte dicho carácter, por lo que encontramos coplas alegres e incluso humorísticas en las que nuevamente se manifiesta la marcada tendencia de los poetas huastecos a mostrar una visión positiva de la vida.

En cuanto a la autorreferencia, se recrean las modalidades de presentación del intérprete y del son, además de que se da la caracterización del mismo. Nuevamente se aprecia el peso de la tradición pues también aparece un juego de palabras, recurso que es muy frecuente en esta lírica.

J. “El aguanieve” o “La cortesía”

En el *Cancionero folklórico de México* se documentan dos variantes regionales del son “El aguanieve”: la jarocho y la huasteca, ambas de interpretación musical sumamente libre. Respecto a la denominación alterna de “La cortesía”, en esta obra no existe ningún son huasteco documentado con ese nombre.

Patricia del Carmen Florencia habla sobre la existencia de las dos variantes regionales de esta manera: “El aguanieve” es considerado como uno de los sones más antiguos dentro del acervo folclórico huasteco. Aparece también en Tlacotalpan, Veracruz, en el siglo XVIII”.²²⁴ En otra obra, la misma investigadora abunda acerca de este son y expresa que “se utiliza para versear, bailar y trovar décimas huastecas”.²²⁵

También Juan Jesús Aguilar León manifiesta la existencia de las modalidades jarocho y huasteca de este son, y agrega que hay una pieza de tarima que se baila en el Perú desde

²²⁴ Patricia del Carmen Florencia Pulido, *Crónica histórica del Huapango*, op. cit., p. 164. Florencia Pulido no cita su fuente.

²²⁵ Patricia del Carmen Florencia Pulido, *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano*, op. cit., p. 64.

el siglo XVIII denominada “El aguanieve”.²²⁶ Además, Aguilar León²²⁷ destaca que “El aguanieve” es una pieza fundamental para la tradición sonera huasteca, con lo cual coincide René Villanueva, quien también menciona el corte clásico y antiguo de este son.²²⁸

Antaño, la característica más distintiva de este son era su ubicación al final de la fiesta del Huapango, misma que ha sido documentada por César Hernández Azuara de esta manera: “El aguanieve” era la melodía tocada por los músicos después de ‘El llorar’ y representa el *pilón* o cortesía de los huapangueros para los asistentes al Huapango”.²²⁹ Por eso se le conoce además como “La cortesía”, aunque en las fuentes grabadas generalmente se designa con el nombre de “El aguanieve” y escasamente es llamado “La cortesía”.²³⁰

El término “aguanieve” tal vez esté relacionado con el son “El Ahualulco” puesto que, de acuerdo con Humberto Aguirre Tinoco, en el repertorio sonero jarocho estos sones tradicionalmente debían escucharse uno seguido del otro, al iniciar el baile: primero “El aguanieve”, después “El Ahualulco” y luego los demás sones. Así pues, existen dos sones jarochos que le cantan al elemento primordial de la naturaleza suministrador de la vida: el agua.²³¹

²²⁶ Juan Jesús Aguilar León, *Los trovadores huastecos en Tamaulipas*, p. 128. El escritor no aporta más detalles acerca de esta pieza del Perú, y tampoco cita su fuente.

²²⁷ *Idem*.

²²⁸ René Villanueva, *Cancionero de la Huasteca...*, *op. cit.*, p. 80.

²²⁹ César Hernández Azuara, *Huapango...*, *op. cit.*, p. 142.

²³⁰ Los fonogramas en los que se documenta este son con el nombre de “La cortesía” son: Nostalgia Huasteca, *El llorar*, “La cortesía”. En el disco se puede leer: “También es conocido como ‘La cortesía’ por ser el son que tocado a manera de ‘pilón’ para agradecer las atenciones brindadas a los músicos durante la fiesta”. Seguramente hubo un error en la nominación del son, pues se omitió el nombre alterno de “El aguanieve”, el cual, de acuerdo con el texto debió aparecer como nombre principal. Los Cantores del Pánuco, *Los mejores huapangos huastecos*, vol. III, “La cortesía” (en este disco aparece un “Aguanieve”, el mismo son, por supuesto, aunque con coplas distintas); y en Los Brujos de Huejutla, Los Camperos de Valles. Trío Tamazunchale, *Fiesta huasteca. Décimas, trovos y huapangos*, el son se denomina “El aguanieve”, pero en el folleto adjunto (p. 21.) cuyo texto está elaborado por César Hernández Azuara e Irma Guadalupe Cruz Soto se comenta: “A este huapango se le conoce también con el nombre de ‘Cortesía’.

²³¹ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos... op. cit.*, p. 21. Esta tradición tal vez ya se ha perdido, puesto que Alejandro Huidobro Goya, *op. cit.*, p. 93, señala: “el fandango generalmente inicia con un son de mujeres [son de a montón] y en muchas ocasiones observé que se hace con ‘El Siquisirí’”. Rafael Figueroa Hernández ha publicado un audio cuento en el que se narra la historia del chaneque, quien toma el

Respecto al vocablo de “ahualulco”,²³² de origen náhuatl, Aguirre Tinoco menciona que tres regiones de México tienen ese nombre. La zona que hoy ocupa el estado de Tabasco, cubierta de marismas, era conocida con el nombre de Los Ahualulcos, lugar de refugio de filibusteros que atacaban puertos del Golfo de México y saqueaban las flotas españolas. Otra región llamada Ahualulco es la sierra nevada que comprende el área de los volcanes; de ahí venían los arrieros quienes, entre otras cosas, difundían en la costa los jarabes y zapateados del interior provenientes de Guanajuato, Michoacán y Jalisco, en el Bajío; y a su vez, propagaban los sones de la costa provenientes de la marisma veracruzana, también conocida como Ahualulco, a otras regiones.²³³

El son jarocho “El Ahualulco” también se conoce como “La Guadalajara”, pues en sus coplas se hace alusión a dicha ciudad y a Morelia. De ahí la existencia de dos variantes regionales de este son: “El Ahualulco” o “La Guadalajara”, son jarocho de a montón bailado por mujeres, y “El Ahualulco”, jarabe del interior que se canta con coplas similares”.²³⁴

apelativo de *Siquisirí* por el ruido que hace al tocar las maracas. En el desenlace del cuento se especifica que el fandango debe iniciarse con el son “El siquisirí”, en honor al chaneque. Rafael Hernández Figueroa, *El siquisirí. Audio cuento*, Xalapa, Comosueña, 2010.

²³² Síncopa de *ayahualulco*, lago redondo, probablemente un cráter lleno de agua; de *atl*, agua, *yahually*, corona o cosa redonda y la partícula locativa *co*. Luis Cabrera, *Diccionario de Aztequismos*, México, Colofón, 2000, p. 29, s.v. ahualulco.

²³³ *Ibidem*, pp. 23-26. Aguirre Tinoco enfatiza acerca de la enorme distancia que recorrían los sones llevados por la arriería con el ejemplo del “Jarabe jarocho”, son propio de la entidad y de los más gustados a principios de siglo, arraigado en Durango, en donde se bailó: “Me subí a un pino / a ver si te divisaba, / y como era triste pino, / de verme llorar, lloraba” // . Por su parte, respecto a las características rítmicas de estos sones, Alejandro Huidobro Goya documenta en su obra que “El Ahualulco” es un son de ritmo binario y “El aguanieve” un son de ritmo ternario, de difícil coreografía; a este último se le conoce como un son “atravesado” porque tanto en su ejecución musical como en su coreografía se acentúa el tiempo débil del compás produciendo una extraña síncopa. Este investigador considera a ambos sones, de acuerdo con su antigüedad, “sones antiguos” y según la modalidad del baile, “sones de pareja”. *Los fandangos y los sones: la experiencia del son jarocho*, tesis de licenciatura en antropología social, México, UAM, 1995, pp. 83-84 y 89.

²³⁴ *Ibidem*, p. 21. Humberto Aguirre Tinoco documenta a este son como “Son de a montón”, exclusivo para que lo bailen las mujeres, en contraposición a lo que documenta Alejandro Huidobro Goya, quien lo cataloga como son de pareja. Aguirre Tinoco (*op. cit.* p. 78.) refiere testimonios de la existencia de “jarabes costeros” como “El palomo”, “El ahualulco”, “Los enanos” y “El canelo” que se bailaban y cantaban en México como jarabes y en la costa veracruzana como sones. Cabe señalar que en el *Cancionero folklórico de México*

En la Huasteca “El aguanieve” es el son cuyo título está relacionado con el agua, y no hay una variante regional huasteca de “El Ahualulco”, ya que la referencia al agua en los títulos soneros huastecos aparece en mayor medida en los sones de costumbre relacionados con los rituales de la boda huasteca y la petición de la lluvia, entre ellos “El aguacero”, “La nube” y “La llovizna”.²³⁵

Se ha mencionado que algunos investigadores como Patricia del Carmen Florencia, Juan Jesús Aguilar León, René Villanueva y Alejandro Huidobro Goya coinciden en el carácter antiguo de este son,²³⁶ aunque no se sabe a ciencia cierta cuál es su origen. Humberto Aguirre Tinoco asegura que nació en Tlacotalpan:

Si se trataba de interpretar el *Agualulco*, llegado el caso de que se solicitara, necesariamente debía ir precedido por el *Aguanieve*. Ningún otro son podía ocupar lo que estaba designado a “la reina de los sones”, porque el agua rige en el pantano dispensador de vida o muerte [...]. Por ello el agua fue reverenciada por los habitantes de la región desde los primeros tiempos y esa actitud acaso aflora en ocasión de sus fiestas concediéndole rango de excepción, a través de los sones con los que se les rememoraba. Aún entrado en presente siglo, en Tlacotalpan, que se reserva para sí *ser la tierra de origen del Aguanieve*, se cantaba este son con esa deferencia. Hoy en día, caído en desuso, poco se escucha.²³⁷

únicamente se documenta la variante regional jarocho del son “El Ahualulco”, y no aparece referencia alguna al jarabe “El Ahualulco”, tal vez porque son escasos los jarabes que conservan su letra. En la red se localiza la grabación de “El Ahualulco” con mariachi muy parecida a la versión jarocho; lo que permite suponer que el son es el mismo y únicamente se cambia el carácter y la instrumentación. Valdría la pena realizar una investigación adicional al respecto. Mariachi San Miguel de Salvador Padilla, página web, consultada en octubre de 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=62y3rs3y980>.

²³⁵ René Villanueva, *op. cit.*, pp. 220-221, comenta que “El aguacero” es el cuarto son en el ritual de la boda huasteca que anuncia el momento de lavarse las manos antes de pasar a la mesa. También existe otro son llamado “El aguacero” que se toca en lo alto del cerro para solicitar la lluvia, para esto, primero se expresa que se ha cumplido y que se está en condiciones de recibir el agua, elemento indispensable para lograr una buena cosecha. Después de este son, se tocan otros de nombres tan apropiados como sugestivos: “La nube” y “La llovizna”. Tal vez de esta costumbre indígena huasteca se derivó la modalidad de interpretación continua de los sones jarochos “El aguanieve” y “El Ahualulco”. Este asunto merecería una investigación seria y profunda acerca de los sones rituales del Sotavento y las influencias mutuas entre los géneros jarocho y huasteco del son costumbre.

²³⁶ *Vid infra*, p. 394.

²³⁷ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, p. 21. En la producción discográfica de Son Cinco, aparece una copla con la referencia a este son como “la reina de los sones”: “Cantaremos l

Por mi parte, considero que la existencia de una pieza de tarima peruana que data del siglo XVIII llamada “aguanieve” tal vez sea un indicio del origen peninsular de este son. Sería conveniente realizar una seria investigación en la que se rastree la existencia y características de variantes regionales de “El aguanieve” en América y en España que permita dilucidar su incierto origen.²³⁸

1. La palabra

En el *Diccionario de la Real Academia Española* se lee: “aguanieve: la que cae de las lluvias mezclada con nieve”. En otra entrada se indica “tipo de precipitación en la que el agua presenta dos estados teniéndose una mezcla de agua congelada y agua líquida”.²³⁹ En el *Diccionario marítimo* se lee: “También se conoce como bolillas de hielo. Es la precipitación de invierno en la forma de pequeños trozos o bolas de hielo que rebotan al caer en la tierra o en cualquier superficie dura”.²⁴⁰

El fenómeno meteorológico conocido como aguanieve se produce en los estratos; un estrato es un “manto nuboso uniforme análogo a la niebla, pero sin tocar el suelo”.²⁴¹ Como afirma Keidel:

Los estratos bajos están formados por gotitas de agua, pero si la temperatura es extremadamente baja también puede suceder que estén formados por finos cristales de hielo [...] Suelen formarse en las cadenas montañosas y en las costas. [...] Si los estratos se encuentran a menos de 100 m. de altura, reciben el nombre de niebla. [...] Debido

aguanieve’ / que es la reina de los sonos, / porque cantando ‘Aguanieve’ / se alegran los corazones” // Son cinco, *Sones del Sur de México... una visión urbana*, México, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1997, “El aguanieve”, estrofa 1 de 5.

²³⁸ Realizar esta investigación excede los alcances de este trabajo.

²³⁹ *Diccionario de la Real Academia Española*, página web: <http://buscon.rae.es/drae/> s.v. aguanieve. 2011.

²⁴⁰ *El portal de los barcos. Enciclopedia de la náutica y los servicios al navegante*, en http://elportaldelosbarcos.com/sistema/pagina_submenu.php?opcion=112&id.menos=498cid_submenu=112.

²⁴¹ R. Candel Vila, *Atlas de meteorología*, Barcelona, Jover, 1979, C. 1. “La nubosidad”, p. 4.

a la irradiación del suelo, este tipo de niebla también recibe el nombre de “niebla de irradiación”. En nuestras latitudes es éste el tipo más frecuente de formación de niebla. En los casos normales, la niebla que se ha formado durante la noche se levanta cuando la fuerza del sol la calienta desde arriba. Sin embargo, a veces —sobre todo durante la estación fría— la fuerza de los rayos solares no basta para hacer desaparecer completamente la niebla. [...] De los estratos únicamente cae como precipitación la llovizna y en invierno a lo sumo aguanieve, si bien no producen cantidades importantes de precipitación.²⁴²

En las regiones serranas y costeras de la Huasteca aparece la niebla, la llovizna y el aguanieve; ocasionalmente estos fenómenos se plasman en las coplas:

La huasteca potosina
tiene flores de a montón,
sierras llenas de neblina
y laderas de ilusión.²⁴³

Ahora bien, en el hecho de que el fenómeno del aguanieve se proyecte hasta nominar a un son —además de la probable influencia de “El Ahualulco” en el ámbito sonero jarocho—, se debe considerar la poderosa fuerza de la simbología del agua presente en las antiguas líricas tradicionales, mismas que aún perviven de diversas formas: agua enturbiada, fuente, lluvia, lluvia fina o rocío: “Water is present in traditional lyrics transformed into rain which is a universal symbol of fertility”.²⁴⁴

2. El son

Además de su antigüedad, entre las características formales interpretativas de “El aguanieve”, destaca la diversidad de modelos lírico-musicales de los cuales dio cuenta en

²⁴² Claus G. Keidel, *Pequeña guía de meteorología. Cómo identificar los principales fenómenos meteorológicos mediante fotografías en color*, Edición Omega, s /f, pp. 56-58.

²⁴³ Copla perteneciente al huapango “Las tres huastecas”.

²⁴⁴ Cf. Mariana Masera, *Symbolism and Some Others...*, *op. cit.*, p. 163.

su momento Manuel Álvarez Boada,²⁴⁵ y que se han señalado en este trabajo en el apartado correspondiente y se retoman someramente. En este son un laraleo o jananeo divide a la estrofa, quintilla o sextilla, en dos cuartetos. La primera cuarteta puede construirse con la repetición lineal de los versos 1 y 2:

Sextilla:

Eres agua de los cerros,	v. 1
eres agua de los cerros,	v. 1
nacida en una alta peña.	v. 2
Nacida en una alta peña.	v. 2
¡Ay, na, na, na!	
y hace días que no nos vemos,	v. 3
no me haces ninguna seña,	v. 4
con esos ojitos negros	v. 5
y esa carita risueña.	v. 6

Quintilla:

La mujer tiene razón,	v. 1
la mujer tiene razón,	v. 1
para ser la preferida,	v. 2
porque es la única ilusión,	v. 3
¡Ay, la, la, la, la!	
que llevamos en la vida,	v. 4
que llevamos en la vida,	v. 4
y hasta llegar al panteón,	v. 5
y hasta llegar al panteón.	v. 5

Se muestran únicamente los dos esquemas más frecuentes, aunque cabe resaltar que se documentaron seis modalidades lírico-musicales de este son en las sextillas, y cinco en las quintillas.²⁴⁶ La diversidad de estos modelos indica que al igual que en “El caimán” no parece haber predominio de un modelo sobre otro; esto tal vez se deba a la antigüedad del

²⁴⁵ Vid. *infra*, p. 71. Manuel Álvarez Boada, *op. cit.*, pp. 123 y 124.

²⁴⁶ “El aguanieve”, sextillas: a) 1.1.2.2. / ¡ay, laralá! / 3.4.5.6.; b) 1.1.2.2. / ¡ay, laralá! / 3.4.5.6.6.; c) 1.1.2.3. / ¡ay, laralá! / 4.5.6.6.; d) 1.1.2.3. / ¡ay, laralá! / 4.4.5.6.; e) 1.1.2.3. / ¡ay, laralá! / 3.4.5.6.; f) 1.1.2.3. / ¡ay, laralá! / 4.5.5.6.; quintillas: a) 1.1.2.3. / ¡ay, laralá! 4.4.5.5.; b) 1.1.2.2. / ¡ay, laralá! 3.4.5.5.; c) 1.1.2.3. / ¡ay, laralá! 3.4.5.5.; d) 1.2.1.2.3. / ¡ay, laralá! / 4.4.5.5. y e) 1.1.2.2. / ¡ay, laralá! / 3.4.4.5.5. Vid. *infra*, p. 71, nota 155.

son, aunque su característica predominante es la repetición del último verso, para lo cual se adapta mejor la quintilla.²⁴⁷

Entre sus características musicales destacan el temple vigoroso del son y su estilo atravesado; además de la tonalidad en sol.²⁴⁸ Este son se presta para hilvanar figuras en el floreo del violín, el arrebato en las armonías le da un carácter vivo y alegre mientras el floreo del violín parece emular el sonido de la lluvia al caer y en otros pasajes semeja a un torrente de agua cayendo.²⁴⁹

2.1 Las coplas

Se documentaron 209 coplas de este son: 129 quintillas, 76 sextillas y cuatro cuartetos; 120 de las cuales son coplas originales y 89 variantes. De las coplas originales 45 tienen la palabra “aguanieve”, “agua”, “aguas” y “nieve”, y 75 son coplas libres. En aquéllas también se da una similitud entre el aguanieve con los términos “agua”, “río”, “manantial” y en ocasiones éstos aparecen implícitos. En las palabras clave se da la recreación lírica por medio de los recursos del símbolo, la literalidad y la literalidad autorreferencial.

a) El símbolo

Egla Morales Blouin expresa que el agua es uno de los símbolos básicos en toda mitología y folklore. La variedad de formas en las que se presenta es vasta: baños sagrados,

²⁴⁷ Manuel Álvarez Boada, *op. cit.*, p. 124. El escritor agrega: “Porque cuando se canta una sextina generalmente se añade la repetición del último verso al final, alargando la cuarteta a cinco frases y forzando el acompañamiento hacia la inclusión de otro compás”.

²⁴⁸ Comunicación personal del músico-poeta Eduardo Bustos Valenzuela. En el disco del trío Nostalgia Huasteca, *El llorar*, también se refiere la tonalidad y el carácter “atravesado” de este son.

²⁴⁹ Impresión que comparten los músicos Eduardo Bustos, César Hernández Azuara, Arturo Castillo Tristán y la autora de esta investigación.

bautismos, el sereno, como poción de amor y diluvios catárticos, entre otras. Además, uno de los motivos más difundidos de la lírica tradicional ibérica es el encuentro amoroso al lado del agua, sea fuente, río o mar.²⁵⁰ Margit Frenk afirma: “podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas”.²⁵¹ Además, como señala Stephen Reckert:

Una singular ventaja expresiva del simbolismo es la libertad con que resbala casi imperceptiblemente del plano del significado simbólico al del significado literal y de nuevo al simbólico, balanceándose a veces a medio camino entre los dos. [...] Flores, hierbas, bosques, vergeles y agua son algunos de los símbolos eróticos más comunes; pero aparte de las asociaciones eróticas inherentes que puedan tener (o haber adquirido), una ladera verde, un olivar, un huerto, una rosaleta o un cañaveral junto al río son todos, en efecto, lugares sumamente apropiados para un encuentro amoroso.²⁵²

Así pues, la simbología del agua se da por sí misma y también como lugar de encuentro o *locus amoenus*. Al respecto Mariana Masera expresa: “the fountain as a lovers’ meeting place is part of the universal courtship tradition, and it is an essential element of the classical *locus amoenus*”.²⁵³

En un análisis sobre tres imágenes simbólicas en la lírica popular mexicana, específicamente en el *Cancionero folklórico de México*, he descrito las diversas modalidades y sentidos que adquiere el agua como símbolo: el agua como *locus amoenus* o lugar ideal para el encuentro de los amantes; el correr del agua simbolizando una fuente de

²⁵⁰ Cf. Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, op. cit., pp. 35-38.

²⁵¹ Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares”, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, FCE, 2006, p. 331.

²⁵² Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*, Gredos, Madrid, 2001, p. 138.

²⁵³ Mariana Masera, *Symbolism and Some Others Aspects...*, op. cit., p. 120. La fuente como lugar de encuentro de los amantes es parte de la tradición universal del cortejo y es un elemento esencial del clásico *locus amoenus*.

vida; la acción de acudir al agua como una manera de ir al encuentro del amor o el amado, y el baño y el lavado del paño con una connotación erótica, propiamente con el significado de la relación sexual.²⁵⁴

Así, es de esperarse que la simbología del agua también esté presente en algunas coplas huastecas; sin embargo, en “El aguanieve” el símbolo que el poeta huasteco “intuye” está determinado por la palabra *aguanieve* —no con las imágenes arriba mencionadas— que alude a un fenómeno natural y nomina a un son determinado. De ahí la importancia trascendental de estas coplas, pues se ha “sembrado” en la mente huasteca un elemento con alto potencial simbólico, que es el agua, además de la implícita referencia al hielo; la recreación que hacen los poetas en torno a dicha palabra es sumamente sugestiva.

Por su parte, el frío, el hielo y/o la nieve tienen una carga simbólica propia, pues como expresa Paula Olinger: “A menudo, el agua de la Fontana es fría”.²⁵⁵ Al respecto Morales Blouin apunta:

La presencia del agua fría, hielo, nieve, etc., dentro del contexto de la lírica tradicional, creo debe interpretarse, como el agua turbia, cual significante de la situación propicia al amor y la fecundidad. Es en la fuente *fría* donde acecha el ruiseñor amoroso, o los ciervos que enturbian el agua o a dónde va la niña con el cántaro que se quebrará.²⁵⁶

En la mitología, el agua fría pertenece al mundo egipcio, y el hielo, pertenece al mundo escandinavo. El frío transforma al agua en un sólido, la convierte en materia densa.²⁵⁷

²⁵⁴ Cf. Gloria Libertad Juárez San Juan, “Tres imágenes simbólicas eróticas en las coplas folklóricas mexicanas”, en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 140-143.

²⁵⁵ Paula Olinger, *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, p. 120.

²⁵⁶ Eglá Morales Blouin, *op. cit.*, p. 193.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 197. Agrega: “Osiris renacía como Horus, el poder viviente del Nilo, conocido como ‘agua fresca’ o ‘agua fría’. El agua era la vida misma para el antiguo Egipto, y los egipcios se referían a Osiris por el apelativo ‘agua’. Los textos sagrados del culto de Isis hablan del ‘agua fría’ de Osiris y la frase se grababa en

Además, el agua en forma de lluvia es un símbolo universal de fertilidad. Alan Deyermond, al referirse al pasaje en el cual Dido y Eneas consuman su amor, analiza la conjunción de los motivos eróticos que ahí entran en juego: el ir montados en un caballo semental, la caza del ciervo, la cueva y la tormenta y expresa: “The association of the stags with stallions and with minds or storm in the Wells poems and Virgil reminds us that they form part of a wider group of elemental forces: wind, waves, river, clouds, rain, horses. These are ubiquitous symbols of sexual (usually of male) passion”.²⁵⁸

En los refranes hispánicos antiguos la lluvia es frecuentemente descrita con el adjetivo “menudica”, lo que generalmente implica amor.²⁵⁹ Alan Deyermond expresa que la lluvia fina también tiene una carga erótica que reside en su poder fertilizador.²⁶⁰

De hecho, en las coplas huastecas de “El aguanieve” se manifiestan diversas ideas y opiniones acerca de la simbología del aguanieve, como la de Patricia del Carmen Florencia: “El significado del nombre de este son resulta de la comparación de una llovizna de aguanieve con una mujer jovencita o niña apareciendo como una damita tierna y gentil”.²⁶¹ Todo indica que Florencia Pulido tomó esta información de Humberto Aguirre Tinoco, quien así se expresa de la variante jarocho del “Aguanieve”:

las tumbas expresando el deseo de la vida eterna: ‘Que Osiris te otorgue el agua fría’; ‘Que Isis te otorgue el agua sagrada de Osiris’. En la mitología escandinava la vaca nutridora primordial lame el hielo para hacer surgir de él al primer hombre”.

²⁵⁸ Alan Deyermond, “Pero Meogo’s Stags and Fountains”, en *Romance Philology*, vol. XXXIII, núm. 2, noviembre, 1979, p. 273. La asociación de los ciervos con el caballo semental indomable o la tormenta en los poemas de Wells y de Virgilio nos remiten a que ellos forman parte de un grupo más amplio de fuerzas elementales: viento, olas, río, nubes, lluvia, caballos, que están presentes a un mismo tiempo en todos los símbolos de la pasión sexual, generalmente masculina.

²⁵⁹ Mariana Masera, *Symbolism and Some Others Aspects ...*, op. cit., p. 163.

²⁶⁰ Alan Deyermond, “The Wind and the Small Rain: Traditional Images in a Late-Medieval English Court Song and their Contemporary Castilian Analogues”, en Mariana Masera, Claudia Carranza y Yoshiro Tanaka (eds.), *Lyra Minima Oral I: tradición y folclor* (en prensa). El autor agrega: “The fertilizing power of ‘small rayne’ is, about a century and a quarter before the song from Henry VIII’s court, used by Chaucer as the starting-point for *The Canterbury Tales*”. Agradezco a la doctora Mariana Masera el facilitarme este artículo.

²⁶¹ Patricia del Carmen Florencia Pulido, *Crónica histórica del Huapango*, op. cit., p. 164. La investigadora no cita su fuente.

Los estribillos del Aguanieve, compuestos de coplas sencillas, como corresponde a una letra campirana, no dejan de darnos la calidez de quien es capaz de “alegrar los corazones o de rehabilitar el ánimo” perdido; equiparan a la mujer, joven o niña, con el Aguanieve, que en una región de lluvias torrenciales podía aparecer tan tierna o tan gentil como solamente lo es la llovizna: ‘¿qué no han visto por aquí Aguanieve llovizando?’²⁶²

Juan Jesús Aguilar León, al referirse a “El aguanieve” huasteco, afirma:

La imagen del aguanieve pudiera referirse a la llamada *nevatilla* oculta y quema sin calentar el verdor de la hierba que representa la vida. Podría ser también una aparente frialdad en la simpleza del agua mezclada con nieve comestible como símbolo, esto es, el amor o la mujer con apariencia de agua, simple y fría que al beberse le tomamos su sabor. Otras veces es un canto cerrado donde los pájaros, cuyo hábitat son las orillas de las aguas, significan el mensaje, como los mirlos, las urracas y los cuervos, donde estas imágenes serían figuras de una parafernalia en la versería de esos cantos de aguanieve.²⁶³

Artemio Posadas, a pesar de lo preciso del término, cree que en “El aguanieve” se hace referencia a la “llovizna tenue parecida al rocío” que caracteriza al clima de la Huasteca.²⁶⁴

Resulta interesante la inquietud que genera entre algunos investigadores, poetas, músicos y aficionados el significado del término aguanieve en el son huasteco, el cual

²⁶² Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, México, Premiá, 1983, p. 21. (*vid. infra*, p. 396, nota 233) El investigador agrega: “El aguanieve es un son exclusivo para que lo bailen las mujeres; en el habla local se dice que pertenece a los ‘sones de a montón’. Para bailararlo suben a la tarima, indistintamente, tanto las jóvenes como las de mayor edad, distribuyéndose en dos hileras y por parejas una frente a la otra. Las menos hábiles aprovechan la ocasión para menudear en la práctica y todas han de disfrutar el son, ya girando sobre sí, ya cruzándose de una a la otra fila; mientras tanto los bailadores observan cuál de todas demuestra mayores aptitudes coreográficas, para posteriormente invitarla como su pareja en los subsiguientes sones a más de seleccionar a la que le señalen sus afectos. Indudablemente entre las aprendices se esconde la Aguanieve: la pequeñuela que se espiga como prometedora para la danza y los amores”. Eduardo Llerenas (*El gusto. 40 años de son huasteco*, referencias discográficas, disco 2, núm. 12, Alma Huasteca, “El aguanieve”, p. 142.) también comenta una copla interpretada por el trío Alma Huasteca: “Esta versión se distingue por las letras de la primera copla que refieren al aguanieve como si fuera una mujer...”.

²⁶³ Juan Jesús Aguilar León, *Los trovadores huastecos en Tamaulipas*, p. 176.

²⁶⁴ Folleto adjunto en el disco *El ave de mi soñar, Mexican Sones Huastecos*, p. 23.

despierta la “intuición” de poetas, bailarines, músicos e investigadores, hecho inusual, sobre todo porque esta interrogante no se ha documentado en ninguno de los otros sonos estudiados; y además, porque tal cuestionamiento, por lo general, se basa en las connotaciones del aguanieve plasmadas de antiguo por los poetas en las coplas, cuya simbología es de una belleza sorprendente.

Así pues, en principio, se da una especial metaforización de un niño o niña en el aguanieve:

Aguanieve se ha perdido,
su mamá la anda buscando:
¿Quién ha visto por aquí
aguanieve llovizando?²⁶⁵

(CFM, núm. 7913)

Específicamente una prosopopeya de dicho fenómeno natural, ya que la condición infantil —implícita en la referencia a la madre— adquiere las características “naturales” sin dejar de ser lo que es. Nótese que en este caso la acción de “llover” se manifiesta en una llovizna, manteniendo estrecha similitud con el fenómeno natural del aguanieve. Otra copla:

Aguanieve ando buscando
y no la puedo encontrar,
está muy lejos de aquí
y no la puedo encontrar.

(CFM, núm., 7916)

²⁶⁵ Se aprecia que el pronombre personal “la” convierte al “niño-lluvia” en una “niña-lluvia”, aunque tal vez en el imaginario huasteco se perciba al fenómeno como femenino, en una clara homologación de “la lluvia” con “la aguanieve”, como generalmente se encuentra enunciado en las coplas. Esta copla es una cuarteta documentada en el *Cancionero folklórico de México*; se muestra una variante en sextilla documentada por Rosa Virginia Sánchez: “La aguanieve se perdió / su mamá la anda buscando; / después que no la encontré / pues se regresó llorando, / la aguanieve aquí pasó / ayer tarde llovizando” // *Antología... op. cit.*, núm. 41, p. 9.

En este ejemplo nuevamente se da la referencia a la búsqueda del aguanieve “personificado”, motivo con una presencia consistente en este son, el cual suele complementarse en ocasiones con su contraparte, la pérdida:

Aguanieve te he perdido
y no te puedo encontrar.
¡Sabrá dónde se habrá ido!
Pero la voy a buscar,
pa' que se vaya conmigo
al otro lado del mar.²⁶⁶

(Fortunato y sus Cometas, *1er. Festival de la Huasteca*)

Aguanieve se ha perdido
y no la puedo encontrar,
yo no sé dónde habrá ido,
al otro lado del mar,
al lugar donde ha nacido.²⁶⁷

(Errantes Huastecos, *Fama de gallo*)

Además, se recrea el ambiente líquido análogo del mar, el cual incluso, en el segundo ejemplo, se conceptualiza como el lugar de origen del aguanieve. Mariana Masera expresa que el mar es un lugar importante asociado con los amantes, ya sea vinculado a la partida del amante, o bien, a la contemplación pasiva de la inquietud amorosa.²⁶⁸ La investigadora ha estudiado, asimismo, las diversas interpretaciones de la acción de cruzar el río o el mar, pues: “The river may stands for the lover and the crossing of it symbolizes sexual transformation and marriage. [...] Dread or crossing water is also associated with the sea.

²⁶⁶ Se documentó la variante siguiente: “Aguanieve se ha perdido, / pero la voy a buscar, / a ver si se quiere ir conmigo / al otro lado del mar” // Alma Huasteca, *40 años de son huasteco*, “El aguanieve”, estrofa 1 de 3.

²⁶⁷ El músico Agustín Romero Hernández, integrante del trío Errantes Huastecos, me comentó que este “verso” para ellos era “verso sabido”. Esto tal vez lo dijo porque existen coplas con la frase inicial “Aguanieve se ha perdido”; mencionó también que aunque ellos no lo compusieron, sí recrearon el final de la copla. Esto indica que cuando los poetas toman una frase inicial para recrearla, suelen tener la honradez de reconocerlo. sin que esto demerite a la nueva copla, basada en un esquema o cliché; aunque para ellos no es una copla totalmente nueva sino un “verso sabido”. Además, con este comentario Agustín Romero revela el conocimiento de un amplio repertorio de coplas. También existe esta variante en el son jarocho: “Aguanieve se ha perdido / su mamá lo busca y llora / y el aguanieve solito / se fue con una señora / y lo llaman ‘el perdido’” // Sacamandú, *Antiguos sonos jarocho*, México, Label, 1999. “El aguanieve”, estrofa 5 de 7.

²⁶⁸ Mariana Masera, *Symbolism and Some others Aspects...*, *op. cit.*, p. 144.

In other words, crossing a river indicates a significant change either for a man or a woman in traditional songs”.²⁶⁹

Así pues, en estas coplas subyace esa tenue simbología erótico amorosa que les permite adquirir una insospechada dimensión; erotismo que además implica la transposición de la imagen del aguanieve en una joven que se casa o inicia su vida sexual.

La aparente carencia de atributos del aguanieve deviene en una imagen enigmática del mismo, lo que parece despertar la imaginación en los poetas, quienes le confieren singulares connotaciones como en el siguiente caso:

Aguanieve va cantando:
“Trovos de amor han pedido,
trovos voy entregando”.
No te des por ofendido,
solamente estoy pensando.

(Patricia Florencia Pulido, *Crónica histórica del Huapango*)

Aquí el músico huapanguero se personifica en el aguanieve e incluso “canta trovos”. Ya se ha visto que el poeta huasteco tiene una especial predilección por el motivo del canto que es inherente al oficio del músico-poeta. La temática secundaria es complementaria.

Por otro lado, la palabra trovo, relativa a la forma antigua de versificación, tal vez sea un indicador de que esta copla tiene cierta antigüedad; y el hecho de que estos “versos” sean de amor evidencia la tendencia a la recreación de la temática amorosa en las coplas.²⁷⁰

En algunos otros casos, la simbología se concentra en el agua, elemento primario del aguanieve:

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 153. El río puede representar al amante, y el cruce del mismo simboliza la transformación y el matrimonio. [...] El temor a cruzar el agua es también asociado con el mar. En otras palabras, en las canciones tradicionales cruzar el río indica un cambio significativo de un hombre o una mujer.

²⁷⁰ Respecto a su aspecto formal, es una copla bitemática que alberga en sus tres primeros versos la sustancia lírica medular, mientras que la referencia vana e inconexa de los dos últimos parece funcionar como material lírico de soporte.

Eres agua de los cerros
nacida en una alta peña,
Y hace días que no nos vemos;
no me haces ninguna seña
con esos ojitos negros
y esa carita risueña

(Armonía Huasteca, *Huapangos. Éxitos originales*)

Se aprecia que en la analogía de la imagen del ojo de agua o manantial —articulada con la referencia a los cerros, a la alta peña y al nacimiento— con la mujer, subyace el concepto de ésta como generadora de vida, pues como indica Mariana Masera, la fuente, como lugar de encuentro de los amantes es un elemento esencial del *locus amoenus* clásico en el cortejo amoroso tradicional; y también, de acuerdo con Eugenio Asensio, la fuente es asimismo un símbolo de intrincadas sugerencias en las que domina la idea de renovación y fecundidad.²⁷¹ Otro caso:

Agua que es gracia de vida
y nieve de la más blanca,
tu rostro no se me olvida.
Por ser tan noble y tan franca,
tú has de ser mi consentida.²⁷²

(Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*)

Aquí se percibe la metaforización de la mujer amada por medio de las características físicas y propiedades naturales de los elementos particulares del aguanieve, mismos que se contrastan con el rostro de la amada. Un caso distinto:

En mi alma llevo tu imagen
como una estrella en el cielo,
para mí eres todo un ángel.
Mi amor es puro y sincero
como las aguas que nacen
de las entrañas del cielo.

(Errantes Huastecos, *Fama de gallo*)

²⁷¹ Mariana Masera, *Symbolism and Some Others Aspects...*, op. cit., p. 120, nota 153.

²⁷² Se ha documentado la interpretación de esta copla por el trío Camperos de Valles en los discos: *El número uno y 20 Huapangos huastecos para bailar. Sonets de colección*. Esto revela que en algunos casos los músicos acuden a fuentes escritas para ampliar su repertorio.

Ahora el amor es el elemento a comparar con el agua, cuyo origen se describe en el cielo. Tal vez la ubicación de las aguas en la nube pudiera significar el amor sexual contenido, esperando el momento propicio para desbordarse en una tormenta. Además salta a la vista la madurez de un poeta que hace gala del dominio y diversidad de figuras retóricas: la amada como ángel; la alegoría construida a partir de la imagen de la amada, el alma del poeta, la estrella y el cielo; y por supuesto, la similitud entre la pureza del amor y el agua cristalina.

En contraste, también existe una imagen negativa del aguanieve, pues se debe recordar la polisemanticidad del símbolo:

El agua de mi rocío
la nieve la congeló,
por eso mi amor es frío,
le hace falta tu calor;
tener tu calor yo ansío
para revivir mi amor.

(Los Hidalguenses, *El sombrero*)

Resulta interesante este concepto del aguanieve como símbolo del desamor, mismo que se basa en la contraposición calor-frío, en una clara alusión al tópico del *ignis amoris*, el amor como llama ardiente.²⁷³ En el aspecto formal se aprecia la conformación de un acróstico con las palabras agua y nieve.

Aquí se hace evidente que a pesar del potencial altamente simbólico del elemento agua en la palabra aguanieve, el poeta puede tomar otros derroteros y utilizar figuras cultas

²⁷³ Asimismo se aprecia el tópico *ignis amoris* de carácter erótico con el que se considera al amor como un fuego interior que trastorna al cuerpo ante el poder del deseo. *Vid. infra*, p. 353.

para la recreación poética. Tal vez porque al poeta le fue imposible crear la imagen del desamor a partir de la simbología tradicional del agua.²⁷⁴

b) Literalidad

En las coplas se puede dar la referencia literal al fenómeno natural del aguanieve y aparece de esta forma:

Cuando menudito llueve
yo siento mucha alegría,
el corazón se me mueve
sintiendo el agua tan fría.
¡Qué bonita es la aguanieve!²⁷⁵

(CFM, núm. 8605)

Se describen los efectos anímicos del contacto con la lluvia fina del aguanieve, en una copla por demás optimista y alegre. Nótese que el motivo del agua posee una fuerte simbología cuyo sentido parece revelarse por momentos.

En otros ejemplos, únicamente se articula, en una copla bitemática, una frase cliché relativa a alguna característica del aguanieve o a una situación que la incluya:

Aguanieves se entretejen
y en el agua cristalina;
y el que de amores padece
toda la noche camina,
en el patio le amanece
mirando pa' la cocina.²⁷⁶

(CFM, núm. 4420b)

²⁷⁴ Ya se han manifestado dos figuras cultas en este trío, a partir de la palabra clave, específicamente en el son “La pasión”: “La pasión es una espina” y “se clava en el corazón como una filosa daga”. *Vid. infra*, pp. 345-346.

²⁷⁵ Se respeta la pronunciación original del intérprete.

²⁷⁶ Esta copla documentada en el CFM todavía mantiene gran vitalidad pues se documentó en diversas fuentes: *Antología particular* de Hugo Rodríguez Arenas; Los Camperos de Hidalgo, *Huapangos y rancheras*; El Negro Marcelino y sus Huastecos, *Huasteca linda*; Trío Corazón Huasteco, *15 trancazos del corazón de la Huasteca*, Trío Fortunato y sus Cometas y Los Camperos de Hidalgo, entre otros.

Aguanieve no me moja
debajo de esta casita.
Fumo cigarrito de hoja,
también tomo cervecita,
y a veces se me antojan
los besos de una bonita.

(Armonía Huasteca, *Trilogía huasteca*)

La fórmula introductoria en el primer caso alberga una creativa y singular descripción del aguanieve, conceptuándolo como un tejido entramado de hielo y agua, mientras que en el segundo únicamente se describe una situación común de lluvia en un “lenguaje llano no prosaico y sí lleno de ternura”,²⁷⁷ como expresa Margit Frenk, por medio del diminutivo. Respecto a la segunda temática, en ambos casos es de carácter amoroso y en ella se manifiesta de dos maneras distintas la necesidad amorosa masculina.

En otra copla se invierte la presentación de los temas, por lo que la alusión al aguanieve queda como remate:

Cuatro rosas en relieve
dibujaron los pintores,
pintadas como se debe.
Aseadas quedan las flores
regadas con la aguanieve.

(Los Camperos de Valles, *Sones y huapangos tradicionales*)

La unión de las dos temáticas resulta natural, puesto que en ambas aparecen las flores. En el ejemplo se manifiesta el alarde creativo del poeta, pues con nuevas palabras crea una copla con rima consonante y métrica impecable.

Por otro lado, por momentos la referencia al aguanieve se da en un contexto netamente amoroso:

²⁷⁷ Margit Frenk, “Aproximaciones a los recursos poéticos en las coplas folklóricas mexicanas”, en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007, p. 154.

Como dijeron los sabios
en tu pecho se conmueve.
te pido en mis silabarios
con gotitas de aguanieve
humedecerte los labios.²⁷⁸

(Errantes Huastecos, *Fama de gallo*)

A pesar de la incongruencia en los dos primeros versos, debido tal vez a las necesidades de métrica o rima, en un remate magistral el poeta crea un ambiente de intimidad y la imagen sumamente original de una caricia. Y ya en el terreno netamente amoroso se da el siguiente caso:

Todo aquel que considere
y que venga del Bajío:
¡Ay! Cuando un amor se quiere
no se siente sol, ni frío,
ni el rocío del aguanieve.

(Rosa Virginia Sánchez, núm. 53)

Después de la fórmula introductoria, la segunda temática gira en torno al amor y en ella el aguanieve es un elemento de contraste, que unido al sol y al frío, sirve de base para expresar la pasión amorosa.

Otro recurso, presente también en el inciso anterior,²⁷⁹ consiste en que los dos elementos léxicos del aguanieve se presenten conformando un singular acróstico:

Por las orillas del río
donde el agua se conmueve,
me puse a aguantar el frío,
un sábado veintinueve,
al pie de un árbol sombrío
cubierto de pura nieve.

(Los Auténticos de Hidalgo, *Huapangos*)

²⁷⁸ Esta copla es autoría del músico-poeta Agustín Romero, integrante del Trío Errantes Huastecos.

²⁷⁹ *Vid. infra*, pp. 409 y 410. “Agua que es gracia de vida / y nieve de la más blanca...” y “El agua de mi rocío / la nieve la congeló...”.

Así pues, la individual alusión al agua y a la nieve, contenida en una simpática anécdota, incita al oyente a decodificar el título del son. Aunque por lo general los elementos del acróstico aparecen al principio o al final de verso, como una manera de destacarlos, aquí se presentan a mitad del verso dos y al finalizar el verso seis. Este recurso es muy utilizado en la adivinanza.²⁸⁰ Una copla similar:

Entre la escarcha y la nieve,
una flor en agua helada;
cuando deshiela, no llueve.
Tus ojos, diosa del agua,
tus ojos, diosa, no pueden,
tus ojos, decirme nada.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 9)

Aquí se construyen dos imágenes. La referencia al aguanieve aparece en la frase formulística inicial que abarca tres versos y que conforma una imagen recargada de gélidos elementos; el asunto amoroso es el referente obligado en la segunda fase de la copla, basado en el estilo directo del discurso de cierta ambigüedad referencial. Si bien, el efecto de esta copla está basado en la imagen, no en el discurso.

c) La autorreferencia

Como ya se ha visto en los sones anteriores, en la autorreferencia se enuncian algunas características del son, como su doble nominación:

Con gusto y con alegría
aquí nos tienen cantando,
demostrando simpatía.

²⁸⁰ María Teresa Miaja y Pedro C. Cerrillo, *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad de Castilla La Mancha-Cuenca, 2011, p. 94.

le nombran a este huapango
“Aguanieve” o “Cortesía”.

(Trío Camalote, *Lo mejor de las Huastecas*)

Y también su lugar final en el Huapango:

Con gusto y con alegría
en esta frase cantada;
Cuando ya se acerca el día
se acaba la huapangueada
al son de “La cortesía”.

(Nostalgia Huasteca, *El llorar*)

A la vez los músicos se presentan de manera informal ante el público, como también sucede en los siguientes casos en los que ya no se da la caracterización del son, pero sí se califica y se dedica:

Hoy que me encuentro cantando
el alma se me conmueve;
como me están escuchando,
yo les canto “El aguanieve”
que es un bonito huapango.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 2)

Entre los viernes y jueves
no olvido mi sangre azteca,
una pasión que me mueve,
y a mi nación representa.
Ésta es Nostalgia Huasteca
cantándoles “l aguanieve”.

(Nostalgia Huasteca, *El llorar*)

Hoy mi canto huapanguero
lo quiero brindar adrede,
y con sentimiento entero
y tocando “El aguanieve”
se los brindo con esmero.

(Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*)

Una particular tendencia en las coplas autorreferenciales es la descripción del fenómeno del aguanieve, por encima de la enunciación de las características propias del son, como se aprecia en las coplas siguientes:

Los versos del “Aguanieve”
se cantan sin compromiso;
agua que del cielo llueve
y se convierte en granizo
y en cortecitos de nieve.²⁸¹

(Trío Xilitla, *Huapangos tradicionales*)

Cuando “La aguanieve” canto,
la canto sin compromiso;
la nieve tiende su manto
y al caer es granizo,
por eso me gusta tanto
y al mirarla me hechizo.

(La Nueva Dinastía, *Cantándole a nuestra gente*)

Cuando canto “La aguanieve”
las palabras quedan cortas
y hasta el alma se conmueve.
El cielo se cae en gotas,
yo lo miro cuando llueve.

(Los Reales de Colima, *Antología del Huapango*)

Evidentemente se recurre a las gotas, al granizo, a la nieve y a los “cortecitos de nieve” para crear imágenes que abarcan desde una nevada hasta una lluvia torrencial. Así pues, el poeta ya no se ciñe a la descripción estricta del fenómeno meteorológico, sino que, como generalmente sucede en esta lírica, el motivo se va ampliando y abarca a otros fenómenos adyacentes como la lluvia y la nevada. Otros casos:

²⁸¹ Existen dos variantes de esta copla: 1. “Los versos del ‘Aguanieve’ / se cantan sin compromiso, / agua que del cielo llueve / se convierte en granizo; / cantándote ‘El aguanieve’//”. CFM, núm. 7761; 2. “Los versos del ‘Aguanieve’ / se cantan sin compromiso, / agua que del cielo llueve / también se vuelve granizo / cuando el viento la conmueve” // . Tomás Gómez Valdelamar, *Huapanguero. La Huasteca canta*, p. 42, “El aguanieve”, estrofa 3 de 3.

Es bonito cuando llueve
y más cuando cae granizo,
y en el suelo se hace nieve;
y este huapango improviso
cantándoles “La aguanieve”.

(Dinastía Hidalguense, *Cantándole a nuestras huastecas*)

Cuando el cielo está llorando,
su llanto riega la tierra;
también yo lo estoy gozando
porque me gusta que llueva.
“¡L aguanieve” estoy cantando
pa’ que la oigan dondequiera.

(La Nueva Dinastía, *Cantándole a nuestra gente*)

Me gusta ver cuando llueve
porque gozo de alegría,
y el cantar me entretiene,
y estar en la tierra mía,
y escucho “El aguanieve”
con la Nueva Dinastía.

(Nueva Dinastía, *Cantándole a nuestra gente*)

En estas coplas primero se describe el fenómeno y luego se remata con la autorreferencia del son. Nótese cómo se combinan la descripción del aguanieve, la identificación del poeta, la autorreferencia al son e incluso, en el tercer ejemplo, la nominación del Trío. Así, pareciera que el poeta desea incluir la mayor información en una sola estrofa.²⁸²

Ahora bien, en esta modalidad autorreferencial también aparece el asunto amoroso:

Con esta sonrisa leve
que me das cada momento,
mi corazón se conmueve.
siempre me verás contento
cantándote “El aguanieve”.

(CFM, núm. 737)

²⁸² La amalgama de motivos en la autorreferencia a este son parece ser una tendencia contemporánea en algunos tríos, entre los que destacan Dinastía Hidalguense y Nueva Dinastía.

Este asunto se liga con el motivo del canto y el título del son en una especie de serenata o cortejo musical. Por último, presento una singular copla:

El huapango nunca muere
si vive en el corazón
de quien conservarlo quiere.
Cultiva la tradición
al tocar “El aguanieve”.

(Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*)

En ella se manifiesta el conocimiento del poeta huasteco acerca del valor e importancia histórico cultural que tiene su tradición.

Aquí finaliza el análisis de las coplas de “El aguanieve”. A manera de resumen se puede decir que en el aspecto simbólico de la palabra aguanieve se aprecia una consistente recreación de la personificación del fenómeno natural en un niño o una niña, por momentos caricaturizada; en la que además se da la acción de lloviznar. Se presenta un motivo acuático cercano: el mar, el cual aporta su carga erótica, lo que hace que el sentido de la copla se revele como una iniciación sexual o el matrimonio. Una personificación interesante, si bien poco recreada, es la del aguanieve trovador, en la que se plasma el músico-poeta cantando trovos de amor.

En otros casos se da la metaforización de la mujer, esbozada como fuente de gracia y de vida, y con una nobleza análoga al agua. Asimismo la imagen del amor masculino se manifiesta como una potencial lluvia, clara, transparente y pura.

A pesar de la fuerte simbología tradicional presente en el agua, por momentos los poetas se apartan de la tradición y recurren a figuras cultas para crear sus imágenes, así se da una singular simbología negativa del aguanieve por medio del tópico culto del *ignis amoris* al cual aquél se contrapone, adquiriendo así la connotación del desamor.

Respecto a la literalidad, se pone de manifiesto el efecto anímico de la lluvia en el sujeto poético, quien expresa el gozo de ver llover, sentir la lluvia y/o el granizo, a la vez que se hace referencia al efecto refrescante, renovador y purificador del agua. Asimismo, la lluvia sirve de parámetro para las pulsiones amorosas, pues los enamorados “ni la sienten”. A veces la referencia a la lluvia es meramente incidental y únicamente sirve de marco al desarrollo de una anécdota; en otras ocasiones también funciona como preámbulo a una disertación amorosa.

En la autorreferencia, como en todos los sones estudiados, aparecen las características representativas del “Aguanieve”: su nombre alterno de “Cortesía” y su ubicación final en el Huapango; la presentación y/o dedicatoria del mismo; la presentación del trío y los saludos a personas y/o regiones.

Además, en “El aguanieve” se da una singular autorreferencia, puesto que al nominar el son se privilegia la descripción de sus características. Este proceso es muy interesante y parecido a su aspecto musical, pues ya se ha mencionado que la melodía y el ritmo en el son parecen imitar la caída de la lluvia, lo que el violinista hace de dos modos: simulando un continuo golpeteo de las gotas en algunos unos pasajes musicales; o bien, remedando un torrencial aguacero; así también el poeta, al percibir la semejanza de la lluvia con dichas figuras rítmico-melódicas, a su vez, delinea con su palabra la imagen del aguanieve describiendo sus peculiaridades.

En ocasiones la autorreferencia sirve de preámbulo para recrear temas amorosos o relativos a la tradición del huapango. Aquí también suele aparecer el motivo del canto, que manifiesta una consistente presencia en las coplas huastecas.

CONCLUSIONES

El estudio sistemático de tres recursos poéticos en torno al título del son en la lírica huasteca constituye una importante y útil propuesta que no había sido utilizada en investigaciones previas acerca del son huasteco. Si bien el corpus de las piezas estudiadas es relativamente pequeño en comparación con la totalidad de sones y huapangos existentes, la diversidad, tradicionalidad y popularidad de los sones analizados proporciona una significativa y consistente cala de coplas cuyo análisis constituye un punto de partida fundamental para estudios posteriores.

El modelo a seguir en la presentación de los sones fue el modo en el que, según las fuentes consultadas, se realizaban los bailes de huapango hace más de un siglo, con ligeras variantes. Por ello fue necesario presentar el son de “Los panaderos” como final de tanda para dividir las dos fases del baile, y colocar “El llorar” y “El aguanieve” al final del Huapango. Y aunque, de acuerdo a la tradición, se debía iniciar el estudio con sones lentos como “El huerfanito” y “La azucena”, se decidió empezar senda tandas con los sones más representativos de la Huasteca: “El caimán” y “La petenera”.

Antiguamente el son de “Los panaderos” fue una interesantísima pieza musical, condenada por la Inquisición, de la cual todavía perviven variantes regionales. La variante regional huasteca conserva el carácter del juego de la jeringonza, o sea, la invitación al baile por medio del sombrero, y además marca el final de tanda para el descanso y consumo de bebidas refrescantes. “Los panaderos” es un son poco conocido, apenas si se documentaron grabaciones; aunque también existe una variante huasteca presuntamente derivada del mismo llamada el “Son solito”, en la cual se manifiesta únicamente la función de incitar al baile.

En algunas regiones huastecas sólo se conoce el son “Los panaderos”, mientras que en otras está vigente “El son solito”, pero ambos sones todavía pueden escucharse.

En cuanto a la representatividad de “El caimán”, se ha evidenciado la naturaleza mítico-cosmogónica de la figura de tal animal en la Huasteca, como *Dhipaak o Zipac*, maíz tierno que en una síntesis muy compleja se desdobra en el Dios de la tierra, caracterizado en un pez-reptil, cuya profusa recreación en los sones huastecos sugiere un sustrato indígena. Asimismo, el imaginario huasteco ha asimilado la figura de la sirena en “La petenera”, de tal suerte que la sirena es la petenera, y como su ambiente natural es el agua, se crea una imagen mítica de este ser, conceptuándola como una deidad acuática, símbolo y fuente de vida. Así pues, tierra y agua, elementos esenciales para la vida, están representados en estos dos “sonesotes realengo” —parafraseando a Román Güemes— cuyo arraigo, popularidad y representatividad parecen emanar de sendas simbologías.

Se debe hacer énfasis en el carácter multidisciplinario del son huasteco; se ha mostrado que la estructura lírico-musical de las estrofas de algunos sones en ocasiones está determinada por la influencia de formas líricas importadas, adaptadas a su vez a la música, por lo que, para conservar la proporción melódica en los compases, se recurre a la repetición de los versos. A veces también se da el descante o repetición de la primera estrofa como un rasgo interpretativo. Tal vez ésta sea una de las razones del abandono del uso de la cuarteta y de la preponderancia de la quintilla y la sextilla.

El baile, a su vez, depende de la música; el zapateo que conlleva, por momentos se convierte en un instrumento de percusión continuo y vigoroso; así, bailar y violinista conjugan sus sentidos y su arte en una simbiosis musical armonizada con jarana y huapanguera con el contraste de la voz y la poesía.

En las coplas se refleja la cotidianidad huasteca: la belleza de la mujer; la galanura del hombre; la alegría por la vida y la impotencia ante la muerte; la afición por el baile y la música; las pasiones, gustos, tristezas, sueños y anhelos, generalmente expresados en voz masculina.

Al adentrarnos en los senderos de la tradicionalidad lírica quedamos sorprendidos por su inagotable fuente de recursos poéticos. Algunos de ellos, como el simbolismo, perviven desde hace mucho tiempo; otros han sido asimilados de corrientes poéticas y géneros líricos alternos; aquí resulta paradigmático el tono elegíaco en las coplas de “El llorar” y los tópicos renacentistas de la lírica clásica en “La pasión”. Existen asimismo recursos que inciden notablemente sobre la forma estrófica, musical y/o el discurso, dando lugar a una evolución; entre ellos se cuentan las repeticiones, los añadidos, las formas responsoriales, la recreación de motivos secundarios cercanos a la temática principal y la influencia de otros géneros musicales.

Un factor relevante que indudablemente incide en la evolución de esta lírica, es la producción continua de coplas nuevas por parte de los poetas, quienes, ora editando libros, como Leo Zwan Oliva, Eduardo Bustos Valenzuela y Arturo Castillo Tristán, entre otros, ora grabando discos con “versos” nuevos, como el mismo Leo Zwan Oliva, Lázaro López y sus Hidalguenses, Los Hidalguenses, Esperanza Zumaya, Paty Chávez, Hugo Rodríguez Arenas y Artemio Posadas, entre muchos otros, vierten al caudal sonero huasteco poesía propia que puede estar hecha al más puro estilo tradicional o incluir motivos y/o recursos nuevos o ajenos a la tradición.

El uso de recursos en una copla es una decisión libre y autónoma, como lo es la voluntad del poeta al recrear su lírica. Sin embargo, dicha recreación puede estar condicionada por una palabra, palabras o un tema determinado relacionados con el título

del son, para lo cual los poetas recurren generalmente al simbolismo y a la referencia literal descriptiva o autorreferencial. De esta manera se produce una cantidad significativa y consistente de coplas con una palabra o temática vinculadas con el título del son en las que se refleja la afición de los poetas a utilizar una particular manera de hacer poesía y el dominio de su oficio.

Como he mencionado, mi primera impresión fue que este tipo de coplas estaban desapareciendo debido a que la palabra y/o temática utilizadas en los sones constituían limitantes a la libre creatividad de los poetas huastecos. Al concluir el análisis puedo aseverar que su presencia en la lírica huasteca en los últimos 40 años oscila entre 40 y 44% del total de las coplas documentadas. Dicho porcentaje se ha mantenido desde mediados de los años setenta del siglo pasado a la fecha, pues el análisis comparativo del número de coplas “clave” documentadas en el *Cancionero folklórico de México* y el corpus del presente trabajo así lo demuestra. Se debe considerar que tales porcentajes constituyen una parte de la totalidad del acervo coplero huasteco al cual es imposible acceder; sin embargo, la muestra no deja de ser importante y reveladora, además de que dicha proporción es una media de las cantidades presentes en los sones estudiados.

Algunos talleristas de son huasteco sugieren a sus alumnos la composición de nuevas coplas relativas al título del son, tal vez con la intención de incidir en la dinámica creativa de coplas huastecas; no obstante, debe quedar claro que dicha dinámica difícilmente obedece a sugerencias o imposiciones. Así pues, se desconoce qué rumbo tomará dicha recreación lírica; por ahora sólo se puede afirmar que la proporción numérica de coplas relativas al título del son en el repertorio huasteco es relevante y consistente y se ha mantenido sin cambio significativo en los últimos 35 años.

Durante el análisis de dichas coplas se evidenciaron coincidencias importantísimas respecto a los recursos utilizados en la recreación lírica. Se reveló que el poeta no se amilana: toma la palabra y —casi de manera intuitiva o por imitación— la recrea de tres posibles maneras: simbólicamente, literalmente y por medio de un tipo especial de literalidad que es la autorreferencia al son. Esto es aplicable a ocho de los diez sones estudiados.¹

De esta manera, el poeta huasteco utiliza el ancestral recurso del simbolismo en su quehacer lírico y metaforiza al hombre huasteco en caimán: “el caimán no se detiene... y es bueno pa’ enamorar”; a la mujer huasteca, en una bella y blanca flor: “...encantadora azucena / dirígeme una mirada”; al amor, en una daga: “...se clava en el corazón / como una filosa daga”; a la mujer amada en un manantial: “Eres agua de los cerros / nacida en una alta peña...”, por mencionar algunos ejemplos. Estas metáforas, animales, vegetales y naturales, “se alejan de la descripción y se acercan a una hipótesis de algo mucho más complejo, a una simbología”.

Tal simbología es muy versátil. A veces su significado queda oscilando entre el sentido literal y el simbólico y provoca cierta ambigüedad; otras veces se destina a una sola interpretación; o, por el contrario, en ocasiones muestra su polivalencia.

El simbolismo en los sones “La azucena”, “El caimán” y “El aguanieve” aparece casi de manera automática, puesto que la azucena, el caimán y el aguanieve, al ser elementos de la naturaleza, poseen un alto potencial simbólico. La simbología creada en torno a “El gusto” se conserva estrechamente relacionada con la alegría de vivir, mientras que el

¹ Una excepción es el son “El fandanguito”, en donde se dan únicamente dos formas de recreación: la literalidad y la autorreferencia. No se toma en consideración al son “Los panaderos”, cuya lírica se manifiesta ajena a estos recursos, por lo que su estudio se dirigió hacia las distintas características de su origen y evolución y a su función en la fiesta del Huapango.

símbolo en los sones “El huerfanito” y “El llorar” se centra en imágenes de situaciones emocionales inherentes a la orfandad y al llanto, como el desamparo y el lamento. La imagen simbólica en “La pasión” se articula con recursos de la lírica culta; y en “La petenera” se da una peculiar simbología de carácter mítico. La nula existencia de símbolos relativos a la palabra fandanguito en “El fandanguito” se explica por la naturaleza de la palabra.

La recreación poética literal en torno al título del son se da generalmente por medio de la descripción de características físicas y/o morales articuladas en un contexto ambiental o situacional del ser o personaje en cuestión, o bien de los efectos físicos de los sentimientos.

Como remate, los poetas huastecos agotan las posibilidades del sentido literal de la palabra —o palabras— título por medio de la autorreferencia al son, incluyendo características de todo tipo, algunas propias de la tradición sonera huasteca como la presentación del son, del trío y/o de sus integrantes, los saludos al público y a las diversas regiones y las dedicatorias del son, o bien, refiriendo rasgos propios del son como el carácter musical o lírico, su belleza, su ubicación temporal en el Huapango o su doble denominación, entre muchas otras. Asimismo se da el caso de que la autorreferencia al son sea incidental e introduzca el desarrollo de una temática alterna, principalmente de tipo amoroso.

El simbolismo, la literalidad y la autorreferencia son recursos presentes en la lírica huasteca, al margen del título del son; pero además, su presencia es constante, sistemática y fundamental en la recreación poética en torno a la palabra, palabras o temas relacionados con el título del son. En esta recreación incide la naturaleza de dicha palabra y el gusto,

preferencia y habilidad de los poetas huastecos por evocar imágenes y sentimientos relacionados de alguna manera con tal palabra y con su experiencia de vida.

Esto genera, por ejemplo, que en las coplas de “El caimán”, por medio de la metaforización del hombre en caimán se manifiesten cualidades del mismo que lo hacen un prototipo varonil huasteco, al igual que se forma un prototipo de mujer huasteca en “La azucena”.

Todas las coplas pueden cantarse en cualquier son, y de hecho ésta es la constante en la dinámica poética huasteca; sin embargo, en el análisis se apreciaron tendencias en la mudanza de las coplas, algunas condicionadas por el título y el carácter del son: así, las coplas de temática amorosa se adaptan mejor a “La pasión” o “La azucena”, y escasamente se interpretan en “El caimán” o “La petenera”; las coplas relativas a la muerte aparecen por lo general en “El huerfanito” y si acaso, cuando contienen el motivo del *carpe diem*, figuran en “El gusto”; de igual manera, la mayoría de las coplas relativas a la sirena o petenera, o al ámbito marino, raramente se encuentran en otro son que no sea “La petenera”. Esto evidencia que intuitivamente el poeta huasteco respeta un espacio significativo conformado por coplas con una temática y un carácter definidos, aunque no exclusivos. En efecto, aunque todas las coplas pueden cantarse en cualquier son, a veces no es así, pues se dan tendencias a una cierta “exclusividad”.

Es interesante notar que el uso distintivo de los recursos mencionados en los diversos sonos no es una disparidad, pues al analizar dichas preferencias se revela que tal uso obedece a una necesidad del poeta: en algunos casos se le facilita plasmar imágenes masculinas y femeninas por medio de la simbología natural, mientras que en otros le resulta más cómodo expresar diversos sentimientos haciéndolos literalmente explícitos.

Esto da como resultado que la presencia cuantitativa del simbolismo, la literalidad y la autorreferencia sea totalmente heterogénea en los sones estudiados, hecho que, lejos de ser una incongruencia, revela una determinada intencionalidad creativa, coherente y vivencial de los poetas huastecos.

Es importante señalar que ciertos motivos y/o formas estróficas presentes en algunos sones son similares o idénticos a los existentes en antiguas expresiones musicales. Tal es el caso del esquema poético-musical de “La petenera” con la estrofa del cante petenera; o bien, los motivos del lamento, la ausencia y la muerte en “El llorar” que ya se utilizaban en las endechas de Canarias.

Si se contrasta el modo antiguo de interpretación del son huasteco, es decir, “llorares”, “peteneras” o “seguiryllas” —que presumiblemente se cantaban en tiradas y su factor de cohesión era su forma estrófica—, con esta “nueva” tendencia a la composición de coplas con motivos o temáticas que recrean el objeto y/o personajes relacionados con el título de un son, y se considera además la permanencia estrófica idéntica del cante de “petenera” en el son del mismo nombre —como se hizo evidente en el análisis— y la aparente similitud de las estrofas de “El llorar” con las endechuelas de Canarias, se puede afirmar que, al parecer, algunas formas de esos cantes, otrora géneros, se asimilaron a un cierto son, con motivos, temas o tonos ya determinados —como los motivos del lamento y la ausencia en “El llorar”—; o bien, se asimilaron y desarrollaron temáticas alternas a capricho y voluntad de los poetas —como en “La petenera”, en la que se asimiló el modelo estrófico del cante petenera a la forma estrófica lírico-musical del son—, se homologó la figura de la sirena a la de la petenera —presente ya en el cante— y se recreó ampliamente su ambiente marino.

Así pues, el esquema lírico-musical de los sones es muy importante puesto que en ellos radica su historia y se conservan atisbos de las formas estróficas de antiguos cantes. Algunas de estas formas, como se puso en evidencia, ya se han difuminado; baste señalar los diversos esquemas lírico-musicales en “El caimán” y “El aguanieve”. Tal vez pueda hacerse un estudio profundo acerca de estos esquemas en los sones de la tradición.

Si bien antes se cantaba utilizando formas estróficas, acaso se ha creado ya una tendencia a cantar recurriendo a temas o motivos; tendencia no exclusiva, pero sí paralela a la interpretación de coplas libres en los sones; y sobre todo, tendencia en la que quizás exista la influencia del carácter monotemático de la canción mexicana.

Asimismo, existe una confluencia arbitraria y caprichosa de temas y motivos en los sones estudiados: en “La petenera” y “El huerfanito”, por ejemplo, la sirena y la orfandad son los motivos principales, a la vez que aparece una gran diversidad de motivos secundarios; mientras que en el ámbito amoroso, en algunas coplas las palabras “pasión” y “apasionado” suelen aparecer indistintamente en “La pasión”, “El apasionado” y “El sentimiento”; y lo mismo sucede en las coplas con la temática del llanto, que pueden aparecer ora en “El llorar”, ora en “La Llorona”.

Es así que en unos sones se llegan a agrupar varios motivos, mientras que, en contraposición, un solo motivo es recreado en dos o tres sones. En el aspecto lírico, esto tal vez se deba a la necesidad expresiva amorosa o dolorosa del poeta; y en el aspecto musical, acaso sea el resultado de la coexistencia de variantes regionales de sones con motivos y temáticas similares.

La presencia de motivos secundarios se manifiesta preponderantemente en sones de mayor antigüedad como “El huerfanito” y “La petenera”, lo que sugiere un modo distinto de hacer poesía que pudo haber sido utilizado antiguamente. ¿Por qué entonces esto no se

da en “El caimán”, que también es muy antiguo? Acaso porque en él aparece la marcada tendencia a plasmar simbólicamente la figura del hombre huasteco en el caimán, haciendo de lado otros recursos.

Además de la recreación lírica basada en el título del son, en las coplas se presenta una diversidad de recursos complementarios que pueden o no estar relacionados con dicho título. Por ejemplo, los tópicos amorosos de la lírica renacentista que aparecen en “La pasión” se intercalan en las coplas “apasionadas” a modo de complemento natural. Otros recursos tradicionales como la presentación del trío, la nominación del son, las dedicatorias y los saludos se adaptan perfectamente a la autorreferencia al son. Asimismo, en cualquier momento aparecen frases formulísticas, clichés, paremias, esquemas u otros recursos de la tradición, que indiscutiblemente aportan el sello distintivo de la oralidad a las coplas. Reitero, esto no impide que los recursos mencionados sean recreados libremente, en cualquier copla, al margen del título del son.

Del total del corpus analizado una mayoría de coplas carecía de la palabra clave, por lo que no fueron objeto de análisis en este trabajo; a vuelo de pájaro se pudo apreciar que entre sus temáticas destacan los motivos amorosos, las alusiones a la tierra y las coplas humorísticas. Con esto se evidencia nuevamente la importancia trascendental que el poeta huasteco le confiere al amor, además del profundo arraigo a su tierra y su alegría y desenfado ante la vida.

Es cierto que también se recrean asuntos tristes, sobre todo en “El huerfanito” y “El llorar”, espacios idóneos para expresar el dolor y el sufrimiento, pero una constante en las temáticas tristes es la inversión del tono de algunas coplas; y aunque esta tendencia es relativamente menor, constituye una evidencia del permanente optimismo de los poetas huastecos

Respecto a las fuentes de acceso a las coplas, al margen del dominio de la tradición oral, se ha documentado que en una escasa proporción los creadores consultan fuentes escritas. En cambio, se puede apreciar la influencia que ejercen las grabaciones de los tríos consagrados sobre los músicos huastecos y el importante papel que desempeñan, pues casi todos los músicos tienen sus coplas, tríos e intérpretes favoritos, y generalmente continúan la tradición por ellos marcada, por ejemplo: el trío Alma y Tradición basa la línea melódica de su versión de “La pasión” en una grabación de “Los Camperos de Valles”, y Moisés Hernández integrante del Trío Corazón Huasteco también se basa en las grabaciones de “Los Camperos de Valles” para su interpretación de “El caimán”.

Esto también se manifiesta en los bailadores, quienes conocen las grabaciones e incluso tienen sus versiones y tríos preferidos; lo mismo hacen los directores de las compañías de danza, quienes asiduamente realizan búsquedas de buenas grabaciones para sus coreografías.

Igualmente vale la pena señalar que el gusto por el huapango se fomenta en su modalidad de espectáculo por medio de los festivales y concursos que se llevan a cabo por iniciativa de entusiastas músicos y promotores culturales, ya de manera independiente, o bien con el apoyo de alguna institución gubernamental. Y a pesar del supuesto carácter de “academicismo” que prevalece en algunos de estos eventos, su importancia primordial radica en que resultan el medio ideal para acrecentar el gusto por la tradición sonora huasteca.

En una encuesta realizada entre músicos y bailadores del son huasteco en algunos eventos, pude darme cuenta del valioso conocimiento —empírico con frecuencia— que poseen acerca de su disciplina, tanto en el aspecto musical como en el lírico. Los encuestados externaron preferencias y gustos por tríos y sones determinados, mencionaron

algunas de sus coplas favoritas, e incluso manifestaron inquietudes acerca de la historia u origen de los sones. El interés de los bailadores y los músicos —muchos de ellos maestros de danza y/o música en el sistema educativo— revela el apego que tienen a las expresiones musicales y dancísticas tradicionales mexicanas y su compromiso de preservarlas y difundirlas.

En las comunidades se ha implementado un programa de apoyo que fomenta una amplia gama de expresiones culturales, por lo que músicos, bailadores, poetas, artesanos y/o investigadores han podido grabar discos, editar libros e incluso elaborar documentales.

El público que gira en torno a la fiesta del Huapango está formado por un grupo heterogéneo de personas: promotores culturales, directores de grupos de danza, maestros de danza, músicos, familiares de bailarines, “aficionados” y lugareños; todos ellos manifiestan un orgullo compartido por esta manifestación cultural mexicana.

El estudio de la historia de los sones, así como la documentación e investigación de la trayectoria literaria, mítica o musical de los seres, personajes, sentimientos, fiestas y fenómenos naturales en ellos reflejados, junto con la información —en muchas ocasiones de primera mano— de las características musicales, armónicas, dancísticas e interpretativas de los sones, son aspectos que consideré sumamente importantes, por lo que no escatimé tiempo ni esfuerzo al realizar su acopio y análisis, ya que constituyen un aporte histórico fundamental que ahora brindo a los músicos, pues es un conocimiento básico acerca del son huasteco al que todos los huapangueros tienen derecho a acceder.

Esta tesis es un acercamiento a la vasta tradición sonora huasteca, enfocado en su lírica, de la que se realizó el análisis poético en 10 sones.² Si consideramos que hay entre

² Específicamente en alrededor del 40% de coplas documentadas en nueve de los sones, y la totalidad de coplas de “Los panaderos”.

50 y 60 sones huastecos de la tradición, y otra cantidad similar de huapangos, sobra decir que restan muchísimas coplas por analizar.

El proceso de elaboración de este trabajo ha sido fascinante y revelador. He tomado, cual piedritas de arroyuelo, un montón de “versos” —como dicen los huapangueros— para deleitarme y mostrar sus formas, simetrías, tonalidades y texturas. Debo ahora regresarlas, no sin cierta tristeza. Cierto es que hay muchísimas más; a través del agua pura y cristalina, voz y corazón de los poetas, las puedo ver: planas, boluditas, grises, negras, cafés y hasta rojas. Algunas ruedan corriente abajo, impulsadas por el torrente de la tradición, para enriquecer otras vertientes soneras; otras permanecen ocultas bajo la fina arena del tiempo y el olvido; algunas más se incorporan al agua en este mismísimo instante, ruidosas, cantarinas, zumban impulsadas por algún muchacho travieso, porque los poetas huastecos son niños inquietos a quienes les gusta tirar piedras al río; creo que las sacan de su alma y por eso nunca se les acaban, porque, como ellos dicen...

Mientras que luz tenga el día
y corrientes el estero,
y mientras la vida mía
me dé todo lo que quiero,
ha de nacer la poesía,
inspiración del trovero.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR LEÓN, Juan Jesús, “Origen y actualidad del huapango (textos tras la huapangología)”, en *El Bagre*, segundo aniversario, “El huapango: vida y pasión”, oct.- nov.: 4-17, 1996.
- _____, *Los trovadores huastecos en Tamaulipas*. Ciudad Victoria, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes-Dirección de Patrimonio Histórico Cultural/Espacio Cultural Vicentino, 2000.
- AGUIRRE TINOCO, Humberto (comp.), *Lírica festiva de Tlacotalpan*, Veracruz, Museo Salvador Ferrando, s. f.
- _____, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, México, Premiá (col. La red de Jonás), 1984.
- ALCUBIERRE, Beatriz, Rodrigo BAZÁN, Leticia FLORES y Rodrigo MIER (coords.), *Oralidad y escritura. Trazas y trazos*, Cuernavaca, Ítaca/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2011.
- ALVAR, Carlos, Cristina CASTILLO, Mariana MASERA y José Manuel PEDROSA (comps.), *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradiciona*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001.
- ÁLVAREZ BOADA, Manuel, *La música popular en la Huasteca veracruzana*, México, Premiá, 1985.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- ANGUITA PERAGÓN, José Andrés, *El flamenco. Una alternativa musical*, Granada, Mágina, 1999.
- ARIEL DE VIDAS, Anath, *El trueno ya no vive aquí: la representación de la marginalidad y construcción de la identidad teenek*, México, CIESAS/El Colegio de San Luis/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Institute de Recherche pour le développement, 2003.
- ARROYO, Artemio, et al., *La Huasteca. Una aproximación histórica*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003.

- ARVIZU ARVIZU, Juan Carlos, *Para comprender "el son". Poemas, Huapango queretano y...*, Querétaro, Grupo Cultural Mexicano Tradición Serrana/Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Queretano de la Cultura y las Artes/PACMYC, 2009.
- ARVIZU, OLALDE, José Guadalupe, *La Huasteca. Un paraíso compartido*, México, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes/Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias/Radio Universidad Autónoma de Querétaro/Escuela de Laudería de Querétaro/Instituto Nacional de Bellas Artes y Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2009.
- ATERO, Virtudes (comp.), *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos: España-Argentina*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1996.
- ÁVILA MÉNDEZ, Agustín, y Jesús RUVALCABA (coords.), *Cuextecapan, lugar de bastimentos. IV Encuentro de Investigadores de la Huasteca*, México, Cuadernos de la Casa Chata, 1991.
- BÁEZ-JORGE, Félix, *Las voces del agua: el simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1992.
- BALTANÁS, Enrique (ed. e int.), de Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*, Sevilla, Renacimiento, 2005 (1ª. ed., Sevilla, 1882).
- BAQUEIRO FÓSTER, *Historia de la música en México. La música en el periodo independiente*, México, SEP/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
- BARRIGA VILLANUEVA, Rebeca y Pedro Martín BUTRAGUEÑO (eds.), *Varia lingüística y literaria: 50 años del CEEL*, 3 vols.: v. 1, *Lingüística*, Rebeca BARRIGA VILLANUEVA y Pedro Martín BUTRAGUEÑO (eds.); v. 2, *Literatura: de la Edad Media al siglo XVIII*, Martha Elena VERNIER (ed.); v. 3, *Literatura: siglos XIX y XX*. Yvette JIMÉNEZ de BÁEZ (ed.), México, El Colegio de México, 1997.
- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Random House Mondadori, 2005.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo, *Y si vivo cien años. Antología del bolero en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

- BELTRÁN, Vincec, “Poesía tradicional/poesía popular”, en Pedro PIÑERO RAMÍREZ y Antonio José PÉREZ CASTELLANOS, *De la canción de amor medieval a las soleares. Actas del Congreso Internacional Lyra minima oral III*, 2004, pp. 65-74.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985.
- _____, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 1989.
- _____(coord.), *Memoria. XX Aniversario del Seminario de Poética*, México, UNAM, IIFL, 2000.
- _____, y Gerardo RAMÍREZ VIDAL (comps.), *La dimensión retórica del texto literario*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2003.
- BERNAL MAZA, Mario Guillermo, *Compendio de sones huastecos: método, partituras y canciones*, México, Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de México/Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México /Gobierno del Estado de México, 1ª. ed., 2008.
- BIRKENSTEIN, Lilian R., y Roy E. TOMLINSON, *Native Names of Mexican birds*, Resource Publication 139, Washington, D. C., Fish and Wildlife Service/U.S. Department of the Interior, 1981.
- BOLLÉME, Geneviève, *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular*, México, Grijalbo/Conaculta, 1990.
- BRODA, Johanna, y Félix BÁEZ-JORGE (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Conaculta/Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BUSTOS ESCOBAR, Mario, *El baile de huapango en la región huasteca del estado de Hidalgo*, México, Impresión INK, 2005.
- BUSTOS VALENZUELA, Eduardo, *El violín huasteco. Método teórico-práctico. Libro 1*, México, Conaculta/PACMYC, 1997.
- _____, *Cantares de mi Huasteca*, México, Conaculta/ PACMYC, 1999.
- CABRERA, Antonio, J., *La Huasteca potosina. Ligeros apuntes sobre este país*, prólogo de Ignacio Betancourt, México, CIESAS/El Colegio de San Luis, 2002.
- CABRERA, Luis, *Diccionario de Aztequismos*, México, Colofón, 2000.
- CAMACHO DÍAZ, Gonzalo y Susana GONZÁLEZ ATKORIES, *La música del maíz. Estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiótica entre los nahuas de la Huasteca*, México, Escuela Nacional de Música, 2005.

- CAMACHO GONZÁLEZ, J. Guadalupe, *Un método sencillo de acercarse a los instrumentos huastecos*, Querétaro, Conaculta/PACMYC, 2003-2006.
- CAMPOS, Rubén M., *El folklore y la música mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública, 1928.
- _____, *El folklore literario de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1929.
- _____, *El folklore musical de las ciudades (1876-1945)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Cenidim, 1995.
- _____, *El folklore literario y musical de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1946.
- CANDEL VILA, R., *Atlas de meteorología*, Barcelons, Jover, 1979.
- Cancionero mexicano: 4 000 letras de canciones*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1988.
- CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
- CASTILLO TRISTÁN, Arturo, *Refranero decimal*, Jalapa, Escritores Noveles, 2008.
- _____, *Así me pinta la aurora. Décimas*, Jalapa, Culturaama, 2008.
- CÁTEDRA, Pedro Manuel (dir.), Eva Belén CARRO CARBAJAL, Laura MIER, Laura PUERTO MORO y María SÁNCHEZ PÉREZ (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, SEMYR, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006.
- CELESTINOS ISSACS, David, y Arturo HERNÁNDEZ OCHOA (comp.), *Amatlán, una fiesta que nunca termina. Encuentro de las Huastecas*, Ciudad Valles, Recorriendo la Huasteca, 2009.
- CERRA BADA, Yolanda, *Bailes y danzas tradicionales de Asturias*, Oviedo, Idea, 1991.
- Ciencias de la naturaleza (Enciclopedia delle Scienze)*, 8 vols., Barcelona, Editorial Planeta/Instituto Geográfico de Agostini, 1997. 1. Biología I; 2. Biología vegetal y animal; 3. Biología del medio ambiente; 4. Botánica I: Organismos y plantas inferiores; 5. Botánica II: Plantas superiores; 6. Zoología: animales inferiores; 7. Zoología II: De los artrópodos a los vertebrados; 8. Zoología III: Anfibios, reptiles, aves y mamíferos inferiores.

- COFFIN, Tristram P., *El retorno de los juglares*, Agustín Bárcena (trad.), México, Traductores Asociados, 1972.
- COLOMBRES, Adolfo (comp.), *La cultura popular*, México, Coyoacán, 1997.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols., 1980-1991.
- CORSO, Raffaele, *El folklore*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- CORTÁZAR, Augusto Raúl, *Folklore y literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición facsímil de la realizada en 1943 por el impresor barcelonés Joaquín Horta, Barcelona, Alta Fulla, 1998.
- CHAMORRO, Arturo, *La música popular en Tlaxcala*, México, Premiá, La Red de Jonás, 1983.
- _____ (ed.), *Sabiduría popular*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997.
- CHAMORRO ESCALANTE, Jorge Arturo, *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2000.
- DALGHREN JORDAN, Barbro (ed.), *Historia de la religión en Mesoamérica y áreas afines. I Coloquio*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1987.
- DÁVILA CABRERA, Patricio y Diana ZARAGOZA OCAÑA (comps.), *La región huasteca, sus relaciones culturales*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Arqueología de San Luis Potosí, 1991.
- DELGADO CALDERÓN, Alfredo, *Historia, cultura e identidad en el sotavento*, México, Conaculta/Dirección de Culturas Populares Indígenas, 2004.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. México*, México, El Colegio de México/UNAM/Servicio Alemán de Intercambio Académico/Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005.
- DÍAZ PIMIENTA, Alexis, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Gipuzkoa, Sendoa Editorial, 1998.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo, *El espíritu del barroco*, Barcelona, Crítica, 1983.

- DÍAZ ROIG, Mercedes, *Relaciones entre el romancero tradicional y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1975.
- _____, y Ma. Teresa MIAJA DE LA PEÑA (comps.), *Naranja dulce / limón partido*, México, El Colegio de México, 1996.
- Diccionario de autoridades*, edición facsímil de la publicada en Madrid (1726-1737), 3 vols., Madrid, Gredos, 1984.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- DORRA, Raúl, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*, México, UNAM, 1981.
- DURÁN MUÑOZ, García, *Andalucía y su cante*, Madrid, Gráficas Versal, 1962.
- DURAND, Gibbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____, *La imaginación simbólica*, Madrid, Amorrortu Editores, 2005.
- ECHEVARRÍA, Bolívar (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM/El Equilibrista, 1994.
- ECHEVARRÍA ROMÁN, Jesús Antonio, *La petenera: son huasteco*, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000.
- El arte efímero en el mundo hispánico*, V Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, UNAM, 1983.
- El libro de Apolonio*, Carmen Monedero (ed.), Madrid, Castalia, 1987.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1985.
- Enciclopedia de la ciencia*, vol. 8, *Zoología*, Barcelona, Editorial Planeta/Instituto Geográfico de Agostini, 1997.
- Enciclopedia de México*, México, Sabeca Internacional Investment Corporation, 1993.
- ESCOBAR LEDEZMA, Agustín, *Con la música a otra parte. Migración e identidad en la lírica queretana*, México, Fonca/Conaculta/Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2010.
- ESCOBAR OHMSTEDE, Antonio, *De la costa a la sierra. Los pueblos indios de las huastecas 1750-1900*, México, CIESAS/Instituto Nacional Indigenista, 1998.

- ESCORZA, Juan José, María José ESPARZA y Mirella LLUHI, *Jarabes y fandanguitos. Imagen y música del baile popular*, México, Museo Nacional de Arte, 1990.
- ESPEJO, Alberto, et al. (ed.), *Cancionero veracruzano. Antología de la literatura popular y tradicional del estado de Veracruz*, Jalapa, Fonapas/Universidad Veracruzana, 1981.
- ESTRADA, Julio, *La música de México*, vols. 1 y 2, México, UNAM, 1984.
- ESTRADA BARRERA, Enrique, *De Cocula es el maricachi, de Tecalitlán los sones*, Mexicali, Estrada Editores, 2000.
- Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México*. contenido 1. región centro; 2. región occidental, 3. región oriental, 4. región Pacífico-Sur, 5. región transíctica, 6. región Valles Centrales y norte de Oaxaca, 7. noroeste, 8. sureste, México, Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Desarrollo Social, 1995. Región oriental: huastecos de San Luis Potosí: Agustín Ávila, Brigitte Barthas y Alma Cervantes; huastecos de Veracruz: Jesús Ruvalcaba Mercado; nahuas de la Huasteca veracruzana: Jesús Vargas Ramírez; nahuas de la sierra norte de Puebla: Elio Masferrer y Lourdes Báez Cubero; pames de Querétaro: Miguel Ángel Rubio y Saúl Millán; pames de San Luis Potosí: E. Fernando Nava L.; totonacas: Carlos Garma y Elio Masferrer.
- FICINO, Marsilio, *Sobre el amor. Comentarios al Banquete' de Platón*, México, UNAM, 1994, trad. de María Pía Lamberti y José Luis Bernal.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael, *Son jarocho. Guía histórico-musical*, Jalapa, Conaculta/Fonca, 2007.
- _____, *Décima. Manual básico de versificación*, México, s. e., 2005.
- FINNEGAN, Ruth, *Oral poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Bloomington & Indianápolis, Indiana University Press, 1992.
- FLORENCIA PULIDO, Patricia del Carmen, *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano*, Jalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 1991.
- _____, *Crónica histórica del huapango*, Ciudad Victoria, Universidad Autónoma de Tamaulipas, 1994.
- FOURNIER, Patricia, y Walbunga WIESHEU, *Arqueología y antropología de las religiones*, México, Conaculta/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006.

- FRENK, Margit (coord.). *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México, El Colegio de México, 1975-1985. 1. *Coplas del amor feliz*, 1975; 2. *Coplas de amor desdichado y otras coplas de amor*, 1977; 3. *Coplas que no son de amor*, 1980; 4. *Coplas varias y varias canciones*, 1982; 5. *Antología, glosario, índices*, 1985.
- _____, *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*, México, El Colegio de México, 1984.
- _____, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 1985.
- _____, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México, Facultad de Filosofía y Letras/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- GALINDO, Miguel, *Nociones de historia de la música mexicana*, V. 1, México, Conaculta/INBA/Cenidim, 1992 (facsimil de la edición de 1933).
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI/Gobierno del Estado de Quintana Roo/UNESCO, 2002.
- _____, *Fandango: el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Veracruzano de Cultura/Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006.
- _____, Román GÜEMES JIMÉNEZ y Armando HERRERA SILVA, *Árboles, ríos, sentimientos profundos... Antología de versos huastecos*, México, Criba, 1991.
- GARCÍA DE LEÓN, Pedro, *El cajón de coplas*, México, SEP, 1990.
- GARIBAY KINTANA, Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl*, 2 vols., México, Porrúa, 1953.
- _____, *Teogonía e historia de los mexicanos*, México, Porrúa, 1965.
- _____, *Poesía náhuatl I, romances de los señores de la Nueva España*, manuscrito de Juan Bautista Pomar, Tezcoco, 1582. Paleografía, versión, introducción, notas y apéndice de Ángel Ma. Garibay Kintana, México, UNAM, 1993.
- _____, *Mitología griega*, México, Porrúa, 2002.

- GARRIDO, Juan S., *Historia de la música popular en México*, México, Extemporáneos, 1974.
- GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ, *Sones y décimas dedicadas al agua, al bosque y al medio ambiente; trabajos participantes en los concursos 2001 y 2002*, Veracruz, Gobierno de Veracruz/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Consejo Nacional del Agua/Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, 2003.
- GÓMEZ-ULLATE GARCÍA DE LEÓN, Martín, *Las vueltas de la petenera. Breve reseña de un género musical transfronterizo*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2009.
- GÓMEZ VALDELAMAR, Tomás, *Huapanguero*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional Indigenista/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 1997.
- GONZÁLEZ, Aurelio, (ed.), *La copla en México*. México, El Colegio de México, 2007.
- _____ *et al.*, *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular en México*, México, El Colegio de México, 1993.
- _____, y Beatriz MARISCAL, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: "Las dos orillas"*, México, Asociación Internacional de Hispanistas/ITESM/El Colegio de México, 2007.
- GONZÁLEZ BONILLA, L. A., "Los huastecos", en *Revista Mexicana de Sociología*, 1. 2: 29-56, 1939.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *La literatura perseguida por la Inquisición*, México, Contenido (serie Libros de Contenido), 1991.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ RAÚL EDUARDO, *La seguidilla folklórica de México*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2006.
- GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora, *La poética del llanto en Sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GONZÁLEZ TORRES, Yólotl (coord.), *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Sociedad Mexicana de Estudios de las Religiones/Plaza y Valdés, 2001.

- GORTARI KRAUSS de, Ludka, y Jesús RUVALCABA MERCADO (coords.), *La Huasteca: vida y milagros*, México, CIESAS, Cuadernos de la Casa Chata 173, 1990.
- GRACE SILL, Gertrude, *A Handbook of Symbols in Christian Art*, Nueva York, Collier Books, Mc. Millan Publishing Company, 1975.
- GÜEMES JIMÉNEZ, Román (prologuista), *El huapango en voz de sus músicos y bailadores*, Jalapa, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2006.
- _____, *Cultura desocupada: tirada para el solar huasteco*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 2005.
- GUERRERO GUERRERO, Raúl, *Apuntes para la historia de Hidalgo*, México, Libros de México, 1986.
- _____, *Un recorrido por la Huasteca hidalguense*, México, INAH, 1990.
- GUTIÉRREZ, Gilberto, y Juan Pascoe (comps.), *La versada de Arcadio Hidalgo*, México, FCE (Cuadernos de la Gaceta 16), 1985.
- GUZMÁN HERBERT, Camilo, y Leopoldo VILLAVERDE MEJÍA, *Son huasteco llamado también huapango*, Pánuco, edición de autor, 1986.
- HAMUI SUTTON, Silvia, *Los símbolos de la naturaleza en los cantos judeo-españoles: una visión de la lírica popular hispánica*, tesis de maestría, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- HEREDIA CASANOVA, Martha, *El jarabe tradicional de México*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco-Secretaría de Cultura, 1999.
- HERNÁNDEZ ÁBREGO, Moisés, *Sueños que bailan. Danzas de la Huasteca*, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- HERNÁNDEZ AZUARA, César, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, CIESAS/El Colegio de San Luis/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003.
- HERNÁNDEZ OCHOA, Arturo, *Huasteca potosina: ruta mágica por la tradición y la aventura*, Huehuetlán, Conaculta, 2006.
- HERNÁNDEZ RINCÓN, Federico, *Sones para violín. Material didáctico para la enseñanza de la primera a la cuarta posición*, México, Cenidim, 1995.

- HERRERA SILVA, Armando (comp.), *Cuaderno de versería de Artemio Villeda. Los tiburones van a comer mucho verso*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Vinculación Cultural y Ciudadanización, 2001.
- HIDALGO, Arcadio, *La versada de Arcadio Hidalgo*, juntada y ordenada por Juan Pascoe y Gilberto Gutiérrez, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2003.
- HIDALGO BELLI, Patricio (comp.), *El canto de la memoria. Cincuenta años de versada en el sur de Veracruz*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2004.
- Homenaje a Margit Frenk, Anuario de Letras XXXIX*, México, UNAM, 2001.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Investigación folklórica en México*, 2 vols., México, INBA, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Musicales, 1962.
- INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA, *Cantos indígenas de México* (int.), Concha MICHEL, México, Instituto Nacional Indigenista, 1951.
- _____, *50 encuentros de música y danza indígena*, textos etnomusicológicos y producción: Archivo Etnográfico Audiovisual del INI; textos etnográficos: Departamento de Investigaciones Antropológicas y Organización Social, México, Instituto Nacional Indigenista, Archivo Etnográfico, Audio-Visual.
- _____, *El huapango. Relatos de niños huastecos* (proyecto “La voz de los niños indígenas”), México, INI, 1992.
- _____, *Sones de alegría y de flor delgadita. Xochipitsaeac y Tapaxuwán*, México, Instituto Nacional Indigenista (Serie Sonidos del México Profundo), 1997.
- IZZI, Massimo, *Diccionario ilustrado de los monstruos, ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta, 2000.
- JACKOBSON, Roman, *Ensayos de poética*, México, FCE, 1977.
- JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, Conaculta/INAH/Editorial Taurus, 2007.
- _____, y Carlo BONFLIOGI (coords.), *Las danzas de conquista*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 1996.
- JENSEN, Ad. E., *Mito y cultura entre pueblos primitivos*, México, FCE, 1986.

- JIJENA SÁNCHEZ, Lidia Rosalía de, *Poesía popular y tradicional americana*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (comp.), *Varia lingüística y literaria III*, México, El Colegio de México, 1997.
- _____ (coord.), *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*, México, El Colegio de México, 1998.
- _____ (ed.), *Lenguaje de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*, (col.), Raquel MOSQUEDA y Marco Antonio MOLINA, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2002.
- KEIDEL, Claus G., *Pequeña guía de meteorología. Cómo identificar los principales fenómenos meteorológicos mediante fotografías en color*, México, Edición Omega, s. f.
- KURI ALDANA, Mario, y Vicente MENDOZA MARTÍNEZ, *Cancionero popular mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987.
- LAMBERTI, María Pía (ed.), *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, México, Facultad de Filosofía y Letras/Cátedra Extraordinaria Ítalo Calvino/Comitato Nazionale per le Celebrazioni del VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, 2006.
- LAO, Meri, *Las sirenas*, México, Era, 1995.
- LARA, Luis Fernando (ed.), *De amicitia et doctrina: homenaje a Martha Elena Vernier*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007.
- LAVALLE, Josefina, *El jarabe, jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón/INBA, 1988.
- LIEBERMAN Baruj, Eduardo LLERENAS y Enrique RAMÍREZ ARELLANO, *Notas a Antología del son en México*, México, Discos Corasón, 1985.
- LÓPEZ CANTOS, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Madrid, Mapfre, 1992.
- LÓPEZ DE OSABA (dir.), *Historia de la música española*, 7 vols.: 1. Ismael Fernández de la Cuesta, *Desde los orígenes hasta el 'ars nova'*; 2. Samuel Rubio, *Desde el 'ars nova' hasta 1600*; 3. José López Calo, *Siglo XVII*; 4. Antonio Martín Moreno, *Siglo XVIII*;

5. Carlos Gómez Amat, *Siglo XIX*; 6. Tomás Marco, *Siglo XX*; 7. Josep Crivillé i Bargallo, *El folklore musical*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- LÓPEZ PÉREZ, Oresta (coord.), *Seminario de historia y etnografía de la educación*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2004.
- LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio, *Arrieros*, México, Ediciones Botas, 1944.
- LUQUE, Aurora (intr., trad. y notas), *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega*, Madrid, Hiperión, 2001.
- LLERENAS, Eduardo, Enrique RAMÍREZ DE ARELLANO y Baruj LIEBERMAN (investigación, grabaciones de campo, textos y fotografías), *Antología del son en México*. México, Discos Corasón, 2002.
- MAGIS, Carlos H., *La lírica popular contemporánea. España, Argentina, México*, México, El Colegio de México, 1969.
- MANERO SOROLLA, Ma. Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- MARTÍ REYES, Mireya, *El género musical: un laberinto por recorrer*, México, Universidad de Guanajuato, 2000.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós (coord.), y Juan Manuel MENDOZA ARROYO (ed.), *'Una bandolita de oro, un bandolón de cristal'. Historia de la música en Michoacán*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Desarrollo Social, 2004.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Rosendo, *Fiesta en la Huasteca. Una mirada a la huapangueada, los sones, la poesía y las danzas tradicionales de mi tierra*, México, Impresora Gráfica del Centro/Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Huasteca, 2005.
- _____, *Xantolo. Fiesta a los muertos en la Huasteca veracruzana*, México, Impresora Gráfica del Centro, 2007.
- MARTÍNEZ SEGURA, Víctor Samuel, *Recuerdos de un trovador. Trovos y poesía de huapango*, Jalapa, Instituto Veracruzano de Cultura, 1997.
- _____, *Remembranzas de un huasteco*, Jalapa, Amatl Litográfica, 2004.

- MÁRQUEZ, Huitzil, Ofelia, *Iconografía de la sirena mexicana*, México, Dirección General de Culturas Populares, 1991.
- MASERA, Mariana, “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona, Azul, 2002.
- MAYER SERRA, Otto, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941.
- MEADE, Joaquín, *La Huasteca. Época antigua*, México, Cossío Mexicana, 1942.
- _____, *La Huasteca veracruzana*, 2 vols., México, Citlaltépetl, 1962.
- _____, *Historia de Valles. Monografía de la Huasteca potosina*, San Luis Potosí, Sociedad Potosina de Asuntos Históricos, 1970.
- _____, *La Huasteca tamaulipeca*, 3 vols., Ciudad Victoria, JUS, 1978.
- _____, *La Huasteca poblana*, selección e introducción de Mercedes MEADE ANGULO, Puebla, Secretaría de Cultura/Comisión Puebla, V Centenario y Gobierno del Estado de Puebla, 1991.
- MELÉNDEZ DE LA CRUZ, Juan (recop. y selec.), *Versos para (más de) 100 sones jarochos*, Jalapa, Comosuená, 2004.
- MEMIJE ALARCÓN, Santiago, *Epicoplas: Controversias, bombas y décimas*, Chilpancingo, Promociones y Publicidad Candy, 1995.
- Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, México, Instituto Michoacano de Cultura/Sociedad Mexicana de Musicología, 1986.
- _____, “Breves notas sobre ‘La petenera’”, en *Nuestra música*, IV.14: 114-132, 1949.
- MENDOZA, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1956.
- _____, *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- _____, *Folklore de la región central de Puebla*, México, Cenidim, 1991.
- MENÍNDEZ PEÑA, Hilario, *Cantares huastecos o versos de huapango*, México, s. ed., 1925.
- _____, *Monografías y cantares huastecos*, México, Compañía General Editora, 1944.
- MERI, Lao, *Las sirenas: historia de un símbolo*, México, Era, 1995.

- Mi amor por ti nunca muere...*, cancionero de la segunda fiesta huasteca de Citlaltépetl, Veracruz, Sierra de Otontepec, del 12 al 14 de mayo de 2006, Jalapa, Universidad Veracruzana/Gobierno del Estado de Veracruz y Honorable Ayuntamiento Constitucional de Citlaltépetl, 2006.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, y Pedro C. CERRILLO, *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad de Castilla La Mancha-Cuenca, 2011.
- MOMPRADÉ, Electra, y Tonatiúh GUTIÉRREZ, *Historia general del arte mexicano. Danza y bailes populares*, México, Hermes, 1976.
- MORALES, Salvador, *La música mexicana. Raíces, compositores e intérpretes*, México, Universo, 1981.
- MORALES BLOUIN, Eglá, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Studia Humanitatis, 1981.
- MORENO RIVAS, Yolanda, *Sones jarochos y huastecos. El alma de la música mexicana*, México, Promexa, 1979.
- _____, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza, 1989.
- MOTA MOLINA, Reynaldo, *Galería huapanguera. Esencia de una tradición*, Querétaro, Viterbo Editorial/Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2008.
- MÚZQUIZ FUENTES, Rodolfo, *Bailes y danzas tradicionales*, México, IMSS/Tredex Ediciones, 1988.
- NETLL, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los pueblos indígenas de Occidente*, España, Alianza Editorial, 1985.
- OCHOA, Lorenzo, *Los huastecos a través de las crónicas: el tipo físico y sus costumbres funerarias y étnicas*, San Luis Potosí, Academia de Historia Potosina, 1972.
- _____, *Historia prehispánica de la Huasteca*, México, UNAM, 1979.
- _____, *Huastecos y totonacos: una antología histórico cultural*, México, Conaculta, 1989.
- OCHOA SERRANO, Álvaro, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997.
- _____, *Cancionero michoacano 1830-1940. Canciones, cantos, coplas y corridos*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000.

- _____, *De occidente es el mariache y de México. Revista de una tradición*, México, El Colegio de Michoacán/Secretaría Cultural del Estado de Jalisco, 2001.
- _____, *Michoacán: música y músicos*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2007.
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- ORDÓÑEZ CABEZAS, Giomar, *Los pames de la Huasteca queretana ante la migración y la carencia de tierras 1950-2000*, tesis de licenciatura en etnología, México, ENAH, 2002.
- ORTEGA RAGA, Gilberto, *Cantándole a la Huasteca*, Ciudad Victoria, Gobierno de Tamaulipas/Conaculta/PACMYC/Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2001.
- _____, *Continúa... cantándole a la Huasteca*, Ciudad Victoria, Gobierno de Tamaulipas/Conaculta/PACMYC/Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2002.
- _____, *Seguimos... cantándole a la Huasteca*, Ciudad Victoria, Gobierno de Tamaulipas/Conaculta/PACMYC/Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2004.
- _____, *Vamos Cantándole a la Huasteca*, Ciudad Victoria, Gobierno de Tamaulipas/Conaculta/PACMYC/Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2006.
- ORTEGA RODRÍGUEZ, Siddharta, Ciro Félix HERNÁNDEZ, Arturo CASTILLO TRISTÁN y Juan TENANQUILIHCANCO (eds.). *Del gusto al gusto (Cancionero de la primera fiesta huasteca de Citlaltépec, Veracruz. Sierra de Otontepec, del 13 al 15 de mayo de 2002)*, Notas de Román Güemes Jiménez, Jalapa, Universidad Veracruzana/Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana/Conaculta, 2005.
- ORTIZ, Orlando, *Crónica de las huastecas: en las tierras del caimán y la sirena*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- O'SCANLAN, Timoteo, *Diccionario marítimo español*, Madrid, Museo Naval, 1974.
- OSUNA GARCÍA, Javier, *Cádiz. Cuna de dos cantes*, Cádiz, Quorum Editores, 1967.
- OVIDIO, *Amores. Arte de amar*, Madrid, Gredos, 1985.

- _____, *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 2003.
- PASCOE, Juan, *La Mona*, Jalapa, Ficción, Universidad Veracruzana, 2003.
- _____, *Monogramas*, Jalapa, Ficción, Universidad Veracruzana, 2005.
- PAZ, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, México, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1996.
- PAZZI SEQUERA, Raúl, *Historia del huapango huasteco*, Tlacotalpan, Impresión y Diseño, 2004.
- PEDROSA, José Manuel, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- PEREA, Socorro, *Décimas y valonas de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado/Casa de la Cultura, 1989.
- _____, Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*, México, El Colegio de México/Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005.
- PÉREZ CASTRO, Ana Bella (coord.), *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, Veracruz, Consejo Veracruzano de Arte Popular /Programa de Investigación de las Artes Populares, 2007.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando, *La música afromestiza mexicana*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1990.
- PÉREZ HERRERO, Pedro (ed.), *Región e historia en México, 1700-1850: métodos de análisis regional*, México, Instituto Mora/Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, *Lenguaje y tradición en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1989.
- _____, y Eugenia REVUELTAS (comps.), *Oralidad y escritura*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000.
- _____, y Raúl Eduardo GONZÁLEZ (comps.), *El folclor literario en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Tlacotalpan, la Virgen de la Candelaria y los sones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

- Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIESAS/Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2000.
- _____, *Estampas del nacionalismo popular mexicano: diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS/Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2003.
- _____, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, Publicaciones de la Casa Chata, 2007.
- PÉREZ ZEVALLOS, Juan Manuel, y Jesús RUVALCABA MERCADO (coords.), *¡Viva la Huasteca!: jóvenes miradas sobre la región*, México, CIESAS/El Colegio de San Luis, 2003.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero I*, Jacobo Cortines (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1997.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (ed.), *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Sevilla, Fundación Machado/Universidad de Sevilla, 2004.
- _____, y Antonio José PÉREZ CASTELLANOS (eds.), *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar in memoriam: Actas del Congreso Internacional Lyra Minima Oral III*, Sevilla, Fundación Machado, Universidad de Sevilla, 2004.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Obra poética*, 5 tomos, Madrid, Biblioteca Clásica Castalia, 2001.
- QUINTO HORACIO FLACO, *XL Odas selectas*, Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm mexicana, versión de Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM, 1985.
- RAMÍREZ CASTILLA, Gustavo A., Román GÜEMES JIMÉNEZ, Artemio ARROYO MOSQUEDA y Juan Manuel PÉREZ ZEVALLOS, *De aquí somos: la Huasteca*, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/Conaculta, 2008.
- RAMÍREZ SALAZAR, Carlos Arturo, *Identidad étnica e identidad nacional en la Huasteca*, tesis, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1992.
- RAMOS AGUIRRE, Francisco, *Los Hermanos Calderón. Cantores de la Huasteca*, Cd. Victoria, Cervezas Victoria, 1999.

- RAMOS SMITH, Maya, *La danza en México durante la época colonial*, México, Alianza Editorial/Conaculta, 1990.
- REID BLAKE, Emmet, *Birds of México. A guide for Field Identification*, Chicago, The University of Chicago Press, 1954.
- RECKERT, Stephen, *Más allá de las neblinas de noviembre*, España, Editorial Gredos, 1994.
- REUTER, Jass, *La música popular de México*, México, Panorama, 1992.
- REYES, José Guadalupe, *Yo también soy de talento. Poesía decimal de don Guadalupe Reyes*, Querétaro, Ayuntamiento de Arroyo Seco, 2000.
- RIVAS PANIAGUA, Enrique, *Nicandro Castillo: El Hidalguense*, Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003.
- RODRÍGUEZ ARENAS, Hugo, *Canto de amor en la Huasteca*, México, edición de autor, 1998.
- _____, *Des...mitificación del querreque. "Hay cosas que al parecer, parecen ser y no siendo..."*, folleto, s. f.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos populares españoles (1882-1883)* 5 vols., Sevilla, Francisco Álvarez y Cía., 1882.
- _____, *La copla: bosquejo de un estudio folk-lórico*, Madrid, Revista de Archivos, 1910.
- _____, *Ensaladilla. Menudencias de varia, leve y entretenida erudición*, segunda serie de *Burla Burlando...*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1923.
- ROMERO, Jesús C., *El folklore en México*, México, Artes Gráficas del Estado/Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1947.
- RUVALCABA MERCADO, Jesús, y Graciela ALCALÁ, *Huasteca*, 3 vols., México, CIESAS, 1993.
- _____, *Huastecos de Veracruz*, en *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México*, México, Instituto Nacional Indigenista/Secretaría de Desarrollo Social, 1995.

- _____, y Juan Manuel PÉREZ ZEVALLOS, *La Huasteca en los albores del tercer milenio. Textos, temas y problemas*, México, CIESAS, 1996.
- _____, y Octavio HERRERA (coords.), *La huasteca, un recorrido por su diversidad*, México, CIESAS/El Colegio de San Luis/El Colegio de Tamaulipas, 2004.
- SAHAGÚN, fray Bernardino, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino, introducción, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, 2 t., México, Banco Nacional de México-Fomento Cultural, 1982.
- SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*, México, Cultura, 1934.
- _____, *El jarabe. Baile popular mexicano*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, 1987.
- _____, y Elisa OSORIO, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, Cenidim, 1991.
- SALDÍVAR Y SILVA, Gabriel, *Refranero musical mexicano y un apéndice de refranero general usado en canciones*, México, UAM, 1983.
- SÁNCHEZ DE FUENTES, *El folk-lor en la música cubana*, La Habana, El siglo XX, 1923.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, José Roberto, *Bailes y sones deshonestos en la Nueva España*, Jalapa, Instituto Veracruzano de Cultura Popular, 1998.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, *Antología poética del son huasteco tradicional*, México, Cenidim, 2009.
- SÁNCHEZ MARÍN, José R., y Ma. Nieves MUÑOZ MARTÍN (eds.), *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.
- SCARDUELLI, Pietro, *Dioses, espíritus, ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- SCHEFLER, Lilian, *Juegos tradicionales de Tlaxcala*, México, SEP, 1976.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor y otras pasiones*, Madrid, Editorial Alba, 1997.

- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, *Hidalgo, entre selva y milpas... la neblina*, monografía estatal, México, Secretaría de Educación Pública, 1989.
- SEVILLA, Amparo (comp.), *De carnaval a Xantolo, contacto con el inframundo*, México, Programa del Desarrollo Cultural de las Huastecas, 2002.
- SHEPTAK, Miroslava, *Diccionario de términos musicales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- SOCIEDAD FOLKLÓRICA DE MÉXICO, *Aportaciones a la investigación folklórica de México*, México, Imprenta Universitaria, 1933.
- _____, *Nuevas aportaciones a la investigación folklórica en México*, México, Imprenta Universitaria, 1958.
- SOLARES, Blanca, *Merlín, Arturo y las hadas, Phillipe Walter y la hermenéutica del imaginario medieval*, Cuernavaca, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2007.
- STANFORD, Thomas, *El son mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica, 1984.
- STRESSER-PÉAN, Guy, *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*, México, FCE, 2008.
- TELLO, Aurelio, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca*, México, Cenidim, 1990.
- TOOR, Frances (ed.), *Cancionero mexicano*, México, 1931.
- _____, *A Treasury of Mexican Folkways*, México, México Press, 1947.
- TORQUEMADA, fray Juan de, *Monarquía indiana. De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma terra*. VI vols., edición preparada por el Seminario para el estudio de fuentes de tradición indígena bajo la coordinación de Miguel León-Portilla, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1976
- TOVAR de Garibay, María Fernanda, *Los huastecos*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1982.
- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, *25 estudios de folklore. Homenaje a Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1971.
- _____, *V Coloquio de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, México, UNAM, 1986.

- UNIVERSIDAD VERACRUZANA, *Pasión y gusto. Cancionero del Gran Festival de Son y Huapango*, 45 Aniversario del Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana en Homenaje al Maestro Alfonso Medellín Zenil, Jalapa, Universidad Veracruzana/Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana/Conaculta, noviembre de 2002.
- VALDÉS PÉREZ, Rutilo, *Raúl Pazzi Sequera: Una leyenda y una realidad de la Huasteca veracruzana*, Jalapa, Editora El Águila, 2008.
- VALLEJO, César, *Nómina de huesos y otros poemas*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1998.
- VÁZQUEZ DOMÍNGUEZ, Rubén, *El son jarocho: sus instrumentos y sus versos*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1991.
- VÁZQUEZ SANTANA, Higinio, *Historia de la canción mexicana. Historias, canciones, cantares y corridos*. 3 t., México, Talleres Gráficos de la Nación, 1931.
- VÁZQUEZ VALLE, Irene, *El son del sur de Jalisco*, Guadalajara, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1976.
- _____ (intr.), *La cultura popular vista por las élites, (Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1989.
- _____, *Relatos con música y chocolate, Fandangos y otras celebraciones en 1850*, México, Instituto Mora, 1994.
- VEGA, José Blas, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Cinterco, 1990.
- VELASCO GARCÍA, Jorge, *El canto de la tribu: un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México*, México, Conaculta/Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2004.
- VELÁZQUEZ, Guillermo (comp.), *Poeta, dime tus razones. Tres trovadores campesinos queretanos: J. Guadalupe Reyes, Epifanio Torres, Mauro Villeda*, Querétaro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional Querétaro, 1993.
- VILLANUEVA, René, *Cancionero de la Huasteca*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1987.
- _____, *Cantares de la memoria: recuerdos de un folklorista*, México, Planeta, 1994.

- _____, *Guerrero: música y cantos*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1999.
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos?, diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- VIRGILIO, *Eneida*, intr. de Vicente Cristóbal y traducción y notas de Javier de Echave Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992.
- VIVANTE, Armando, *Muerte, magia y religión en el folklore*, Buenos Aires, Lajovane, 1954.
- WILLIAMS GARCÍA, Roberto, *Los huastecos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/CAPFCE/ Secretaría de Educación Pública, 1961.
- _____, *Fiesta en Veracruz*, México, Secretaría de Educación Pública/Dirección General de Culturas Populares, 1984.
- _____, y Francisco SARDIÑAS SALGADO, *Dos ensayos sobre la ciudad de Veracruz*, Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz/Instituto Veracruzano de Cultura, 1993.
- ZALETA, Leonardo, *La Huasteca y el huapango*, Poza Rica, Eón, 1999.
- ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, 1991.

Artículos

- ALÍN, José María, “Nuevas supervivencias de la poesía tradicional”, en GARZA CUARÓN-JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, 1992, pp. 403-465.
- ALVAR, Carlos, “Poesía culta y lírica tradicional”, en PIÑERO RAMÍREZ (ed.), *Lírica popular/lírica tradicional*, 1993, pp. 99-111.
- ÁLVAREZ BOADA, Manuel, “Folklore musical de la Huasteca veracruzana”, en *La palabra y el hombre* 1: 73-86, 1986.
- _____, “La música en la Huasteca”, en *Tierra Adentro*, 87: 39-49, 1997.
- ANÓNIMO, “Noticia sobre los indios guastecos de la provincia de Pánuco y su religión”, en Lorenzo OCHOA (int., presentación y selecc. de textos), *Huastecos y totonacos: una antología histórico-cultural*, 1989, pp. 152-157.

- ARELLANO HERNÁNDEZ, Alfonso, “Llegó el caimán, los dragones en el mundo maya”, en Yólotl GONZÁLEZ TORRES, *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Sociedad Mexicana de Estudios de las Religiones/Plaza y Valdés, 2001, pp. 193-220.
- AVILÉS HERNÁNDEZ, Claudia, “Revisión temática de las ‘coplas que no son de amor’ en relación con la décima”, en Aurelio GONZÁLEZ (ed.), *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 289-297.
- BAQUEIRO FÓSTER, Jerónimo, “El huapango”, en *Revista Musical Mexicana*, 1: 174-183, 1942.
- _____, “La música popular del Sotavento”, en Antonio GARCÍA DE LEÓN, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, Conaculta/IVEC/2006, pp. 281-297.
- BARRIGA VILLANUEVA, Rebeca, “Tintes de subjetividad en las coplas de amor. *Cancionero folklórico de México*”, en *Caravelle*, 60: 59-83, 1993.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo, “El bolero de Petrarca: discurso amoroso y continuidad cultural”, en María Pía LAMBERTI (ed.), *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, México, Facultad de Filosofía y Letras/Cátedra Extraordinaria Ítalo Calvino/Comitato Nazionale per le Celebrazioni del VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, 2006.
- BERNAL MAZA, Mario Guillermo, “El son huasteco: sus fronteras entre lo tradicional y lo académico”, en *IV Foro de Música Tradicional*, Museo Nacional de Antropología, 25 de septiembre de 2008.
- BREMAUNTZ, Martha, “Hacia un retrato de familia: la copla mexicana y la seguidilla del barroco español”, en Aurelio GONZÁLEZ, *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 273-280.
- BUSTOS VALENZUELA, Eduardo, “La música en la Huasteca”, en Agustín ÁVILA MÉNDEZ y Jesús RUVALCABA, *V y VI Encuentro de Investigadores de la Huasteca*, 1993, pp. 187-195.
- CARBÓ, Teresa, “La declaración. El instante imposible”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, *El discurso del amor*, núm. 143, enero-marzo de 1991, pp. 25-32.

- CARPENTIER, Alejo, "El folklorismo musical", en *Universidad de México*, XIX-2: 19-22, 1964.
- CEBALLOS RODRÍGUEZ, Samuel (ed.), "La entrevista. Heliodoro Copado Ramírez", en *Expresión huasteca*, 33: 10-11, 2003.
- CORREA RODRÍGUEZ, Pedro, "El tema del *Carpe Diem* en un soneto de *La ventura de la fea* de Mira de Amezcuea", en José M. SÁNCHEZ MARÍN y María Nieves MUÑIZ MARTÍN (eds.), *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 525-538.
- CHAMORRO, Arturo, "La música novohispana", en Herón PÉREZ MARTÍNEZ, *Lenguaje y tradición en México*, 1989, pp. 311-314.
- CHAMORRO ESCALANTE, Jorge Arturo, "La etnomusicología mexicana: un acercamiento a sus fuentes de estudio", en *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, 1985, pp. 80-94.
- CHECINSKY, Jacobo, "El mundo metafórico de la lírica popular mexicana", en *Anuario de Letras*, 1: 113-148, 1986.
- CHEMIN, Dominique, "Oxitipan. Una provincia de la Huasteca", en *Tierra Adentro*, 87: 18-23, 1997.
- DÁVILA CABRERA, Patricio, "Identidad del pueblo huasteco", en *Tierra Adentro*, 87 : 6-8, 1997.
- DE LA PEÑA, Guillermo, "Los estudios regionales y la antropología social en México", en Pedro PÉREZ HERRERO, *Región e historia en México (1700-1850)*, 1991, pp. 123-162.
- DE LA ROSA, Alejandro, "Censura de la Inquisición: 231 años de censura de un son mexicano", en *Foro de música tradicional del INAH*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- DEYERMOND, Alan, "Pero Meogo's Stags and Fountains. Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric", en *Romance Philology*, vol. XXXIII, núm. 2, noviembre, 1979, pp. 265-283.
- _____, "Sirenas del *Cancionero folklórico de México* y su ascendencia medieval", en *Homenaje a Margit Frenk*, en *Anuario de Letras XXXIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

- _____, “The Wind and the Small Rain: Traditional Images in a Late-Medieval English Court Song and their Contemporary Castilian Analogues”, Mariana MASERA, Claudia CARRANZA y Yoshiro TANALA (eds.), *Lyra minima I: Tradición y folklor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (en prensa).
- DÍAZ ROIG, Mercedes, “Algunas diferencias entre la lírica popular mexicana y la española”, en *Universidad de México*, XXX-10: 9-14, 1976.
- _____, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976.
- _____, “Algunas observaciones sobre el romancero tradicional de México”, en Arturo CHAMORRO, *Sabiduría popular*, 1983, pp. 45-57.
- _____, “Panorama de la lírica popular mexicana”, en *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et luso-brésilien*, 48: 27-36, 1987.
- _____, “El lenguaje tradicional”, en Herón PÉREZ MARTÍNEZ, *Lenguaje y tradición en México*, 1989, pp. 125-133.
- DORRA, Raúl, “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral”, en *Dispositio*, XVIII-45: 195-209, 1993.
- EGIDO, Aurora, “La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas”, en *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, 1984.
- ESCOBAR OHMSTEDE, Antonio, “Las huastecas para los huastecos. Los intentos para conformar un estado huasteco durante la primera mitad del siglo XX”, en *Vetas*, II. 4: 117-150, 2000.
- ESCORZA, Juan José, “Apuntamientos sobre el jarabe mexicano”, en *Heterofonía*, 107: 11-24, 1992.
- ESTRADA, Julio, “Silencio y rumor de lo propio”, en *V Coloquio de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, 1986, pp. 51-63.
- FERNÁNDEZ ARÁMBURU, José y Germán, “Versos de huapango”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 1955, pp. 71-78.
- FERNÁNDEZ SEPÚLVEDA, María Andrea, “La imagen de la amada en la lírica folklórica mexicana”, en *Revista de Literaturas Populares*, VIII. 2: 319-346, 2008.

- FRENK, Margit, "Folklore vivo/folklore transcrito: en torno al *Cancionero folklórico de México*", en Arturo CHAMORRO, *Sabiduría popular*, 1997, pp. 39-44.
- _____, "Música y poesía en el Renacimiento español (1490-1560)", en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 33: 59-69, 1990.
- _____, *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana* (discurso de ingreso a la Academia Mexicana), México, UNAM, 1994.
- _____, "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas", en Pedro PIÑERO RAMÍREZ, *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, pp. 159-182.
- _____, "Poesía y música en el primer siglo de la Colonia", en Mariana MASERA (coord.), *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, 2002, pp. 17-39.
- _____, "El universo sonoro del cancionero popular antiguo", en Pedro PIÑERO RAMÍREZ y José Antonio PÉREZ CASTELLANOS, *De la canción de amor medieval a las soleares. Actas del Congreso Internacional Lyra minima oral III*, pp. 115-122.
- _____, "El universo sonoro del cancionero popular antiguo", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, 2006, pp. 516-524.
- _____, "De la seguidilla antigua a la moderna", en *Poesía popular hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 485-486.
- _____, "Endechas anónimas del siglo XVI", en *Poesía popular hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 470-484.
- _____, "Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folklóricas mexicanas", en Aurelio GONZÁLEZ, *La copla en México*, 2007, pp. 151-164.
- FUENTES AGUILAR, Luis, y Consuelo SOTO MORA, "Escolio sobre la muerte", en *Folklore americano*, 54: 71-85, 1992.
- GALEANO, Eduardo, "Literatura y cultura popular en América Latina: diez errores o mentiras frecuentes", en Adolfo COLOMBRES, *La cultura popular*, 1997, pp. 93-109.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, "De literatura popular", en *Anthropos*, 166/167: 8-16, 1995.

- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, “El son jarocho: música y lírica popular en el sotavento veracruzano”, folleto para el disco compacto *El son jarocho*, 1996.
- _____, “Contrapunto barroco en el Veracruz colonial”, en Bolívar ECHEVARRÍA, *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, 1994, pp. 111-139.
- _____, “La décima: territorio histórico y social de una glosa posible”, en *Verdesierto*, 1. 1: 26-33, 1999.
- _____, “La veta madre: vestigios del Siglo de Oro en la poesía cantada de Veracruz y el Caribe”, en Mariana MASERA, *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, 2002, pp. 53-58.
- GARZA CUARÓN, Beatriz, “Los clichés iniciales en la lírica popular en México y otros países del mundo hispanico”, en Beatriz GARZA CUARÓN e Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 495-537.
- _____, e Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México”, en *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et luso-brésilien*, 65: 143-157, 1995.
- _____, “El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido”, en Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ (comp.), *Varia lingüística y literaria*, vol. III, 1997, pp. 149-162.
- _____, “Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos”, en *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et luso-brésilien*, 72: 83-97, 1999.
- _____, “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”, en *Revista de Literaturas Populares*, 1.1:94-115, 2001.
- _____, “Elementos tradicionales en la caracterización de personajes en el corrido actual”, en Herón PÉREZ MARTÍNEZ y Raúl Eduardo GONZÁLEZ, *El folclor literario en México*, 2003, pp. 135-149.
- _____, “Los términos del amor en coplas mexicanas”, en Pedro PIÑERO RAMÍREZ y Antonio José PÉREZ CASTELLANOS, *De la canción de amor medieval a las*

- soleares: profesor Manuel Alvar in memoriam: Actas del Congreso Internacional Lyra Minima Oral*, 2004, pp. 409-418.
- _____, “Versos afortunados: la invención en el romancero viejo”, en Concepción COMPANYY *et al.*, *Textos medievales: recursos, pensamientos e influencia*, 2005, pp. 363-378.
- _____, “Amada como flor’ y ‘cortar flores’: tópico y motivo en la lírica tradicional”, en Luis Fernando LARA, *De amicitia et doctrina. Homenaje a Martha Elena Vernier*, 2007, pp. 187-206.
- _____, “Coplas de colores”, en Aurelio González (ed.), *La copla en México*. México, El Colegio de México, 2007, pp. 27-55.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ RAÚL EDUARDO, “Y arriba iré. Acerca de la seguidilla folklórica de México”, en *Anuario de Letras XXXIX*: 229-245, 2001.
- GÜEMES JIMÉNEZ, Román, “La memoria de los sonos”, en *Tierra Adentro*, 87-1997: 32-35.
- _____, “Algunas consideraciones sobre el huapango”, *Horizonte*, I-1991: 25-30.
- GUERRERO GUERRERO, Raúl, “Fiestas del carnaval”, en *Ingenioso Hidalgo*, revista del Instituto Hidalguense de la Cultura, 13. 3: 6-7, 1993.
- GUTIÉRREZ, Gilberto, “Una década de son jarocho”, en *Horizonte*, 1: 30-31, 1991.
- HERNÁNDEZ AZUARA, César, “La décima huasteca. Remembranzas de una poesía olvidada”, en apostillas a *Verdesierto*, 1-3: 13-22, 1999.
- HERRERA, Jesús, “El manuscrito de Mariana Vasques: música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente”, en *Heterofonía*, 132/133: 9-24.
- HERRERA SILVA, Armando, “Los tiburones van a comer mucho verso” (entrevista realizada a Artemio Villeda Marín en noviembre de 1996), en *Verdesierto*, 1.1: 53-60, 1999.
- _____, y Froylán RASCÓN CÓRDOBA, “El proceso iniciático del trovador de huapango, entrevista con Eleazar Velázquez Benavides”, *Tierra Adentro*, 87: 42-49, 1997.
- HIDALGO BELLI, Patricio, “El canto de la memoria”, en Patricio HIDALGO BELLI, *El canto de la memoria. Cincuenta años de versada en el sur de Veracruz*, 2004, pp. 15-21.

- HOUSE WEBBER, Ruth, “Observaciones sobre los personajes del romancero”, en Beatriz GARZA CUARÓN e Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, 1992, pp. 13-32.
- IBÉRICO MAS, Luis, “El mito en el folklore”, en *Folklore Americano*, 22, 21-27, 1997.
- JÁUREGUI, Jesús, *Los mariachis de mi tierra... Noticias, cuentos, testimonios y conjeturas* (ed. 1925), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- _____, *Tres mariachis jaliscienses olvidados en su tierra*, México, El Colegio de Jalisco, 1992.
- _____, “De la comarca a la fama mundial. Las transformaciones del mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo XX”, en *Antropología, Música tradicional y procesos de globalización*, núm. 80, septiembre de 2007, pp. 101-128.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, “...y otra vez lo popular. Poesía popular, identidad regional y comunidad cultural”, en Arturo CHAMORRO, *Sabiduría popular*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997.
- _____, “La copla entre géneros”, en Aurelio GONZÁLEZ, *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 231-259.
- JOHANSSON, Patrick, “El sentido y los sentidos en la oralidad náhuatl prehispánica”, en *Acta Poética* 26, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005, pp. 517-546.
- JUÁREZ SAN JUAN, Gloria Libertad, “Tres imágenes simbólicas eróticas en las coplas folclóricas mexicanas”, en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 137-147.
- JULIÁ, Jordi, “Meditación sobre la ausencia. Ideas teóricas sobre la elegía”, en Ma. José VEGA y Cesc ESTEVE, *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Mirabel Editorial, 2004, pp. 297-319.
- LEE UTLEY, Francis, “Una definición de folklore”, en Tristram COFFIN, *El retorno de los juglares*, 1972, pp. 11-28.
- LEÓN, Argeliers, “Elementos africanos en lo festivo latinoamericano”, en *V Coloquio de Investigaciones Estéticas*, 1986, pp. 329-341.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, “Los huastecos según los informantes de Sahagún”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 5, 1965, pp.15-29.

- LEYVA, Waldo, “La décima y el verso improvisado en Iberoamérica”, en Patricio HIDALGO BELLI, *El canto de la memoria. Cincuenta años de versada en el sur de Veracruz*, 2004, pp. 11-14.
- LIRA LOZANO, Marco Antonio, “La promoción de la identidad nacional a través del huapango huasteco”, en Oresta LÓPEZ PÉREZ (coord.), *Seminario de historia y etnografía de la educación*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2004.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, “El invento y el descubrimiento de la concepción mítica del mundo”, en *México Indígena*, 14: 24-26, 1990.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, “De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género”, en *La elegía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 133-166.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, “El alba en la tradición poética romance”, en *Lyra minima oral: los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá*, Alcalá de Henares, Manuel Alvar/Cristina Castillo/Mariana Masera/José Manuel Pedrosa, 1998, pp. 43-51.
- LÓPEZ RIDAURA, Cecilia, “El borracho y la bebida en el *Cancionero folklórico de México*”, en *Revista de Literaturas Populares*, VII. 2: 271-292, 2007.
- LUENGAS BOLIO, Lina, “Las danzas de carnaval en la Huasteca hidalguense”, en *Boletín Itinerario*, 8: 8-9, 2002.
- MACHACA, René, “Algunas reflexiones acerca de la copla”, en Virtudes ATERO, *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos*, 1996, pp. 197-202.
- MANCUSO, Hugo R., “La teoría de la semiósfera aplicada al *plexus* de la cultura posmoderna”, en *AdVersus V*, 10-11, diciembre de 2007-abril de 2008, pp. 6-35.
- MANZANO ALONSO, Miguel, “Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral”, en *Anthropos*, 166-167: 91-98, 1995, pp. 91-98.
- MARISCAL, Beatriz, “Coplas mexicanas a la muerte”, en Aurelio GONZÁLEZ, *La copla en México*, 2007, pp. 17-26.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, “Éste es el maracumbé. El fandango de la rivera del Balsas”, en Jorge Amós MARTÍNEZ AYALA y Juan Manuel MENDOZA ARROYO, *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal. Historia de la música en*

- Michoacán*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Desarrollo Social, 2004, pp. 175-190.
- MARTÍNEZ SEGURA, Víctor Samuel, “Versada”, en *Tierra Adentro*, 87: 36-38, 1997.
- MASERA, Mariana, “La religiosidad en el cancionero popular mexicano-novohispano: de la Virgen al diablo”, en Beatriz GARZA CUARÓN e Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, 1992, pp. 431-447.
- _____, “Que non sé filar, ni aspar, ni devanar: erotismo y trabajo femenino en el *Cancionero hispánico medieval*”, en Concepción COMPANYY *et al.*, *Discursos y representaciones en la Edad Media*, 1999, pp. 215-231.
- _____, “Fue a la ciudad mi morena: /si me querrá cuando vuelva”. La voz masculina en la antigua lírica tradicional”, en *Medievalia*, 31: 47-57, 2000.
- _____, “Algunos aspectos de la lírica tradicional: los inicios de las coplas”, en Helena BERISTÁIN (coord.), *Memoria. XX Aniversario del Seminario de Poética*, 2000, pp. 141-151.
- _____, “Hacia los comienzos del cancionero popular mexicano”, en *El folclor literario en México*, pp.55-68.
- _____, (coord.), *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, México, UNAM/Azul, 2002.
- _____, “*Que si hablan de mí, muchachita, /que si hablan de mí, no has de hablar*. Aspectos del paralelismo en el cancionero tradicional mexicano”, en Helena BERISTÁIN y Gerardo RAMÍREZ VIDAL, *La dimensión retórica del texto literario*, 2003, pp. 357-381.
- _____, “Entre la voz y el poema. Entrevista a Margit Frenk”, en *Acta Poética*, 26: 17-28, 2005.
- _____, “Un baile perseguido del siglo XVIII, un son y un juego infantil del XX: algunos textos de la jeringonza en México”, en *Acta Poética*, 26: 313-349, 2005.
- MEDINA, Rubén Darío, “Al pan, vino, y al vino, pan’. Acercamiento a las figuras retóricas de la poesía folklórica”, en Helena BERISTÁIN y Gerardo RAMÍREZ VIDAL, *La dimensión retórica del texto literario*, 2003, pp. 325-355.
- MEIEROVICH, Clara, “Acerca de los bailes en el siglo XIX mexicano”, en *Heterofonía*, 96: 54-63, 1987.

- MELGAREJO VIVANCO, José Luis, “La décima en Veracruz”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 4: 61-72, 1943.
- MENDOZA, Vicente T., “La investigación folklórico musical”, en *Aportaciones a la investigación folklórica en México*, México, Imprenta Universitaria, 1933, pp. 57-69.
- _____, “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México”, en *Aportaciones a la investigación folklórica en México*, México, Imprenta Universitaria, 1933, pp. 81-111.
- _____, “La copla musical en México”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, V, 1944, pp. 189-202.
- _____, “México aún canta seguidillas”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, V, 1944, pp. 203-218.
- _____, “Mensajes y mensajeros en la poesía tradicional de México”, en *Folklore americano*, III-3: 71-84, 1995.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, “México en las coplas”, en Aurelio GONZÁLEZ, *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 57-72.
- MOLINA, Marco Antonio, “Símbolos del río en el Cancionero”, en *Varia lingüística literaria. 50 años del CELL. Literatura: Siglos XIX y XX* (comp. Yvette Jiménez de Báez), México, El Colegio de México, 1997, pp. 123-132.
- _____, “A la mar se parecen / los que se aman’. Semejanzas entre los enamorados y el mar en la lírica tradicional mexicana”, en Herón PÉREZ MARTÍNEZ y Raúl Eduardo GONZÁLEZ, *El folclor literario en México*, 2003, pp. 123-132.
- _____, “Las formas paralelísticas de la antigua tradición oral hispana y las coplas de la lírica tradicional mexicana”, en Concepción COMPANYY *et al.*, *Textos medievales: recursos, pensamientos e influencia*, 2005, pp. 363-378.
- _____, “Estructura de la copla y los niveles simbólico y referencial”, en Aurelio GONZÁLEZ (ed.), *La copla en México*, 2007.
- MONTEMAYOR, Carlos, “Sobre el concepto de literatura indígena”, en *México Indígena*, 4: 4-6, 1985.
- MONTIEL, Erasmo, y Román GÜEMES, “La memoria de los sones antiguos”, en *Tierra Adentro*, 87: 32-35, 1997.

- MONTOYA BRIONES, José de Jesús, “Persistencia de un sistema religioso mesoamericano entre indios huastecos y serranos”, en Barbro DALHGREN (ed.), *Historia de la religión en Mesoamérica y áreas afines, I. Coloquio*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1987, pp. 145-152.
- MORENOS, Jorge, “El canto y el falsete en el son huasteco”, ponencia presentada en el Encuentro de Formadores del Son Huasteco, Xicontepec de Xuárez, febrero, 2008.
- MUÑIZ, Angelina, “El paralelismo en la lírica popular mexicana”, en *Anuario de Letras*, I: 149-168, 1986.
- NAVA, Gabriela, “El disparatado humor carnavalesco en la lírica popular mexicana”, en *Acta Poética*, 26.1-2: 373-398, 2005.
- _____, “Como era mentira / podía ser verdad’. Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII: huellas de la cultura carnavalesca”, en *Revista de Literaturas Populares*, IV.2: 271-287, 2004.
- _____, “Juguetona, burlesca y soez: la lírica carnavalesca en el *Nuevo Corpus...*”, en *Homenaje a Margit Frenk*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008, pp. 135-144.
- NETTL, Bruno, “La música de las canciones”, en Tristram COFFIN, *El retorno de los juglares*, 1972, pp. 187-203.
- NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, José de I., “Los huapangos”, en *Mexican Folkways*, 7 (4): 185-197, 1932.
- OCHOA, Lorenzo, y Gerardo MARTÍNEZ, “Notas en torno a la cosmovisión y religión de los huastecos”, en *Anales de Antropología*, 33: 91-163, 1996/1997.
- ONTAÑÓN, Paciencia, “La despedida en los corridos y las canciones de México”, en *Filosofía y Letras*, XXII-66-69, 1958.
- ORTIZ, Orlando, “Para hablar de la Huasteca”, en *Tierra Adentro*, 87: 12-17, 1997.
- PARRA MUÑOZ, Rafael, *Tradición y sociedad en el devenir de las velaciones y el huapango de la zona media y la sierra gorda*, tesis, México, ENAH, 2007.
- PEDROSA, José Manuel, “La canción tradicional: autobiografía poética del pueblo”, en *Antrophos*, 1995-166/167: 19-42.

_____, “El son mexicano de ‘El pampirulo’ y el tópicico literario de los tres estamentos”, en Mariana MASERA, *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, 2002, pp. 71-97.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Fandango: fiesta y rito”, en *Revista de la Universidad de México*, 478: 45- 49, 1990.

_____, “La identidad huasteca y la versada popular”, en *Verdesierto*, 1.3: 51-60, 1999.

_____, “Acercamiento al son mexicano: el son de mariachi, el son jarocho y el son huasteco”, en Ricardo PÉREZ MONTFORT, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, 2000, pp. 117-149.

_____, “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional”, en Ricardo PÉREZ MONTFORT, *Estampas del nacionalismo popular mexicano: diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 2003, pp. 121-144.

_____, “El fandango veracruzano y las fiestas del Caribe”, en Ricardo PÉREZ MONTFORT, *Estampas del nacionalismo popular mexicano: diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 2003, pp. 31-78.

_____, “La décima comprometida en el sotavento veracruzano. Un recorrido desde la revolución hasta nuestros días”, en *Revista de Literaturas Populares*, 1.1: 115-154, 2001.

_____, “De jarabes, dulces y aguardientes. El azúcar y sus derivados en la expresión popular fandanguera mexicana”, en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, 2007, pp. 17-37.

_____, “Del rancho a la capital. Notas sobre lo ‘popular’ en el estudio del cancionero mexicano y su relación con los inicios del bolero ranchero”, en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, 2007, pp. 95-117.

PIÑA CHÁN, Román, “El desarrollo de la tradición huasteca”, en Lorenzo OCHOA, *Huastecos y totonacos: una antología histórico cultural*, 1989, pp. 164-176.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., “Un guapo se pasea por la villa: de las canciones del pasado a las coplas del presente”, en Pedro Manuel CÁTEDRA (dir.), Eva Belén CARRO CARBAJAL, Laura MIER, Laura PUERTO MORO y María SÁNCHEZ PÉREZ (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial:*

- formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, SEMYR, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 111-130.
- PULIDO, Rosa Isabel, “El motivo del canto: transmisión y relaciones entre la lírica culta y la popular”, en Pedro PIÑERO RAMÍREZ y Antonio José PÉREZ CASTELLANOS, *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar in memoriam: Actas del Congreso Internacional Lyra Minima Oral III*, Sevilla, Fundación Machado, Universidad de Sevilla, 2004, pp. 269-280.
- QUESADA, Nohemí, “Bailes prohibidos por la Inquisición”, en *Los procesos de cambio en Mesoamérica y áreas circunvecinas*, vol. 1, 1997, pp. 91-98.
- RAMOS SMITH, Maya, “‘Que esta canalla se abstenga de esos bailes’: una mirada a las danzas populares de los siglos XVI y XVII”, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, 6a. época, 2005, 8: 133-161.
- REAL RAMOS, César, “La copla popular”, en Virtudes ATERO, *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos*, 1996, pp. 31-43.
- ROBLES CAHERO, José Antonio, “La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII novohispano”, en *Heterofonía*, 85: 26-43, 1984.
- _____, “El Archivo de la Inquisición como fuente de la música popular novohispana. Cuatro casos del norte”, en *Heterofonía*, 90: 5-34, 1985.
- _____, “Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España”, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, 8: 42-76.
- RODRÍGUEZ RIVERA de MENDOZA, Virginia, “La copla mexicana. Estudio preliminar”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, I: 103-122, 1938-1940.
- _____, “La investigación folklórica en el campo. Mis experiencias”, en *Aportaciones a la investigación folklórica en México*, México, Imprenta Universitaria, 1933, pp. 33-46.
- SALDÍVAR, Gabriel, “El jarabe, baile popular mexicano”, en *Anales del Instituto de Antropología e Historia*, 1935: 305-326.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Martín, “Recursos estilísticos en la copla popular mexicana”, en *Revista de Literaturas Populares*, II. 2: 109-138, 2002.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, “La poesía del son huasteco”, en *El bagre. Segundo aniversario. El huapango: vida y pasión*, octubre-noviembre, 1996, pp. 18-25.

- _____, “El trovo: una singular y casi desconocida forma poética del huapango huasteco”, en *Heterofonía*, 116/117: 125-135, 1997.
- _____, “Cadenas, trovos y coplas paralelas: recursos poéticos utilizados en el son huasteco I,” en *Pauta*, 73, enero-marzo de 2000, pp. 63-76.
- _____, “Cadenas, trovos y coplas paralelas: recursos poéticos utilizados en el son huasteco II,” en *Pauta*, 74, abril-junio de 2000, pp. 55-72.
- _____, “Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos”, en *Revista de Literaturas Populares*, II. 1: 121-152, 2002.
- _____, “Reseña a Jesús Antonio Echevarría Román. *La petenera: son huasteco*”, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000; 87 pp., en *Revista de Literaturas Populares*, II: 1, pp. 209-215, 2002.
- _____, “Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio”, en Herón PÉREZ MARTÍNEZ y Raúl Eduardo GONZÁLEZ, *El folclor literario en México*, 2003, pp. 261-272.
- _____, “Nueve sones paralelísticos I”, en *Revista de Literaturas Populares*, V. 1: 24-47, 2005.
- _____, “Hacia una tipología del son en México”, en *Acta Poética*, 26: 399-424, 2005.
- _____, “Los sones frente a los medios de comunicación”, en *Heterofonía*, 134/135: 9-28, 2006.
- _____, “El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México”, en Aurelio GONZÁLEZ, *La copla en México*, 2007, pp. 309-321.
- SANDSTROM, Alan, R., “Identidad étnica contemporánea. El caso de los nahuas del norte de Veracruz”, en *Vetas*, IV-11: 85-102, 2002.
- SOLER DE LA CUEVA, María Ángeles, y Silvia PONCE DE LEÓN, “Reconocimiento automático de rimas para el *Cancionero folklórico de México*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI. 2: 449-509, 1977.
- STANFORD, Thomas, “Sobrevivencias de la música prehispánica en México”, en Arturo CHAMORRO, *Sabiduría popular*, 1997, pp. 223-231.
- STORM, María, “Ecos de sones tepequenses”, en Álvaro OCHOA SERRANO, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Casa de la Cultura del

- Valle de Zamora/Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2005.
(fragmento de "Enjoying Uruapan", México, s. i. 1945)
- STAVENHAGEN, Rodolfo, "La cultura popular y la creación intelectual", en Adolfo COLOMBRES, *La cultura popular*, 1997, pp. 21-39.
- STRESSER-PÉAN, Guy, "Los indios huastecos", en Lorenzo Ochoa, *Huastecos y totonacos: una antología histórico cultural*, México, Conaculta, 1989.
- SZÉLJAK, György, "...porque si no comemos maíz no vivimos'. Identidad y ritos de fertilidad en la Huasteca hidalguense", en Juan Manuel PÉREZ ZEVALLOS y Jesús RUVALCABA MERCADO, *¡Viva la Huasteca!: Jóvenes miradas sobre la región*, 2003, pp. 113-143.
- TABOADA, María Stella, "La memoria de la copla y las coplas de la memoria. Panorama de la copla en Argentina", en Virtudes ATERO BURGOS (ed.), *El romancero y la copla. Formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía/Universidad de Cádiz/Universidad de Sevilla, 1996, pp. 137-154.
- TAPIA SANTAMARÍA, Jesús, "Tradición y costumbre: un acercamiento antropológico", en Herón PÉREZ MARTÍNEZ, *Lenguaje y tradición en México*, 1989, pp. 107-119.
- TÉLLEZ GIRÓN, Roberto, "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en los distritos de Teziutlán, Tlatauquitepec, Zacapoaxtla y Huitzilán, estado de Puebla y Jalacingo, estado de Veracruz, de junio a diciembre de 1938", en *Investigación Folklórica en México* 1, 1962, pp. 351-619.
- TELLO, Aurelio, "El archivo musical de la catedral de Oaxaca: nuevos hallazgos", en *Heterofonía*, 120/121: 66-79, 1999.
- TOOR, Frances, "El jarabe antiguo y moderno", en *Mexican Folkways*, VI.1: 26-37, 1930.
- TORRES SÁNCHEZ, Rafael, "Hacia la preservación del costumbre", en *México Indígena*, 14: 18-23, 1990.
- VAN'T HOOFT, Anuschka, "Sirenas, serpientes y *xilis*. El agua en la tradición oral de los nahuas de la Huasteca", en Juan Manuel PEREZ ZEVALLOS y Jesús RUVALCABA MERCADO, *¡Viva la Huasteca!: Jóvenes miradas sobre la región*, 2003, pp. 145-172.

- VARGAS RAMÍREZ, Jesús, “Los nahuas de la Huasteca veracruzana”, en *Etnografía de los pueblos indígenas de México*, México, Instituto Nacional Indigenista/Secretaría de Desarrollo Social, 1995, pp. 113-121.
- VÁZQUEZ VALLE, Irene, “Bibliografía sobre la Huasteca. Historia y presente”, en *Tierra Adentro*, 87: 57-59, 1997.
- VEGA, María José y Cesc ESTEVE, “Meditación Sobre la ausencia. Ideas teóricas sobre la elegía”, en María José VEGA y Cesc ESTEVE, *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Mirabel Editorial, 2004.
- VICTORIO, Juan, “El simbolismo en la lírica tradicional”, en Pedro PIÑERO RAMÍREZ y Antonio José PÉREZ CASTELLANOS, *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar in memoriam: Actas del Congreso Internacional Lyra Minima Oral III*, 2004, pp. 281-286.
- WILLIAMS GARCÍA, Roberto, “Carnaval en la Huasteca veracruzana”, en *La palabra y el hombre*, 15: 37-45, 1960.
- ZAID, Gabriel, “Sobre el *Cancionero folklórico de México*”, en *Diálogos*, XIV. 81: 33-35, 1978.
- ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes, “Temas, motivos y fórmulas en leyendas de la tradición oral del noreste de México”, en Herón PÉREZ MARTÍNEZ y Raúl Eduardo GONZÁLEZ, *El folclor literario en México*, 2003, pp. 190-201.
- _____, “Arreboles, rositas y aguanieves: coplas tradicionales para rematar décimas populares”, en Aurelio GONZÁLEZ, *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 281-288.

Tesis

- ALEGRE GONZÁLEZ, Lizette, *El vinuete. Música de muerto. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*, tesis de licenciatura en etnomusicología, México, Escuela Nacional de Música, 2004.
- ALONSO GÓMEZ, Salvador Alejandro, *El proceso de nacionalización de la canción lírica popular mexicana*, tesis, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

- ALTAMIRANO PINEDA, Andrea Magdalena, *Analogías formales entre la antigua lírica popular y el romancero tradicional*, tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2002.
- CONTRERAS HERNÁNDEZ, Octavio, *La originalidad lírica popular del son jarocho*, tesis de licenciatura, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.
- CRUZ ARELLANO, Eloína, Rosa JIMÉNEZ y María Eugenia NÁJERA, *Historia, música y baile de la región huasteca*, tesis, México, Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza/Escuela Nacional de Danza Folklórica, s. f.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Raúl Eduardo, *Poesía y música de los géneros bailables de la Tierra Caliente de Michoacán*, tesis doctoral, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007.
- GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora, *La poética del llanto en Sor Juana Inés de la Cruz*, Tesis de maestría en Letras, México, UNAM, 2006.
- GOTTFRIED HESTKET, Jéssica Anne, *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz*, tesis de maestría en etnomusicología, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Centro de Arte, Arquitectura y Diseño, 2005.
- HERNÁNDEZ AZUARA, César, *Danzas del costumbre como ofrenda ritual. Reproducción cultural de cuatro comunidades nahuas de la Huasteca*, tesis de maestría en historia y etnohistoria, México, Escuela Nacional de Antropología, 2004.
- HUIDOBRO GOYA, José Alejandro, *Los fandangos y los sones: la experiencia del son jarocho*, tesis de licenciatura en antropología social, México, UAM Iztapalapa, 1995.
- JIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique, *La investigación del folklore musical en México, Raúl Hellmer y el trabajo de campo*, tesis de licenciatura, México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 2004.
- JUÁREZ SAN JUAN, Gloria Libertad, *Sentido erótico en la lírica popular mexicana*, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- JURADO, María Eugenia, y Gonzalo CAMACHO, *Xantolo, El retorno de los muertos*, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1995.
- LAORRABAQUIO SAAD, Georgina, *La importancia de la música y la danza en la festividad del Xantolo en Huejutla, Hidalgo*, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Danza Folklórica, 2002.

- LIRA LOZANO, Marco Antonio, *Usos políticos y sociales del huapango. Pánuco, Veracruz, 1940-1964*, tesis de maestría, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2003.
- LÓPEZ RIDAURA, Cecilia, *Personajes carnavalescos de la antigua lírica popular hispánica de asunto erótico amoroso*, tesis de maestría, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- MARTÍNEZ DE LA CRUZ, Rafael, “Apanchaneh: señora del agua. Ritual y cosmovisión entre los nahuas de Chicontepec”, tesis, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2000, en Jesús RUVALCABA y Juan Manuel PÉREZ ZEVALLOS, *Miscelánea huasteca. 25 tesis sobre la región*, 2006.
- MASERA, Mariana, *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Songs*, tesis doctoral, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1995.
- MEDINA, Rubén Darío, *De médico, poeta y loco..., aproximación a las estrategias discursivas de la lírica popular mexicana*, tesis doctoral, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- MURILLO ÁLVAREZ, Concepción, *Aportaciones al estudio de la lírica popular y tradicional mexicana: edición comentada de canciones populares mexicanas*, tesis de maestría, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1960.
- ROBLES CAHERO, José Antonio, *Inquisición y bailes populares en la Nueva España ilustrada: erotismo y cultura popular en el siglo XVIII*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.
- RODRÍGUEZ DE ALBA, Carlos Rodolfo, *Los símbolos florales en la antigua lírica popular hispánica*, tesis de maestría en letras españolas, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2005.
- ROJAS LÓPEZ, María Isabel, *Cantos y bailes populares perseguidos por la Inquisición novohispana en la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del XIX*, tesis de licenciatura, México, UNAM, 2006.
- SANTOS RUIZ, Ana Eloísa, *Los sones de la tierra en la Nueva España del siglo XVIII*, tesis, México, UNAM, 2003.

ZARAGOZA OCAÑA, Diana Minerva, *La Huasteca*, tesis doctoral, México, UNAM/ENAH, 2003.

BIBLIOGRAFÍA ELECTRÓNICA

- Aedos y rapsodas*, en <http://mitoslogos.blogspot.com/2011/01/aedos-y-rapsodas.html>, consultada en noviembre de 2011.
- Ballet Folklórico Huhuacóyotl, FAB, *El portal de lo mexicano. La música, danza y sus creadores* en <http://www.fab1.jimdo.com/un-poquito-mas-de-tinta-patriciagordillo/>, página consultada en octubre de 2010.
- CAÑA DULCE, CAÑA BRAVA, http://www.youtube.com/watch?v=v0jolM_D_ts&Nr=1, you tube, “La petenera”, página consultada en enero de 2011.
- CENOBIOS, “De folklore y etnohistoria”, ENAH, página consultada en mayo de 2009, <http://folkloreyetnohistoria.blogspot.com/>.
- CHICAGO ENSEMBLE, *Esta tierra es tuya. This land is your land. Sones de México*, en http://www.sonesdemexico.com/files/tierra_lyrics.pdf, página consultada en noviembre de 2010.
- Coplas de El mil amores*, intérpretes: Blanca Estela Pavón y Pedro Infante. Página web: <http://www.youtube.com/watch?v=cEluoXJ6-6g>, consultada en febrero de 2012.
- Coplas de Dos tipos de cuidado*, Intérpretes: Pedro Infante y Jorge Negrete, página web: <http://www.youtube.com/watch?v=5bqU2d1s9o> consultada en febrero 2012.
- CRIADO, José, “La décima popular en La Alpujarra”, en *Revista de Folklore*, núm. 150, tomo 13^a, 1993, versión electrónica en <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1180>, consultada en marzo de 2012.
- DE LAMA DE LA CRUZ, Víctor, “Don endechas canarias indígenas: Estado de la cuestión”, en *Estudios de Literatura*, núm. 18, Castilla, 1993, pp. 109-122. Versión electrónica, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136185>.
- Diccionario de la Real Academia Española*, página web <http://buscon.rae.es/drael/>.
- DOMINGO DELGADO, Luis, “Fiestas del mayo en Segovia capital”, en *Revista de Folklore*, núm. 29, tomo 03a, 1983, pp. 177-180. Versión electrónica en <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=263>, página consultada en marzo de 2012.
- El siglo de Torreón*. <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/5164.recopilan-sones-guerrerenses.html>, consultada en octubre de 2009.

- El portal de los barcos. Enciclopedia de la náutica y los servicios al navegante*, http://.elportaldelosbarcos.com/sistema/pagina_submenu.php?opcion=112&id.menos=498cid_submenu=112, consultada el 15 de noviembre de 2011.
- El son solito, Caimán*, <http://youtube.com/watch?v=pv23q4BGK-A&feature=related>, página consultada en marzo de 2010.
- Enciclonet*, www.enciclonet.com/articulo/endechuela, página consultada en octubre de 2011.
- ESTÉVANEZ CALDERÓN, Serafín, *Escenas andaluzas*, página Cervantes virtual, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--0/html/> consultada en agosto de 2011.
- FAB. *El portal de lo mexicano*, http://www.fab.com.mx/portal/index2.php?optin_com_content&do_pdf=1&id=1023.
- Flores frescas*, “El lirium candidum”, página consultada en septiembre de 2010, <http://www.floresfrescas.com/products/138=azucena blanca>.
- FRAILE GIL, José Manuel, “Lagartijas, lagartos y culebras por la tierra madrileña”, en *Revista de Folklore*, 185, Caja España, Fundación Joaquín Díaz, <http://www.fundiaz.net/folkloreindex.cfm>, página consultada en marzo de 2010.
- GARRIDO PALACIOS, Manuel, “El fandango. Alosno, Paco Toronjo”, en *Revista de Folklore*, núm. 239, tomo 20 b, año 2000, versión electrónica en <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1901>, página consultada en marzo de 2012.
- GUERRERO BUSTAMANTE, Raúl, “La petenera huasteca”, en *Huapanguero.com*. Huapango, son y cultura huasteca, en <http://huapanguero.blogspot.mx/2007/03/la-petenera-huasteca.html>, consultada en marzo de 2011.
- GUZMÁN VÁZQUEZ, Anastasia, “El son huasteco”, página consultada en febrero de 2010, <http://sepiensa.org.mx/contenido/sonhuasteco/son1.html>.
- HEREDIA VÁZQUEZ, Rubén, “El son, esencia musical de México”, en <http://www.correodelmaestro.com/anteriores/septiembre,de2008/julio/indice98.htm>. *Correo del Maestro*, año 9, núm. 98, 2004, página consultada en julio de 2010.
- HORACIO, *Arte Poética o Epístola a los Pisones*, traducida en verso castellano por Tomás de Iriarte, en *Colección de Obras en verso y prosa de D. Tomás De Yriarte*, tomo IV,

- Madrid, en la Imp. Real, 1805, localizada en la Biblioteca Nacional de España, vv. 75-79, pp. 11-12, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-poetica-de-horacio-o-epistola-a-los-pisones-traducida-en-verso-castellano--0/hm/002ee17a-8>.
- Huapangos*. Iván Cruz, en www.galeon.com/huahchinangopue/sonhuasteco.html.
- Huapanguero*, <http://huapanguero.blogspot.com>, consultada en febrero de 2009.
- La voz del querreque*, <http://www.lavozdelquerreque.blogspot.com>, página consultada en febrero de 2009.
- La Xtabay. Leyenda maya*, <http://www.hecelchakan.net/shdez/La-Xtabay.htm>, página consultada en mayo de 2011.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia Antigua Poetica* (Tomás Junta, ed. e impr.), reproducción digital del texto original conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, Biblioteca Cervantes Virtual en http://trobes.uv.es/tmp/_webpac2_1434301.5741, página consultada en noviembre de 2011
- Los panaderos*, en *Flamenco de la A a la Z*, página consultada en noviembre de 2010. http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/generos_folklore_panaderos.htm.
- MARIACHI SAN MIGUEL DE SALVADOR PADILLA, *El ahualulco*, página web, consultada en octubre de 2011: <http://www.youtube.com/watch?v=62y3rs3y980>.
- Museo virtual de la niña de los peines*, página web consultada el 20 de abril de 2011, <http://www.bing.com/search?q=Museo+virtual+de+lani%C3%B1a+delos+peines&form=MSNH74&mkt=es-mx&rf=0&x=102&y=23>.
- Música popular mexicana, musicapopularmexicana.blogspot.com/2009-03-01, página consultada en marzo de 2010.
- Pasión flamenca*, página web: <http://pasionflamenca.com.ar/b/baile>, página consultada en noviembre de 2010.
- PEDROSA, José Manuel, *El libro de las sirenas*, Almería, Ayuntamiento de Roquetas del Mar, 2002, versión electrónica proporcionada por el autor.
- _____, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Madrid, Medusa, 2002, versión electrónica proporcionada por el autor en abril de 2009.

- Personajes de la cultura en la Sierra norte de Puebla.* Mario Alberto Mejía.
http://www.quintacolumna.com.mx/2009/abril/columnistas/colu_laquinta090409.html.
- REYES ZÚÑIGA, Lénica y José Miguel HERNÁNDEZ JARAMILLO, “La petenera: un recorrido musical”, en Blog del CEIP, “El alcaucil” dedicado a la petenera y al flamenco en Paterna de Rivera, Cádiz, página consultada el 26 de febrero de 2011, <http://paternapetenera.blogspot.com/search/label/investigaci%C3%B3n>.
- _____, “Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca”, en *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, núm. 4, vol. 4, pp. 32-43, versión electrónica, http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaautores?tipo_búsqueda=REVISTA&clave_búsqueda=16874.
- RIVAS PANIAGUA, Enrique, *Son...idos de la Huasteca*, Radio Educación, programa semanal, en <http://www.radioeducacion.edu.mx/rad/aplett/wmhtml>.
- RODRÍGUEZ PLASCENCIA, José Luis, “El lagarto de Calzadilla y otras historias de lagartos”, *Revista de folklore*, 321, <http://www.fundiaz.net/folklore/index.cfm>, página consultada en marzo de 2010.
- ROBLES CAHERO, José Antonio, “Historia de la musicología en México”, en *Nexos*, 3, 1980, en <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo2print&Article=266178>.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos, “Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México, vertientes, balance y propuestas,” en *Revista Transcultural de Música 11*, <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>, página consultada en abril de 2010.
- RUVALCABA MERCADO, Jesús, y Juan Manuel PÉREZ ZEVALLOS, *Miscelánea huasteca. 25 tesis sobre la región*, México, CIESAS/Consejo Potosino de Ciencia y Tecnología/El Colegio de San Luis, Colección Huasteca 2 (versión electrónica), 2006.
- _____, y Juan Manuel PÉREZ ZEVALLOS (coords.), *La Huasteca. Visiones e interpretaciones*, México, CIESAS/Consejo Potosino de Ciencia y Tecnología/El Colegio de San Luis, Colección Huasteca 4 (versión electrónica), 2006.
- San Antonio*, en http://www.monografias.com/trabajo32/SanAntonio_shtml [página consultada en septiembre de 2010]

- San José de Flores*, en El blog de la Basílica, página web <http://www.sanjosé-ores.blogspot.com/2008/09/iconografia-de-san-jose.html>, página consultada en septiembre de 2010 .
- San Lucas, Michoacán*, <http://www.sanlucasmichoacan.com/html/musica-y-baile-en-tierracalie.html>, página consultada en octubre de 2010.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, “Las endechas canarias del siglo XVI y su melodía”, en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, vol. II, Madrid, Caja insular de ahorro de Gran Canaria, 1975.
- SON DE MADERA, http://www.youtube.com/watch?v=Z9oltpJ2_SpI&feature=related, “La petenera”, página consultada en enero de 2011.
- Son solito-Caimán*, en <http://youtube.com/watch?v=pv23q4BGK-A&feature=related>, página consultada en septiembre de 2009.
- SONEROS DE TESEOACHÁN, “El huerfanito”, página consultada en marzo de 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=GqJIae9fP3M>.
- Teorías sobre el origen de La petenera*. “Premio Concurso de exaltación de la petenera o investigación de su Cante”, edición 2007, revista El alcaucil, 44, CEIP, Paterna de Rivera, Cádiz. Blogspot Paterna de Rivera: Cuna de la Petenera. Blog de CEIP “El alcaucil”, dedicado a la petenera y al flamenco, página consultada en enero de 2010, <http://paternapetenera.blogspot.com/2008/09/teoras-sobre-origen-de-las-peteneras.html>
- TORRES, Norberto, “De lo popular a lo flamenco”, en *Flamencos cabales en la red*, página <http://www.tristeyazul.com/investigaciones.html>. Página consultada en marzo de 2011.
- TRAPERO, Maximiano y Alexis DÍAZ PIMIENTA, “Glosario-décima”, en Maximiano Trapero (coord.), *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones*, versión electrónica en <http://es.scribd.com/doc/58339441/Glosario-decima>, página consultada en febrero de 2012.
- Triste y azul. Flamencos cabales en la red, Palos del flamenco: petenera*, http://www.tristeyazul.com/historia_palos_flamencos/palos/petenera.htm, página consultada en enero de 2011.

VÁZQUEZ, Anatolio, y Laura Olivia MONTESINOS, “Don Servando Rubio”,
www.xichulense.com.mx/servando.htm, página consultada en febrero de 2009.

FONOGRAFÍA

- I. *Festival de la Huasteca*, México, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 1997.
- 1er. *Festival del Son*, Huehuetlán, huapangos y ritmos de la huasteca, varios intérpretes, San Luis Potosí, Conaculta/Agua Escondida, 2004-2005.
- II. *Festival de la Huasteca*. México, Conaculta, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 1998.
- 2º. *Festival del son*, San Luis Potosí, Instituto de Cultura de San Luis Potosí, Secretaría de Cultura, Conaculta, 2006.
- III. *Tercer Festival de la Huasteca*. México, Conaculta/ Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 1999.
- 4 *reyes del violín huasteco*, Trío Armonía Huasteca, Trío Camperos de Valles, Trío Tamazunchale, México, Discos Lebe, LGH, s. f.
- IV. *Festival de la Huasteca*, Querétaro, 1999, México, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000.
- V. *Festival de la Huasteca*. (2001) Xicotepec, México, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2004.
- VII. *Festival de la Huasteca*. (2002), Tamazunchale, San Luis Potosí. México, Conaculta/Programa del Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2004.
- VIII. *Festival de la Huasteca*. Atlapexco, Hidalgo, 2003. México, Conaculta/Programa de Desarrollo Regional de la Huasteca, 2005.
- IX. *Festival de la Huasteca*, González, Tamaulipas, 2004. México, Conaculta, 2005.
- X. *Festival de la Huasteca, Cuando llora el violín*, Jalpan de Serra, Querétaro, 2005, México, Conaculta, 2009.
- XI. *Festival de la Huasteca*, Pánuco, Veracruz, 2005, México, Conaculta, 2007.
- 10 años del *Festival de Bandas de Viento*, Calnali, Hgo., México, Discos GLA, 2005.
- XIII. *Festival de la Huasteca. Encuentro con sus orígenes*, Xilitla, 2008, México, Conaculta, 2010.
- 14 éxitos, vol. 1, Trío Juvenil Huasteco de Jorge Hernández, Tampico, Fiera Records, s. f.

- 14 huapangos al estilo Trío Orgullo Huasteco*, Trío Orgullo Huasteco de Xoxocapa, Veracruz, México, Compac Disc y Cassettes, Celeste, 2006.
- 14 huapangos de mi linda tierra huasteca*, Trío Los Nativos de Hidalgo, Los pregoneros de la Huasteca, México, Sum Réconds, 2003.
- 15 éxitos*, Los Cantores del Pánuco, México, Univisión Music Group, 2001.
- 15 éxitos*, Banda Chicomexóchitl, De la Garza, 2003.
- 15 súper éxitos*, Trío Armonía Huasteca, Tijuana, Discos Apolo, 2005.
- 15 trancazos del corazón de la Huasteca*, Trío Corazón Huasteco, Monterrey, Frontera Music, 2007.
- 16 éxitos*, Trío Armonía Huasteca, Discos Lebe, 1999.
- 16 huapangos*, Reintegración Huasteca, México, Producciones Loro Huasteco, 2000.
- 20 años de trova y son*, El Dr. Chessani y sus Huapangueros de Río Verde, SLP, vol. 23, San Luis Potosí, VOX-POP, s. f.
- 20 éxitos originales*, Trío Tamazunchale, Discos JGH, s. f.
- 20 grandes éxitos. Huapangos*, Los Auténticos de Hidalgo, México, Producciones Colibrí, Texas, 2003.
- 20 huapangos*, Trío Tamazunchale, México, KLEOS 3000, s. f.
- 20 huapangos huastecos para bailar* (Serie de Colección), Camperos de Valles, Reales de Colima, Cantores de Valles, Trío San Juan Alegría, Estrella Queretana, Trío Perseverancia, México, DIIX Réconds, 2009.
- 20 súper éxitos*, vol. 1., Trío Armonía Huasteca/Trilogía Huasteca, América Réconds, 2002.
- 25 éxitos, gran colección*, Trío Tamazunchale, Los Ángeles, Lanch Réconds, s. f.
- 28 grandes éxitos*, Trío Tamazunchale, México, Taz Music, s. f.
- V y XV Congresos del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza*, colección particular de José Luis Rodríguez Villanueva, San Luis Potosí, 1986, sones huastecos varios.
- A bailar huasteco*, Trío Recuerdo a Hidalgo, México, Discos y Cintas de la Garza, 2005.
- A la trova más bonita de estos nobles cantadores*, Fonoteca del INAH, 39, México, s. f.
- A mi querido González*, Los Cantores del Bernal, Zacoalco de Torres, Digital Audio, 2007.
- A ritmo huasteco*, Los Papanes Huastecos, México, Discos y Cintas de la Garza, 2005.

Ahora sí entró la bonanza, Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú, México, Publiservicios, 1994.

Aires huastecos, Trío La Aurora, México, Grabaciones Ollin, 2002.

Al maestro, vol. 2, Trío Sierra Poblana, Puebla, Grabaciones El Caballo Huasteco, s. f.

Alegría huasteca. Huapangos, Trío Imperial Xilitla y Trío Alma de Hidalgo, México, Discos de la Garza, 2009.

Alma huasteca, La Nueva Dinastía, México, Scorpio Réconds, 2006.

Alma queretana, Trío Huasteco Alma Queretana, México, Discos Cadisa, 2005.

Amanecer Huasteco, Trío Camalote de Pánuco, Veracruz, México, Indimex, 1993.

Antología de Huapangos, Trío Despertar Huasteco de los Hermanos Rodríguez Bracho, 2 vols., Ciudad Victoria, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes/Gobierno de Tamaulipas/Conaculta/Consejo Ciudadano para el Desarrollo Cultural Municipal, 2007.

Antología del huapango, Los Reales de Colima, México, DIIX Réconds, s. f. [2007-2008].

Antología del son en México, CD 3, *Huasteca*. grabaciones de Eduardo Llerenas, Enrique Ramírez de Arellano y Baruj Lieberman, México, Discos Corason, 2002.

Así cantan y juegan en los altos de Jalisco, México, Conafe, 1987.

Bajo este sol de agosto, Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú, México, Dirección General de Culturas Populares, 1997.

Barrio pobre, Trío Arroyo Blanco, México, Mar-Ben Réconds, 2008.

Canasta de frutas mexicanas, Suite huasteca para cuarteto de cuerdas, soprano y jarana huasteca; autor: Jesús Echevarría; soprano: Lourdes Ambriz; Cuarteto de Cuerdas Ruso-americano, México, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2001.

Cantándole a las huastecas. 20 huapangos, Trío Alegría Huautlense, Los Ángeles, Lanch Réconds, 2006.

Cantándole a nuestras huastecas. 20 huapangos, Trío Dinastía Hidalguense, México, Scorpio Réconds, s. f.

Cantándole a nuestra gente, La Nueva Dinastía, México, Scorpio Réconds, 2003.

Cantes huastecos, Jesús Echevarría, Lourdes Ambriz (soprano), Ernesto Anaya (tenor), Cuarteto Carlos Chávez, Jesús Echeverría, jarana huasteca y guitarra, México, Quindecim Records/Conaculta, 2003.

Con esencia queretana, Trío San Juan Alegría, Jacala, Hidalgo, DIIX Records, s. f.

Conjunto Típico Tamaulipeco: picota, huapangos, norte, Tamaulipas, Gobierno del Estado de Tamaulipas/Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2000.

De rodillas te pido, Trío Huasteco Preferidos de Hidalgo, México, Discos Cadisa, 2006.

Décimas y valonas de San Luis Potosí, vol. 1, Socorro Perea con los Cantores de la Sierra, México, grabado en San Luis Potosí, grabación de autor, remasterizado en la ciudad de México, 2004.

Domingo Cárdenas y los Caporales le cantan a Aquismón, San Luis Potosí, Conaculta/Ayuntamiento Aquismón/Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí, 2007.

Dos en uno, El Negro Marcelino y sus Huastecos/Los Trovadores del Viejo Elpidio, s/d, s. f.

Ecos de la Huasteca. Huapangos y décimas, Trío Tamalín, Mexico, Titanio Records, 2004.

El alegre, Huapangueros Diferentes, México, Scorpio Records, 2003.

El amigo de la sierra, Coyote Hidalguense, México, Scorpio Records, 2001.

El arrendador, Huapangueros Diferentes, México, Scorpio Records, 2006.

El ave de mi soñar, Mexican Sones Huastecos, Los Camperos de Valles, Washington, Smithsonian Folkways Recording, 2005.

El caimán. Sones Huastecos, 2 CDs, México, Discos Corason, 1996.

El caimán, Los Caimanes del Río Blanco de Basilio Hernández González, “El rey de la trova”, Tampico, Producciones AGM, s. f.

El caimán, Los Camperos de Hidalgo, México, Producciones Colibrí, 2006.

El calentano, Trío Camperos de Valles, México, Discos Lebe, s. f.

El cielito lindo. Huapangos, Huapangueros Diferentes, México, Loro Huasteco, 2002.

El corazón de Veracruz, Alma Jarocha, México, Play Music, 2001.

El costumbre. Sones de flor, Instituto Nacional Indigenista, s. f.

El falsete de la Huasteca, Esperanza Zumaya, músicos: Gerardo Ramírez Lacio, jarana; Genaro Martínez Alonso, violín, y Mario González Ramos, quinta huapanguera, México, Tono fiel, 2002.

El fandanguito. Huapangos al estilo del Trío Tordo Hidalguense, Trío Tordo Hidalguense, México, Producciones Monroy, s. f.

El framboyán, Los Hidalguenses, México, Scorpio Records, 2003.

El gusto. 40 años de son huasteco, 2 CDs, México, Corason, 2011.

El huapango de oro, Trío Los Caporales, México, Corason, 1992.

El huapango florece, Alba Huasteca, México, X-PRESIÓN, 2005.

El huapanguero, vol. 3, Trío Juglar de Zacualtipán, Hidalgo, México, Mar-Ben Records, s. f.

El lunarcito, Trío Alegría Huasteca. 2 en uno de huapangos, México, Discos Lucero, 2006.

El llorar, Nostalgia Huasteca, México, Tinta Negra, 2009.

El neohuapango. El estereotipo musical del son huasteco, Los Brujos de Huejutla, México, Fonopress, 2008.

El número uno, Trío Campero de Valles, DIIX Records, 2007.

El perdiguero, Trío Cantores de la Huasteca, Pánuco, AGM Estudios, 2006.

El pinalense. Música de huapango queretano, Trío Misión Queretana, Querétaro, Grupo Cultural Mexicano Tradición Serrana, 2007.

El queretano. Música de huapango, Misión Queretana. Querétaro, Grupo Cultural mexicano, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, Conaculta, 2007.

El siquisirí, audiocuento y son jarocho, narración, Brenda Salguero, requinto, jarana y voz, Raúl Martínez Acevedo y Margarito Pérez Vergara, producción e idea original, Rafael Figueroa Hernández, Jalapa, Comosuená, s. f.

El sombrero, Los Hidalguenses, México, Scorpio Records, 2007.

El son de los bailadores. Huasteco por siempre, Ricardo Larrazolo, Ciudad Victoria, Producciones Monroy, s. f.

El son en la región de Celaya, Raúl Alvarado García y Adolfa Rodríguez Chávez (investigación, recopilación, recreación, instrumentación y producción), Celaya, PACMYC/Casa de la Cultura de Celaya/H. Ayuntamiento/Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 2001.

El son huasteco, México, CIESAS/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/El Colegio de San Luis, 2003.

- El triunfo. El falsete de la Huasteca*, Esperanza Zumaya y Los Camperos de Valles, San Luis Potosí, Estudios Monroy, 2009.
- El triunfo. Sones de la Huasteca*, Los Camperos de Valles, México, Corason, 1992.
- El último adiós*, Trío Juglar, México, Scorpio Récorde, 2001.
- El viejo trovo en el huapango*, Los Brujos de Huejutla y Heliodoro Copado, México, Sonopress, 1995.
- El viento que murmura. Huasteca que a diario naces*, vol. II, Trío Huasteco de Valles, Joel Monroy, Gregorio Solano y Augusto San Agustín Tolentino, interpreta la versada de Artemio Posadas, con la quinta huapanguera de Salvador Arteaga, San Francisco, Producciones Monroy, 2011.
- Emprendiendo el vuelo*, Perlitás Queretanas, Landa de Matamoros, Ducafone, 2005.
- En defensa del son huasteco*, Trío Cantar Huasteco, México, Ediciones Musicales Tepito, 1999.
- Encuentro de decimistas y versadores de Latinoamérica y el Caribe*, San Luis Potosí, Instituto de Cultura de San Luis Potosí/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, s. f. (1990-2000). 2CDs.
- Encuentro en la sierra*, Los Camperos de Valles vs. Internacional Trío Camperos de Valles, México, Bestmusic, 2004.
- Espejo de cantina*, Trío Corazón Huasteco, Houston, Frontera Music, 2008.
- Éxitos del rey del huapango Nicandro Castillo*, México, DMG, edición especial de Alejandra Castillo Reyes, 2001.
- Fama de gallo*, Errantes Huastecos, México, Fiera Récorde, 2009.
- Felicidad*, Trío Alacrán Huasteco, México, Scorpio Récorde, 2005.
- Feria huasteca*, Trío Armonía Huasteca, México, CDFON, s. f.
- Fiesta huasteca. Décimas, trovos y huapangos*, Los Brujos de Huejutla, Los Camperos de Valles, Trío Tamazunchale, Víctor Samuel Martínez, Juan Francisco Nieto, México, Conaculta/Fonca, 2000.
- Fiesta de la Candelaria*, Tlacotalpan, Veracruz, México, Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México, s. f.
- Fiesta en la Huasteca. Huapangos, décimas y versos*, Rosendo Hernández Martínez y el Trío Tamalín, México, Producciones Fonográficas Jasper, 2003.

Fiesta huasteca con el Trío Armonía Huasteca, Trío Armonía Huasteca. México, s. d., s. f.

Fiesta huasteca. Décimas, trovos y huapangos. Los Brujos de Huejutla, Los Camperos de Valles, Trío Tamazunchale, México, Conaculta, 2002.

Flores negras, El Camarón y sus Hidalguenses, México, Discos Mar-Ben, s. f.

Folklore huasteco. La auténtica música de las huastecas. 23 grandes éxitos, Trío Los Jilgueros de Hidalgo, México, Producciones Colibrí, Texas, 2005.

Folklore mexicano, Trío Armonía Huasteca, México, Discos Alegría, 1996.

Granizada de huapangos, México, Discos y Cintas de la Garza, 2003.

Haciendo camino, Trío Perseverancia, México, DIIX Réconds, 2008.

Historia musical hidalguense. Los Hidalguenses, ocho grabaciones: 1. *Mañanitas*; 2. *Sones huastecos*, 3. *Huapangos y rancheras*, 4. *Súper sones*, 5. *Cielo huasteco*, 6. *En vivo*, 7. *El framboyán*, 8. *El sombrero*. Remasterización, grabación de autor, adquirido en Tamazunchale, 2009.

Homenaje a Roberto Mar, Trío Los Caporales de Ciudad Valles, México, Producciones AGM, 2006.

Homenaje al Negro Marcelino, Trío Corazón Huasteco, Conaculta/Gobierno del Estado de San Luis Potosí/Secretaría de Cultura de San Luis Potosí, s. f.

Huapango en wi-fi, Trío Chicamole, México, Corason, 2011.

Huapangos, Trío Alma Huasteca, México, 1970.

Huapangos, Trío Atardecer Huasteco, México, 1995.

Huapangos, Trío Corazón Huasteco de Don Félix Tavera, México, Producciones Huasteca Music, s. f.

Huapangos, Trío Herencia Queretana, Ciudad Valles, Conaculta Querétaro/Revista *Recorriendo la Huasteca*, 2005.

Huapangos, Trovadores Huastecos del Viejo Elpidio, México, 1973.

Huapangos de colección, Camperos de Valles, México, DIIX Réconds, s. f.

Huapangos. El esperado mano a mano, Trío Armonía Huasteca/Trío Tamazunchale. México, Discos LEBE, s. f.

Huapangos. Éxitos, Trío Sierra Hidalguense, México, Colibrí, 2007.

¡Huapangos! Éxitos originales, Trío Armonía Huasteca, México, Discos Alegría, 2001.

Huapangos Monroy con piano, jarana y violín, México, s. d. y s. f.

Huapangos, norteñas, boleros, Trío Tamazunchale, México, LGH, s. f.

Huapangos tradicionales, Trío Xilitla, México, Revista recorriendo la Huasteca, s. f.

Huapangos y rancheras. El caimán. 20 grandes éxitos, Los Camperos de Hidalgo, Producciones Colibrí, Texas, 2006.

Huapangos y zapateados, Trío Reintegración Huasteca, México, Fandango Records, s. f.

Huapangos y zapateados, Trío Estrella Zacualtipense, México, DIIIX Records, s. f.

Huasteca linda, Los Trovadores Huastecos del Viejo Elpidio. *El Negro Marcelino y sus Huastecos*, México, Discos CEDAR, s. f.

Huasteca linda, violín, huapango y falsete, vol. 3, México, Orfeón Videovox, 2004.

Huasteca veracruzana, Los Trovadores del Pánuco, México, Tono Fiel, 2002.

Huastecas, Trío Tamalín, Trío Alma Hidalguense, Trío Atardecer Huasteco, México, Jasper, 2003.

Huasteco de Corazón I, Leo de Zwaan Oliva con el Trío Ozuluama, grabación de autor, s. f.

Huasteco de Corazón II, Leo de Zwaan Oliva con el Trío Ozuluama, grabación de autor, s. f.

Huastecos, vol. 1, Trío Alegría Hidalguense, México, Discos Celeste, s. f.

Huazteco, San Luis Potosí, Producciones Parga, Agua Escondida Producciones, 2005.

Joel Monroy, el violinista virtuoso del son huasteco, México, Agua Escondida, s. f.

La boda huasteca y otros sonos, grabaciones de campo de René Villanueva, Instituto Politécnico Nacional/Ediciones Pentagrama, 1996.

La costumbre. Sonos de carnaval, Trío Colatlán, Ixhuatlán, Agua Escondida, 2008.

La décima en el son huasteco: remembranzas de una poesía olvidada, Brujos de Huejutla, Trío Tamazunchale, Los Camperos de Valles, Juan Francisco Nieto, Víctor Samuel Martínez, México, Sonopress/Fonca, 1997.

La flor de primavera, Trío Orgullo Huasteco de Xacocapa, Ver., México, Discos Celeste, s. f.

La guayabita. Trío Tierra Huasteca de Santa Catarina Huejutla, Hgo., México, s. d., s. f.

La Huasteca canta, Trío Armonía Huasteca, Colección de Oro, 3 CDs, México, Discos Mussart, 2004.

La Huasteca le canta a Cristo, Ramón Rivera, Gómez Palacio, Producciones Corban, s. f.

La Nueva Dinastía, México, Scorpio Records, 2003.

La pasión, Los Camperos de Valles, México, Corason, 2004.

La rosa, Cantores de Valles, Xacala, Hidalgo, DIIIX Records, 2008.

La voz de las huastecas, Instituto Nacional Indigenista, XEANT, Ciudad Santos, 1994.

Las 3 Huastecas, Águila Hidalguense, México, Scorpio Records,

Las poblanitas, Trío Ilusión Hidalguense, México, Scorpio Records, 2007.

Le canto a Hidalgo, Trío Renovación Huasteca, México, Scorpio Records, 2005.

Linda la Huasteca, Trío Los Gavilanes, Trío Tamazunchale, Los Camperos de Hidalgo, Los Jilgueros de Hidalgo, Trío Neblinas, *El Negro* Marcelino y sus huastecos, Trovadores huastecos, Trío Armonía Huasteca, Discos Celeste, s. f.

Lo mejor de las huastecas. 16 éxitos, Trío Camalote, México, Indimex, 1997.

Lo mejor de las huastecas, vol. II, Trío Camalote, México, Tonofiel, 1997.

Lo mejor de los huapangos, Trío Potro Zacualtipense, el trovero de los jóvenes, Texas, Producciones Colibrí, 2003.

Lo mejor de los huapangos huastecos, Los Cantores del Pánuco, México, Discos y Cintas Denver, 1991.

Los caminos del huapango. Antología, Trío Los Cantores del Vichín, Trío Cantar Huasteco, Damián Calles, Pánuco y sus Huastecos, Trío Despertar Huasteco, Trío Tuxpantepec, Antonia y Natalia Valdéz Flores, Trío Alegría Huautlense, Diez años de la fiesta “Encuentro de las Huastecas” de Amatlán-Naranjos, Veracruz, México, Instituto Nacional de Antropología/Secretaría de Cultura de Veracruz/Instituto Veracruzano de Cultura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

Los mejores 20 huapangos del fonógrafo, Trío Armonía Huasteca, Trío Tamazunchale, Trío Flor Huasteca, Trío Estrella Huasteca, Trío Camperos de Valles, Trío Zacualtipán, Trío Cantar Huasteco, Trío Gallitos Huastecos, Tríos Los Creadores, Trío Juvenil Hidalguense, Tríos Coxquihui, México, Discos Lebe, s. f.

Los mejores huapangos calientes, Los Paseadores, México, Discos y Cintas de la Garza, 2002.

Los mejores huapangos huastecos, vol. 3, Los Cantores del Pánuco, México, Discos Chévere, 2006.

Los mejores tríos huastecos en San Joaquín, Qro., 2007, Camperos de Valles, Los Hidalguenses, Huapangueros Diferentes, Trío Juglar, Los Genuinos, Calnali, Producciones GLA, Discos y Videos, 2007.

Los tres rancheros, Serie 20 huapangos, México, Celeste, s. f.

Lluvia de huapangos, Los paseadores, Trío Xilitla, Los Nativos, México, Discos y Cintas de la Garza, 2002.

Memorias de la tradición, vol. II, Trío Colatlán de don Heraclio Alvarado, México, Discos Sunset-Joy, 2004.

Mi chatita, Reales de Colima, México, DIIX Réconds, 2006.

Mi huateke, Trío Magisterial, Jacala, Mar-Ben Réconds, s. f.

Mi lindo Huehuetla, Cantores de Pueblo Viejo, México, Scorpio Réconds, 2004.

Mi Molango, Trío Juglar, México, Mar-Ben Réconds, s. f.

Mi sierra querida, Trío Armonía Huasteca, México, Disa Réconds, 2000.

Mis huapangos, Tomás Gómez Valdelamar, Ciudad Victoria, Gobierno de Tamaulipas/Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, s. f.

Mis sentimientos en verso, mis sentimientos en décimas, Trío Cielo Huasteco, México, Mar-Ben Réconds, 2007.

Música de huapango, Trío Misión Queretana, México, Grupo Cultural Mexicano Tradición Serrana, 2006.

Música del Totonacapan (Grabaciones de campo, 1980-1982), grabación y producción de Manuel Álvarez Boada, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Pacmyc, s. f.

Música huasteca, Fonoteca del INAH, México, Conaculta/INAH, 2002.

Música huasteca con esencia queretana, Trío San Juan Alegría, México, DIIX Réconds, s. f.

No te puedo olvidar, Flama Hidalguense, México, Scorpio Réconds, 2011.

Orgullo Mexicano, Ángeles de Hidalgo, México, Scorpio Réconds, 2009.

Orgullosamente xochiatipenses, Trío Rincón Hidalguense, Pachuca, Compactos-Cassettes Coleos, 2009.

Otro ratito nomás, Imagen Interactiva y Disco, México, Corason, 2001.

Pánuco. Cuna del Huapango, Natalia y Ma. Antonieta Valdéz con Los Cantores de la Huasteca, Tampico, AGM, 2006.

Pánuco lindo, Esperanza Zumaya, El falsete de la Huasteca y Camperos de Valles, México, Huapangos Monroy, 2006.

Pedro Rosa, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, s. f.

Pinal de Amoles, Los Venaditos de la Sierra, Querétaro, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2006-2009.

Poesía indígena en la música huasteca. Huapangos en Téenek, México, Conaculta/Fonca/Instituto de Cultura/Programa Cultural de la Huasteca, s. f.

Por las huastecas... La rosa y otros éxitos, Trío Armonía Huasteca, México, Discos Alegría, 2001.

Por las mujeres, Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú, Óscar Chávez, Hebe Rosell, Los Camperos de Valles, San Miguel de Allende, EAR audio, s. f.

Preservando las tradiciones, Trío Sierra Hidalguense, México, Producciones Colibrí, 1999.

Puros huapangos, Trío Perla Huasteca, Tamazunchale, Producciones Huasteca Music, 2007.

Puros huapangos pa' mi tierra, México, Producciones Colibrí, 2006.

Puros huapangos y sones. Homenaje al Trío Armonía Huasteca, Los Genuinos, Mixquihuala, Producciones Galad, s. f.

¡Que viva la Huasteca! Huapangos y sones, Nuevo Laredo, Discos Archie, 2004.

Querétaro y su Huasteca, Trío Hermanos Chávez, México, Scorpio Records, 2002.

Rancheras, corridos y huapangos, Reencuentro Hidalguense, Pachuca, Squirrel Records, 2008.

Rancheras y huapangos, Trío Armonía Huasteca, Discos LGH, 1997.

Región pinalense, Trío Herencia Queretana, Querétaro, DIIIX Records, s. f.

Regiones huastecas, Trío Furia Huasteca, México, Scorpio Records, 2008.

Saludando a los amigos, Halcón Huasteco, México, s.d., s. f.

Sergio Campos y sus Dos Huastecos, Sergio Campos y los Dos Huastecos, Marcelino Luna y Leoncio Jiménez, México, Discos y Cintas Posadas, 2004.

Sierra queretana, Trío Tradición Hidalguense, México, Scorpio Records, 2002.

Sierra querida, Trío Alborada Hidalguense, México, Scorpio Records, 2007.

Simplemente lo mejor de El cantar de las huastecas, Trío Armonía Huasteca/Trío Tamazunchale, México, Discos Mickey, s. f.

Siquisirí, Grupo Siquisirí, vol. 1, música de la perla del Papaloapan, Tlacotalpan, Mariposa satín, s. f.

Solo, Trío Nuevo Sentimiento, Jacala, DIIX Records, s. f.

Son huasteco, Trío Hueytlalpan, México, Studio 21 Osadía, s. f.

Son huasteco, Avispones Huastecos, México, Producciones Orco, 2008.

Son zonteño... para el tiempo que se avecina, Veracruz, Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana/Pacmyc, 2002.

Sonaranda: son que ara y anda..., México, Conaculta, 2002.

Soneros tradicionales. Antología vol. 1. Son huasteco, México, Instituto de Investigación de Música, Danza y Poesía Tradicional de México (Serie Raíz Cultural de México), 2006.

Sones compartidos. Huasteca-Sotavento-Tierra Caliente, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente/Dirección General de Vinculación Cultural de Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

Sones de Alaxtitla, Trío Aguacero, México, Conaculta, 2000.

Sones de la Huasteca, Trío Tamalín, México, Titanio Records, Producciones Jasper, 2005.

Sones de la tierra, y del tiempo infinito..., Don Fidencio Ramírez (violinista), acompañado en algunas piezas por Narciso Hernández Margarín (jarana), Audencio Hernández Hernández (quinta) y en otras por Román Güemes Jiménez (quinta) y Osiris Ramsés Caballero (jarana), México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2010.

Sones de México, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

Sones de mi Huasteca con flora y fauna musical, Alba Huasteca, Jacala, Mar-Ben Records, s. f.

Sones de mi tierra, Lázaro López y sus Hidalguenses, Tamazunchale, MNB Records, 2008.

Sones del sur de México, Son Cinco, Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1997.

Sones huastecos, Dinastía Hidalguense, Los Campeones de Huauchinango, México, Corason, 1996.

Sones huastecos, Los Tres Huastecos, Aguascalientes, Fony Music, s. f.

Sones huastecos, Los Hermanos Calderón, Aguascalientes, FONY Musical, s. f.

Sones huastecos, Trío Xoxocapa, México, Ediciones Pentagrama, 1992.

Sones huastecos II, Trío Xoxocapa, México, Ediciones Pentagrama, s. f.

Sones huastecos III, Trío Xoxocapa, México, Ediciones Pentagrama, 1995.

Sones indígenas de la Huasteca, Trío Tlayoltyane, grabación de Alejandro Aguilar y notas de Gonzalo Camacho, México, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2006.

Sones para mi Huasteca, Trío Aguacero, México, PACMYC, 2007.

Sones y danzas de la Huasteca veracruzana, Trío Tamalín, México, Producciones Jasper, 2004.

Sones y huapangos huastecos, Los parientes, México, Mar-Ben Records, 2006.

Sones y huapangos tradicionales, Los Camperos de Valles, México, Discos LGH Internacional, 1992.

Suenen tristes instrumentos. Cantos y música sobre la muerte, Fonoteca del INAH, 37, México, INAH/Conaculta, 2002.

Súper sones, Los Hidalguenses, en *Historia musical hidalguense*. Remasterización, adquirido con los intérpretes, Tamazunchale, 2009.

The muse, Los Camperos de Valles, México, Corason, 2006.

Tierra de amores, Los siete mares, Querétaro, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes/Museo Histórico de la Sierra Gorda, 2007.

Tierra tamaulipeca, huapangos, Los Caimanes de Río Blanco de Basilio Flores González, México, AGM, 2007.

Tocando la música del folklor de las huastecas, Trío Orgullo Huasteco, México, Discos Celeste, 2008.

Tormenta de huapangos, Trío Xilitla, México, Discos y Cintas de la Garza, 2003.

Trío Armonía Huasteca e invitados, Trío Armonía Huasteca y Los Regionales del Sur, México, Discos DCO, 1997.

Trío Huasteco Preferidos de Hidalgo. Trío Preferidos de Hidalgo, México, Discos Cadisa, 2006.

Trío Juvenil Potosino, Trío Juvenil Potosino. CD, sin datos.

Trío Koneme, Trío Koneme, México, Estudios Tinta Negra, 2006.

Trío Recuerdo a Hidalgo, Trío Recuerdo a Hidalgo, México, Discos y Cintas de la Garza, 2008.

Trovadores Huastecos, Trío Trovadores Huastecos, México, Producciones Golden Cisne, s. f.

Un recorrido por nuestras tierras huastecas, Trío Alacrán Huasteco, México, Scorpio Réconds, 2001.

Veracruz. Son y huapango, Tlen Huicani y Lino Chávez, México, Play Music, 2009.

Versatilidad, Dimensión Hidalguense, México, Scorpio Réconds, 2006.

Vetas del gran árbol del son cuexteco, Jorge Morenos, México, Asociación Cultural Xquenda/Conaculta/Fonca, 2005.

Volviendo a mis raíces, Trío Diferencia Hidalguense, México, Discos Pantera, 2006.

Xantolo en la Huasteca potosina. Danza de los huehues/Danza de los coles, Roberto Mar y el trío Los Caporales, Ciudad Valles, Grupo Folklórico Huasteco, 2005.

Xochisona, sones tradicionales de Pesmayo, Xochiatipan, Hidalgo, Saltillo, XI Congreso de Danza, 2010.

Zazhil, Sones para un nuevo sol, México, Ediciones Pentagrama, s. f.

Zoológico musical de la Huasteca, Trío Aguacero de Alaxtitla, Veracruz, México, Pentagrama, 1993.

ENTREVISTAS

Aguilar León, Juan Jesús (poeta y escritor), entrevista personal en enero de 2011, vía electrónica en abril de 2010.

Bustos Valenzuela, Eduardo (músico poeta trovador), entrevistas personales durante los años 2009-2012.

Castillo Tristán, Arturo (poeta trovador y promotor cultural), entrevista personal en mayo de 2011, entrevistas vía correo electrónico durante los años 2010-2012.

Celestinos, David, entrevista vía correo electrónico en febrero de 2012.

Chávez, Paty (músico y trovadora), entrevista personal en julio de 2009.

Galindo, Soraima (músico), entrevista vía correo electrónico en agosto de 2009.

González, Rodolfo (músico trovador), entrevista vía correo electrónico, enero de 2011.

Güemes, Román, (músico trovador investigador), entrevistas vía correo electrónico durante los años 2010-2012.

Hernández Camerino (músico trovador), entrevista personal, agosto de 2010.

Hernández, Marcos (músico trovador), entrevista telefónica, febrero de 2011.

Hernández Martínez, Moisés (músico trovador), entrevista personal, enero de 2012.

Hernández Azuara, César (músico investigador), entrevista telefónica, 23 de marzo de 2010, entrevistas vía correo electrónico durante los años 2010-2012.

Ibarra, Sirenia (bailadora), entrevista personal, abril de 2008.

Ortega Raga, Gilberto (poeta), entrevista vía telefónica, febrero de 2010.

Ortiz, Orlando (escritor), Entrevista vía correo electrónica, julio de 2009.

Posadas, Artemio (músico poeta), entrevista personal, julio de 2011.

Rodríguez Arenas, Hugo (músico poeta), entrevista correo electrónico, mayo de 2009.

Morín Morán, Hugo (músico), entrevista personal, enero de 2012.

Sánchez García, Rosa Virginia (investigadora), entrevistas personales en abril y noviembre de 2009.

Valdés, Antonieta, (poeta e intérprete), entrevista personal, enero de 2012

Velázquez, Guillermo (músico poeta), entrevista vía telefónica, febrero de 2012.

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

- A Cristóbal le negaron, 323
- A la barra fui a pescar, 333
(cadena)
- A la tierra del saber, 306
- A los ángeles del cielo, 339-340 (130)
- A medio mar navegaba, 294
(perdí)
- A medio mar navegaba, 294 (74)
- A mi padre rindo honor, 196
- A tu puerta estamos cuatro, 215 (126)
- A usted nadie le pregunta, 112 (251)
- A veces me salgo al campo, 185 (79)
- Abaxa los ojos, casada, 346 (145)
- Agua que es gracia de vida, 409
- Aguanieve ando buscando, 406
- Aguanieve no me moja, 412
- Aguanieve no me mojas, 71
(casita)
- Aguanieve se entreteje, 134 (3),
- Aguanieve se ha perdido, 406
(buscando)
- Aguanieve se ha perdido, 407 (266)
(buscar)
- Aguanieve se ha perdido, 407
(encontrar)
- Aguanieve se ha perdido, 407 (267)
(llora)
- Aguanieve te he perdido, 407
- Aguanieve va cantando, 408
- Aguanieves se entretejen, 411
- ¡Ah! Qué noche tan serena, 208
- Áhi si estás equivocado, 113
- Ahora me encuentro cantando, 243
- Al campo salgo a pasear, 355
- Al compás de mi jarana, 111 (249)
- Al morir la madre mía, 184
- Al pie de la Sierra Madre, 61 (139)
- Alegramos corazones, 110
- Alevántate compañero, 256-257 (201)
- Algunos pecados debo, 335 (124)
- Allá lejos en el mar, 365
- Amor, tú eres la mujer, 335 (124)
- Andando de lagartero, 168
- Andando pescando meros, 314
- Andando yo navegando, 122 (269)
- Andándome por la playa, 93
- Andándome yo paseando, 309
- Ando ausente de mi tierra, 348 (149)
- Ando de pasión enfermo, 349
- Ansias tengo de besarte, 364
- Ante el altar del Señor, 335 (124)
- Años y meses anduve, 319
- Apasionado me encuentro, 361
(hermosura)
- Apasionado me encuentro, 362 (172)
(querer)
- Aquél que siente pasión, 358
- Aquí están sus servidores, 233
- Aquí te canto, morena, 207
- Aquí voy a comenzar, 212
- Aromas tiene la flor, 137
- ¡Arriba, arriba los panaderos!, 259
(amasar pan)

¡Arriba los panaderos!, 256
 (trabajar)
 Arrímense otro poquito, 255 (199)
 Aunque el Creador se interponga, 95 (213),
 335 (124)
 Aunque mi voz no sea buena, 211
 Aunque no correspondía, 332
 (cadena)
 ¡Ay, ay, ay, ay, ay!, 44 (105)
 (playa)
 ¡Ay, ay, ay, ay!, 178 (68)
 (yo)
 ¡Ay corazón!, 178 (68)
 (alas)
 ¡Ay, corazón!, 79
 (sufrido)
 ¡Ay! el uno que me queda, 84 (184)
 ¡Ay! linda rosa del alma, 95-96 (213)
 ¡Ay! me espantó una mujer, 291 (67)
 ¡Ay!, Tonchi de mi alma, 251 (191)
 ¡Ay!, Tonchi del alma, 250
 Azucena, blanca rosa, 205
 Azucena inmaculada, 205-206
 (derroche)
 Azucena inmaculada, 205
 (pasión)
 Azucena inmaculada, 137, 205
 (pudor)
 Azucena me pediste, 209
 Azucena perfumada, 206
 (azucena)
 Azucena perfumada, 206
 (serranía)
 Bella rosa consentida, 328 (115)
 Bonita compañerita, 256
 Bonito compañerito, 256
 Bonitos “Los panaderos”, 263
 Buen trabajo le ha costado, 164

 Caimancita, caimancita, 170 (49)
 Caminando por Morón, 297-298
 Canta, canta corazón, 360-361
 Cantando “El gustito” estaba, 68-69,
 122 (269), 221-222, 233
 Cantando en forma discreta, 330
 (cadena)
 Cantando yo este “gustito”, 232-233
 Cantaremos “‘l aguanieve”, 397-398 (237)
 Cartas que van y vienen, 79
 Cerrar podrá mis ojos la postrera, 361 (171)
 Ciérnele, ciérnele panadera, 255 (199)
 Ciérnele, ciérnele panadero, 255 (199)
 Cierta alacrán de carroña, 111 (250)
 Comencé desde el océano, 322
 Como bien se cantarí, 245
 Como dijeron los sabios, 413
 Como el agua cristalina, 387-388
 Cómo estará equivocado, 112 (251)
 Como gotas de rocío, 388
 Como huapanguero errante, 112 (251)
 Como huérfano sufrí, 189
 Como la luna y la estrella, 196 (90)
 Cómo me gusta tu nombre, 112 (251)
 Como náufrago en el mar, 356
 Como no será lo bueno, 111 (250)
 ¡Cómo será usted pelado!, 112 (251)

Como trovarles me encanta, 110
 Como unos buenos cristianos, 112 (251)
 Como vengo de uniforme, 112 (251)
 Como ya es de madrugada, 122 (269)
 Con el agua que corría, 291 (67)
 Con el ser que Dios me dio, 327-328,
 (laguna) (*cadena*)
 Con el ser que Dios me dio, 328 (115) (vida)
 (*cadena*)
 Con esta sonrisa leve, 417
 Con gusto y con alegría, 415
 (cantada)
 Con gusto y con alegría, 414-415
 (cantando)
 Con gusto y satisfacción, 366
 Con marineros de Francia, 90 (199), 329
 (117) (*cadena*)
 Con mi madre al fallecer, 195 (88)
 Con ramitos de azucena, 74, 211
 Con tristeza y sentimiento, 339-340 (130)
 (retiro)
 Con tristeza y sentimiento, 339 (130)
 (ruedan)
 Con tus ojos me anunciabas, 354-355
 Con una flor purpurina, 327
 (*cadena*)
 Con una frase sincera, 308
 Conocí la embarcación, 290 (65), 323 (tenía)
 Conocí la embarcación, 324-325
 (Titanic)
 Contento voy a cantar, 392
 Cuando anduve en la marina, 320
 Cuando canto “El fandanguito”, 72, 245
 (llorar)

Cuando canto “El fandanguito”, 245-246
 (quiero)
 Cuando canto “La aguanieve”, 416
 Cuando canto “La azucena”, 212
 Cuando de aquel Viejo Mundo, 331
 (cadena)
 Cuando Dios me dio la vida, 192
 Cuando el cielo está llorando, 417
 Cuando el destino te enfrenta, 196 (90)
 Cuando el hombre ha delinquido, 87
 (*glosa*)
 Cuando el marinero mira, 318
 (arco)
 Cuando el marinero mira, 290 (65), 318
 (cielo)
 Cuando estaba chiquitito, 190
 Cuando estés en los infiernos, 251 (191)
 (llamas)
 Cuando estés en los infiernos, 251 (191)
 (moscas)
 Cuando estés en los infiernos, 251 (191)
 (sabes)
 Cuando frente a mí te posas, 364
 Cuando “La aguanieve” canto, 416
 Cuando la pasión me mata, 358
 Cuando las aguas se van, 160, 169
 Cuando llegamos a España, 89 (197),
 329 (117)
 Cuando me fui a confesar, 187-188
 Cuando menudito llueve, 411
 Cuando mi jarana suena, 213
 Cuando mi madre murió, 195
 Cuando mi padre murió, 194
 (chiquitito, cuidado)

Cuando mi padre murió, 66, 195
 (heredado)
 Cuando mi padre murió, 197 (93)
 (pequeñito, “El fandanguito”)
 Cuando mi padre murió, 197
 (pequeñito, “El huerfanito”)
 ¿Cuándo quieres ser casada?, 300
 Cuando sales a bailar, 334 (123)
 Cuando se mueren las rosas, 95-96 (213)
 Cuando se murió mi madre, 178 (68)
 (camino)
 Cuando te vististe de blanco, 213
 Cuando vino “El fandanguito”, 243
 Cuando ya fui creciendo, 194
 Cuando yo era marinero, 319
 Cuando yo tenía a mis padres, 179,
 (chocolate) ronda
 Cuando yo tenía a mis padres, 180
 (chocolate) son jarocho
 Cuando yo tenía a mis padres, 178 (68)
 (chocolate) versión Conafe.
 Cuando yo tenía a mis padres, 178 (68)
 (chocolate) versión Soneros Teseochoacán
 Cuando yo tenía a mis padres, 180, 190
 (querían)
 Cuando yo tenía a mis padres, 178 (68)
 (tren)
 ¿Cuánto mejor fuera ver...?, 323 (111)
 Cuatro rosas en releve, 122-123 (269)
 Cuatro rosas en relieve, 412
 Cupido lanzó su hilo, 302 (87)
 Cupido sacó un pescado, 316
 Chiles verdes me pediste, 348 (149)
 Dale gusto a tu hermosura, 224
 (apogeo, aventura)
 Dale gusto a tu hermosura, 225
 (apogeo, huesuda)
 Dale gusto, vida mía, 230
 De cinco dedos que tengo, 84 (184)
 De huerfanito aprendí, 190
 De joven fui enamorado, 229
 De la feria de San Juan, 329 (117)
 De la feria de San Juan, 90 (199)
 (*cadena*)
 De la Huasteca salí, 384
 De la mente fatigado, 366
 De largo treinta puñales, 168 (44)
 De los besos que me diste, 95
 De los cuatro que me quedan, 84 (184)
 De los dos que me quedaban, 84 (184)
 De los tres que me quedaban, 84 (184)
 De mis frases hago alarde, 353
 De música mexicana, 331 (120)
 De pasión siempre seré, 359, 390 (220)
 De que te burles, lo creo, 113-114 (253)
 De tanto no haberte visto, 358-359
 ¡De veras siento bonito!, 244
 Decía llorando el gorrión, 357
 Deja de tanto llorar, 388
 Del barco pongo cuidado, 306
 Del cambio de encordadura, 331 (120)
 Dense una espulgadita, 255 (199)
 Dentro de las circunstancias, 112 (251)
 Desde el lugar donde estamos, 193

Desde Veracruz salieron, 321

Desde Veracruz salió, 317 (102)

Dicen que el agua salada, 70, 289-290

Dicen que el caimán murió, 162

Dicen que el gusto se acaba, 231
(creer)

Dicen que el gusto se acaba, 226
(no)

Dicen que el que es casado, 115 (254)

Dicen que en el amor, 96

Dicen que estás enferma, 80

Dicen que no hay caimán, 169-179 (48)

Dicen que soy veleta, 115

Dices que me dejarás, 385

Dichoso el que tiene padre, 185 (79)

Dios al formarte, criatura, 172

Dios es sagrado y divino, 193

Dispéñseme bailador, 159 (23)
(oiga)

Dispéñseme bailadora, 159 (23)
(oiga)

Dispéñsenme bailadores, 259
(dispéñsenme)

Dispéñseme bailadores, 159
(oigan)

Dispéñseme caballero, 159 (23)
(oiga)

Dispéñseme caballero, 259
(hablar)

Dispéñseme compañera, 259

Dispéñseme Don..., 259

Doce de octubre fue el día, 323 (111)

Donde habita una sirena, 298

¿Dónde vas, bella judía?, 276 (27)

Dondequiera me he paseado, 315

El agua de mi rocío, 410

El caimán andaba huyendo, 165 (35)

El caimán cuando soltero, 160, 163 (32)

El caimán en el estero, 166

El caimán en San Francisco, 164

El caimán en su paseada, 120-121
(retroceder)

El caimán en su paseada, 164
(tontería)

El caimán es de Tampico, 165

El caimán fue a navegar, 165 (35)

El caimán, la chimenea, 170

El caimán no se detiene, 164

El caimán que no es de acuerdo, 120-121

El caimán siempre viajaba, 166

El caimán tenía cultura, 163

El de la pasión, es mal, 349

“El fandanguito” es un son, 244

El gusto se me acabó, 122 (269), 227

El gusto siempre tenemos, 225

El hambre siempre la calmo, 111 (250)

El hombre que se casa, 115-116 (254)

El huapango es distinguido, 121-122 (268),
248

El huapango nunca muere, 418

“El huerfanito” es un son, 196

El huérfano es desdichado, 190

El que sabe de pasiones, 363

El que se halla apasionado, 361-362

El sepulcro es el descanso, 122 (269)

El triunfo para el amor, 57 (130)

Ella no salta a la arena, 336
 (*cadena*)
 Ema Maza, con honor, 112 (251)
 En el altamar cantaba, 294
 (ninfa encantadora)
 En el altamar cantaba, 294 (72)
 (niña encantadora)
 En el lugar donde estoy, 233
 En el mar de la pasión, 358
 En el mar de Las Antillas, 170 (49)
 En el mar hay un lugar, 291 (67)
 (habita)
 En el mar hay un lugar, 291 (67)
 (sirena)
 En el mundo todo es nada, 192
 En el quinto regimiento, 164
 En ese río colorado, 316
 En esta noche serena, 210
 En la Habana nací yo, 276 (27)
 En la inmensidad del mar, 299
 En la orilla del río, 250-251, 251 (191)
 En la tarde cuando ponga, 95 (213), 335
 (124)
 En la vida hay muchos seres, 229
 En la vida transitoria, 122 (269)
 En los mares del olvido, 356
 En medio del mar navegaba, 294
 En mi alma llevo tu imagen, 409
 En mi pasión yo me agito, 357
 En mi trovar no se peca, 122 (269), 214
 En una mañana de oro, 111 (250)
 Encantadora azucena, 208
 Encantadora morena, 208
 Enmarcada por la sierra, 61 (139)

Entre azules peñascales, 383
 Entre buenos cantadores, 320
 Entre buenos cantadores, 89-90, 328-329
 (*cadena*)
 Entre la escarcha y la nieve, 414
 Entre los viernes y jueves, 415
 Entre millones de gente, 90 (199),
 329 (117), (*cadena*)
 Entró la niña en su cuarto, 215 (126)
 Era el instrumento clave, 330-331
 (*cadena*)
 Eres agua de los cerros, 400, 409
 Eres la mejor presea, 339-340 (130)
 Es bonita “La azucena”, 215
 Es bonito cuando llueve, 417
 Es donde ella se pasea, 327
 (*cadena*)
 Es la perla más preciosa, 185-186
 Es la que la está peinando, 327
 (*cadena*)
 Es muy linda la sirena, 299
 Es que el Creador la inventó, 348 (149)
 Es tanto lo que te quiero, 328 (115)
 Esa frente besaría, 348 (149)
 Ésa se encuentra encantada, 293, 336
 Escuche usted panadero, 255 (199)
 Ese cafeto floreó, 111 (249)
 Ese tío de la sirena, 302
 Eso era en la época aquella 112 (251)
 Esta es la justicia, 135 (7)
 Ésta es la sirena niña, 328 (115)
 Esta noche he de pasear, 250
 Ésta sí que es panadera, 251
 (chiquear, calzones)

Ésta sí que es panadera, 251
 (chiquear, compañero)
 Ésta sí que es panadera, 252
 (chiquear, crucifijo)
 Estando yo recostado, 70, 302
 Estas perlititas del mar, 333
 (*cadena*)
 Este caimán es matrero, 168
 Este caimán no estudió, 165
 Este “Caimán” que es de estero, 172
 Éste es el caimán de Texas. 162
 Este “Gusto” tiene fama, 231-232
 Este “Llorar” me provoca, 392
 Éste sí que es panadero, 251
 (chiquear, besito)
 Éste sí que es panadero, 252
 (chiquear, dolorosa)
 Éste sí que es panadero, 251
 (chiquear, faldas)
 Estos versos yo dedico, 308

 “Fandanguito” encantador, 246 (184)
 “Fandanguito”, “fandanguito”, 244
 “Fandanguito” has de reinar, 246
 “Fandanguito” pa’ cantar, 72-73
 Francia, París y España, 322
 Fue América descubierta, 323
 Fumar cigarrillo de hoja, 61 (139)

 Gusto soy, contento vine, 228

 Ha llegado Nochebuena, 214-215
 Háganse una risita, 255 (199)
 Háganse una rosquillita, 255 (199)
 Hasta tu playa he llegado, 298
 Hay hombres que en su interior, 87
 (*glosa*)
 Hay que olvidar lo pasado, 111 (250)
 Hay que ser de gusto en vida, 230
 Hoy al llanto le doy fuga, 383
 Hoy me siento aborrecido, 335 (124)
 Hoy mi canto huapanguero, 415
 Hoy que alegres nos reunimos, 109
 Hoy que me encuentro cantando, 415

 Jorge Bueno, es muy bueno, 111 (250)

 Kemaj nimoskaltiyajki, 124 (271), 193-194
 Kemaj notata polijki, 123, 193
 Kijtok nonana axkenijki, 124

 La aguanieve se perdió, 406 (265)
 La azucena es más hermosa, 211
 La azucena es una flor, 207
 (toca)
 La azucena es una flor, 210
 (jazmines)
 La caimana se quejaba, 170 (49)
 La gente dice sincera, 111 (250)
 La Huasteca está de luto, 44 (105)
 La Huasteca potosina, 399

La luna para salir, 215 (126)
 (cielo)
 La luna para salir, 215 (126)
 (licencia)
 La madre naturaleza, 192
 La mente estimula el alma, 349
 La muerte que de repente, 191-192
 La mujer a los quince, 115-116 (254)
 La mujer es el encanto, 387
 La mujer es muy hermosa, 222
 La mujer que es presumida, 122 (269)
 La mujer que quiere a dos, 305
 La mujer que se casa, 113-114 (253),
 115 (254) (Dios)
 La mujer que se casa, 115
 (rodar)
 La mujer tiene razón, 71, 400
 La pasión es una espina, 345
 La pasión ¿quién la inventó? 348, 348 (149)
 La petenera ¡malhaya!, 270 (13)
 La petenera nacía, 291 (67)
 La petenera que es buena, 310 (96)
 La petenera se ha muerto, 270 (13)
 “La petenera”, señores, 310
 (cantar)
 La petenera, señores, 300-301
 (mujer, amores)
 La petenera, señores, 310 (96)
 (quien no...)
 La que llamaron jarana, 331 (120)
 La rosa pa' que sea buena, 209
 La rueda del tiempo gira, 227 (145)
 La sangre por mis heridas, 386
 La sirena allá en el agua, 304
 La sirena de la mar, 70, 290 (65), 303
 (bonita)
 La sirena de la mar, 311
 (tierra)
 La sirena de la mar, 303
 (vestidos)
 La sirena era muchacha, 292
 La sirena es muy hermosa, 295
 La sirena es un hada, 295
 La sirena está encantada, 292
 (providencia)
 La sirena está encantada, 293
 (yo)
 La sirena oirás cantar, 327
 (cadena)
 La sirena se embarcó, 309
 (madera)
 La sirena se embarcó, 292
 (opulencia)
 La sirenita del mar, 292 (68)
 La vida es un gran dolor, 87
 (*planta*)
 Las gaviotas en la mar, 383
 Las peteneras, señores, 307
 Lástima que esté tan viejo, 365
 Licencia de mí tenéis, 215 (126)
 Lo conservan de por vida, 333
 (cadena)
 Lo que te voy a expresar, 333-334
 (cadena)
 Los hombres son injustos, 115-116 (254)
 (mujer)
 Los hombres son injustos, 113-114 (253)
 (traidores)

Los panaderos huastecos, 263
 Los versos del “Aguanieve”, 416 (281)
 (compromiso, “Aguanieve”)
 Los versos del “Aguanieve!”, 416 (281)
 (compromiso, conmueve)
 Los versos del “Aguanieve”, 416
 (compromiso, nieve)
 Lunes y martes deseo, 359 (168)
 Llegando yo a Alejandría, 90 (199)
 (*cadena*)
 Llegaron a una isla sola, 324
 Lloro a mi patria querida, 384

 Madre, tu amor me cobija, 195-196
 Malagueña salerosa, 335 (124)
 Mañana voy a partir, 385
 Marinero, si te embarcas, 290, 318
 Más tarde se iría anunciando, 332
 (*cadena*)
 Me acuerdo y me acordaré, 95-96 (213), 335
 (124)
 Me condenan por quererte, 359 (168)
 Me decían mis abuelitos, 187
 Me dicen “el presumido”, 122 (269)
 Me dicen que no hay caimán 162-163
 (*cercana*)
 Me dicen que no hay caimán, 169-170 (48)
 (*flores*)
 Me dicen que no hay caimán, 169-170 (48)
 (*isleta*)
 Me dicen que no hay caimán, 169-170
 (*La Vega*)
 Me dicen que no hay caimán, 169-170 (48)

(mesa)
 Me dicen que no hay caimán, 169-170 (48)
 (*otate*)
 Me dicen que no hay caimán, 169-170 (48)
 (*puerto*)
 Me dicen que no hay caimán 165
 (*Tlacolula*)
 Me dicen que no le llore, 75-76, 379-380, 389
 (*quiso*)
 Me dijeron que llorabas, 122 (269)
 Me entregaste el corazón, 113-114 (253)
 Me estremezco si me tocas, 363-364
 Me gusta “El fandanguito”, 246 (184)
 Me gusta ver cuando llueve, 417
 Me gusta y me gusta “El gusto”, 232
 Me miró de arriba abajo, 267 (6), 289
 Me puse a pensar, creído, 339-340 (130)
 Me quiero ir a Yucatán, 172 (53)
 Me reencabrona y me irrita, 113-114 (253)
 Me subí a un pino, 396 (233)
 Mi comadre Juana, 255 (199)
 Mi Dios que todo lo hace, 192
 Mi gusto es andar de farra, 229
 Mi Huasteca es huapanguera, 309
 Mi lucha ha sido constante, 230
 Mi madre fue el ser querido, 186
 Mi mente no se dilata, 109-110
 Mi padre fue muy honesto, 196
 Mi padre nunca fue bueno, 191
 Mis quejas al cielo elevo, 335 (124)
 Morena, tus ojos son, 354

 Navegando el alta mar, 92

Navegando sin timón, 316

Ni contigo, ni sintigo, 360 (169)

Ni pensar en la partida, 230

No deben sentir pasión, 355

No es de pisada ligera, 172

No hables de la mujer, 113-114 (253)

No hables mal de la mujer, 112 (251)

No hagas caso a los hombres, 115-116 (254)

No hay que ser aprovechado, 112 (251)

No he podido adelantar, 336
(cadena)

No indagues ávida, 360 (170)

No me cojan, yo me iré, 178 (68)

No me gusta la fachada, 122 (269)

No se haga las ilusiones, 112 (251)

No sé si amar es delito, 187

No siento si me desvelo, 214

No solamente en el mar, 297

No solamente en la mar, 297 (79)

No te canses de llorar, 389

No te cases con viejo, 113-114 (253), 115-116 (254)

No te vayas a enlutar, 76-77, 390

No tengo ninguna pena, 304

No vayas lamentando, 113-114 (253)

Nuevas tierras de excelencia, 331-332
(cadena)

Nunca lo hubiera previsto, 359 (168)

’ora sí, china del alma, 348-349 (149)
(castillo)

’ora sí, china del alma, 348 (149)
(Tenango)

“Pa’ el que muere de pasión”, 351

Para alegrar corazones, 244

Para del arte ser dueño, 332
(cadena)

Para el huérfano no hay sol, 189

Para esta novia no hay pena, 111 (250)

Para hablar de la Huasteca, 61 (139)

Para poder platicar, 334 (123)

¿Para qué con tanto empeño? 339 (130)

Para todo son completo, 331 (120)

Paseando por Ixhuacán, 171

Paseándome por Hungría, 322

Paseándome yo en Tampico, 245

Pedro es Malo de apellido, 111 (250)

Pedro Malo, es muy malo, 111 (250)

Pedro Rosa ya se ha ido, 54-55 (126)

Perdí un amor que tenía, 357

Perdóname, te lo pido, 335 (124)

Pescador y marinero, 317

Petenera’ es un son, 308

Petenera, petenera, 69, 301
(cantar)

Pobrecita esta criatura, 178 (68)

Pobrecita huerfanita 178 (68), 179
(madre, basura)

Pobrecito huerfanito 178-179
(madre)

¡Pobrecito huerfanito! 184
(murió)

Pobrecito huerfanito 179, 184
(solito, aire)

Pobrecito huerfanito, 194
(sufrimiento)

Por el gusto hay que reír, 230

Por la sangre de mis venas, 206 (114)

Por las orillas del río, 122-123 (269), 413

Por las playas de Turquía, 90, 329
(cadena)

Por lo bien que lo baila la moza, 255 (199)

Por nuestra separación, 335 (124)

¿Por qué con tanto empeño?, 339 (130)

¿Por qué fue éste mi destino?, 335 (124)

¿Por qué me enamoré tanto?, 365-366

Presumes que eres hermosa, 113

Procuraré ser tan bueno, 111 (250)

Puede ser que halles alguna, 122 (269)

Pues no hay pueblo que resista, 332
(cadena)

¡Qué bonito compañero!, 256-257 (201)

¡Qué bonito es lo bonito!, 246 (185)
(gustar, bejuquito)

¡Qué bonito es lo bonito! 246
(gustar, fandanguito)

¡Qué bonito es lo bonito! 247
(gustar, Tampico)

¡Qué bonito está el cerrito! 247

¡Qué bonitos panaderos!, 259
(están)

¡Qué bonitos panaderos!, 261 (210)
(están, señoras)

¡Qué bonitos panaderos!, 263
(harina)

Qué cosa más horrorosa, 327
(cadena)

Que el gusto que hay que sentir, 331 (120)

Que en Rusia quedara anclado, 90 (199), 329
(117) (cadena)

¡Qué fatalidad será!, 323 (111)

Que la hizo un poco más rara, 330
(cadena)

Que lo entienda, quien lo entienda, 111 (250)

Que me hace tanto penar, 334 (123)

Que no las borrará el tiempo, 332
(cadena)

Que no te hiera el dolor, 137

Que salga usted, 255 (199)

¿Qué tiene el reino extranjero?, 92

¿Qué tiene el reino extranjero?, 90, 329
(cadena)

¡Qué triste se mira el día! 390

Que vete corriendo, 250, 251 (191)

¡Que viva la Sierra Gorda! 247

Quien te puso petenera, 270 (13)
(que te debió haber...)

Quien te puso petenera, 301 (86)
(que tú te habías...)

Quiero cantarte mi amor, 137

Quisiera verte y no verte, 339 (130)

Salga usted, Doña Andrea, 255 (199)

Salga usted, panadera, 255 (199)

Salga usted Tata Simón, 255 (199)

Salió la niña del cuarto, 215 (126)

Se canta de madrugada, 392

Se los digo así cantando, 105

Seguro que te habías creído, 339-340 (130)

Señores, pido licencia, 215 (126)

Si del gusto me he guardado, 227
 Si este gusto fuera siempre, 231
 Si me hablas de la sirena, 298
 Si me muero de pasión, 352
 Si no toco, yo me frustró, 232
 Si perturbo esta cantada, 335
 (*cadena*)
 Si por cuestiones de amor, 87
 (*glosa*)
 Si supiera que llorando, 387
 Si te arrimas al nopal, 388-389
 Si te mata una pasión, 346
 Si te vas a casar, 113-114 (253),
 115-116 (254) (amamos)
 Si te vas a casar, 115-116 (254)
 (*aman*)
 Siendo huérfano de padre, 187
 Siento que a vivir empiezo, 339-340 (130)
 Siento una grande pasión, 354
 Siento una pasión muy grande, 352
 Sin poner más condición, 332
 (*cadena*)
 Sirena, poquito a poco, 305
 Sólo la reina Isabel, 323-324
 Soy de San Luis Potosí, 122-123 (269)
 Soy huerfanito, 178 (68)
 Soy huérfano y desdichado, 184
 Soy la sirena encantada, 292 (68)
 Soy nacido en la Huasteca, 385
 Soy soldadito marino, 318-319
 Subí al cielo a trasponer, 75
 Subí al cielo y con empeño, 385
 Tamazunchale y Axtla, 80
 Te amo, preciosa morena, 213
 Te consta que no soy tonto, 111 (250)
 Te demuestro mi amistad, 111 (249)
 Te he de formar un altar, 333
 (*cadena*)
 Te llevo en el corazón, 352
 Te pasa lo que a las aves, 109
 Te quieres justificar, 113-114 (253)
 Te quiero, lindo amorcito, 187
 Teikneltsij ne iknokonetl, 194
 Tengo un pescado de plata, 317
 Tengo unos versos decentes, 367
 Tiene el caimán el hocico, 168, 168 (44)
 Tipo quinta o huapanguera, 330
 (*cadena*)
 Titlaixpixki ni jarabe, 263 (217)
 Tlamisa ni panaderos, 123, 263 (217)
 Toda la mujer morena, 213
 Todo aquel que considere, 413
 Todo canta en esta hora, 386
 Todo el hombre casado, 113-114 (253)
 Todo el mundo conmovido, 323 (111)
 Todo el mundo es moderno, 349-350
 Todo el que haya conseguido, 87
 (*glosa*)
 Todo el tiempo me mentiste, 113-114 (253)
 Todo hombre que se casa, 115-116 (254)
 Todo se reduce a nada, 227 (145)
 Todos dicen que llorar, 389
 Todos los días que amanece, 386
 Todos me murmurarán, 73
 Todos saben que “El llorar”, 382
 ’toy malo de la garganta, 348 (149)

Traigo el corazón deshecho, 362
 Traigo gusto en demasía, 228
 Traigo un grande sentimiento, 339 (130)
 Traigo una vana ilusión, 62-63 (141)
 Traigo versos de a montón, 353
 Tratas de apantallarme, 115-116 (254)
 Tres carabelas salieron, 324
 Triste llora un huerfanito, 183
 Trovando me determino, 105-106
 Tu blancura es sideral, 206 (114)
 —Tú lo dices, —Lo sostengo, 111 (250)
 Tú me mandaste unas cosas, 95-96 (213)
Tu ne quaeisieris, 360 (170)
 Tú nomás en la cantina, 113
 Tus lindos ojos son bellos, 210

 Un apasionado en pena, 362 (172)
 Un barco negro venía, 320
 Un caso que sucedió, 122 (269)
 Un cigarro de papel, 352 (155)
 Un marinero murió, 296
 Un pescador en la barra, 315
 Un pescador tiró su hilo, 302 (87), 314 (99)
 Un tres, un cuatro y un cero, 111 (249)
 Una llorona lloraba, 391 (221)
 (marido, conformaba)
 Una llorona lloraba, 391
 (marido, rezaba)
 Una mañana de sol, 364
 Una noche muy serena, 122 (269)
 Una sirena muy bella, 299 (83)
 Una vez me fui a bañar, 303, 314 (99)
 Una vez pescando un sargo, 311

 Una vez que me sentí, 216
 Una vez un huerfanito 183
 Una vez yo me embarqué, 321-322
 Uno a sus padres, por cierto, 62-65

 ¡Válgame Dios qué pasión!, 387
 Veinte o veinticinco mil, 323 (111)
 Veo que en nada me ofendiste, 111 (249)
 Versos les hago al momento, 110
 Vi marchitarse una flor 62-63 (141)
 Viniendo de mar afuera, 310-311
 Voy a contestarle yo, 335-336
 (cadena)
 Voy a darle gusto al gusto, 225-226
 Voy a empezar a cantar, 212
 (azucena)
 Voy a empezar a cantar, 308
 (lisonjera)
 Voy a trovar por igual, 105
 Vuestros ojos me miraron, 346 (145)

 Xijkakikaj telpokamej, 263 (217)

 Y antes de que me muera, 113-114 (253)
 Y con un buen vendaval, 161 (28)
 Y dejó atrás al requinto, 331 (120)
 Y habita una sirenita, 297
 Y lo que digo lo valgo, 330
 (cadena)
 Ya denle fin a la tanda, 112 (251)
 Ya llegando a Alejandría, 329 (117)

Ya me duele el pensamiento, 339-340 (130) Yo vi florear un café, 111 (249)
 Ya mi madre me lloraba, 390
 Ya no aguanto más habladas, 113 (253)
 Ya para mí se acabó, 227
 Ya que habla de la sirena, 336
 (*cadena*)
 Ya salieron a bailar 199 (94)
 Ya te canté "La pasión", 96-97, 367
 Ya vienen los gachupines, 323 (111)
 Yo a los hombres comparo, 115-116 (254)
 Yo a una fragua entré, 115
 Yo a una mujer amé, 115
 Yo creo mejor le paramos, 113 (253)
 Yo fui tu mejor señora, 113 (253)
 Yo me vine de Turquía, 93, 169
 Yo no busco embarcaciones, 363
 Yo no conocí a mis padres, 189
 Yo no hablo por tu torpeza, 113-114 (253)
 Yo no pesco por el suelo, 314
 Yo no quiero ser casada, 327
 (*cadena*)
 Yo no sé cómo explicarte, 348-349
 Yo no sé lo que te pasa, 113
 Yo no sé por qué el Creador, 87
 (*glosa*)
 Yo no te vengo a ofender, 112 (251)
 Yo siempre cargo alegría, 360
 Yo siempre he sido goloso, 113-114 (253)
 Yo soy ese huerfanito, 188
 Yo soy malo, no lo niego, 111 (250)
 Yo te supe mantener, 113-114 (253)
 Yo vi a la reina Isabel, 324
 Yo vi a la reina María, 324 (112)
 Yo vi a un corazón llorar, 122-123 (269)

ANEXOS

I. ANÁLISIS DE LAS COPLAS

Son / Tipo de copla	Total de coplas	Originales	Variantes	Con palabra clave o relativa al título del son	Coplas libres	Cuartetas	Quintillas	Sextillas	Otras
El caimán	358	171	187	99	72	5	85	266	2
El huerfanito	280	139	141	47	92	4	92	184	
La azucena	393	258	135	86	49	5	224	163	1 (octava)
El gusto	367	242	125	49	193	14	118	235	
El fandanguito	257	161	96	49	112	10	182	65	
La petenera	360	191	169	94	97	26	86	246	2 8 (cadenas)
La pasión	231	189	42	111	78	2	94	135	
El llorar	151	97	54	40	57	4	86	61	
El aguanieve	209	120	89	45	75	4	129	76	

Nota: Las formas estróficas se contaron con respecto a la totalidad de las coplas documentadas, esto es originales y variantes.

La clasificación entre coplas con palabra clave o relativa al título del son se realizó en las coplas originales únicamente.

II. DISCO COMPACTO SONORO

❖ Temas

1. **El caimán**
Los Camperos de Valles. 3.12
2. **El aguacero**
Trío Aguacero. 3.42. Son de costumbre
3. **La azucena**
Los Venaditos de Citlaltépec. 3.21
4. **La presumida vieja**
Los Brujos de Huejutla. 2.48
5. **La petenera**
Trío Aguacero. 5.55.
Cadena moderna de Eduardo Bustos
6. **El gusto**
Alma y Tradición. 4.08
7. **La pasión**
Los Venaditos de Citlaltépec. 4.17
8. **El caballito**
Los Camperos de Valles. 4.50
9. **El campechano**
Los Brujos de Huejutla c/ Toñita Valdés Flores. 7. 18.
Trovada entre Rodolfo González y Toñita Valdés
10. **El huermanito**
Alma y Tradición c/ Daphné Esther Juárez y Gloria Libertad Juárez. 3.20
11. **La leva**
Corazón Huasteco. 2.35.
Con trovada de Moisés Hernández.
12. **El fandanguito**
Los Venaditos de Citlaltépec. 5.57
Décima de Arturo Castillo Tristán “Somos de la misma cuna”

13. **El caballito.**
Alma y Tradición. 3.16
14. **La azucena**
Los Brujos de Huejutla. 2.37
15. **El gustito**
Trío Aguacero. 3.39.
Estilo Atlapexco
16. **La pasión**
Alma y tradición. 3.44
17. **El llorar**
Los Venaditos de Citlaltépec. 6.02
18. **La petenera**
Los Camperos de Valles. 7.27
Cadena de “El Güero” Nieto
19. **Los panaderos**
Trío Aguacero. 4.16
20. **La azucena**
Los Camperos de Valles. 3.46
21. **El Son solito-Caimán**
Trío Corazón Huasteco/Alma y Tradición. 3.50
22. **El caimán**
Los Venaditos de Citlaltépec. 4.11
23. **El canario**
Los Brujos de Huejutla. 3.33
Son de costumbre
24. **El gustito**
Corazón Huasteco/Alma y Tradición. 2. 50
Con trovada de Moisés Hernández
25. **La rosita arribeña**
Los Brujos de Huejutla y Natalia Valdés Flores
26. **La petenera**
Alma y Tradición. 4. 28
Cadena antigua

27. **El caballito**
Los Venaditos de Citlaltépec. 5.15
Con décima de Arturo Castillo Tristán a Samuel Juárez Martínez.
28. **El llorar**
Los Brujos de Huejutla. 7.18
29. **La pasión**
Trío Aguacero. 4.02
Estilo Atlapexco.
30. **El gusto**
Los Venaditos de Citlaltépec. 4.48
31. **El fandanguito**
Los Brujos de Huejutla. 3.16
32. **La huasanga**
Los Camperos de Valles. 5.49
Con letanía "El ranchero avorazado" de Guillermo Velázquez.
33. **La presumida**
Alma y Tradición. 3.39
Al violín David López Rocha.
34. **El huerfanito**
Los Brujos de Huejutla. 4.00
35. **La petenera**
Los Venaditos de Citlaltépec. 4.39
36. **El cielito lindo**
Alma y Tradición. 4.17
37. **El gallo**
Los Brujos de Huejutla. 9.36
Trovada entre Natalia y Toñita Valdés Flores y Rodolfo González Martínez.
38. **El llorar**
Trío Aguacero. 4.09
39. **El aguanieve**
Los Camperos de Valles. 3.50

❖ Transcripción y traducción

Tema 15. *El gustito*, Trío Aguacero, estrofa 3

Nochipa nimitsilwia
amo timokwalanisej
pewa timoyolpakisej
teipa timonajnwasej
teipa timotsoponiseh
atlak timotlankechiseh.

Siempre yo te digo
que no nos enojemos
vamos a empezar a contentarnos
después nos vamos a abrazar
luego nos vamos a besar
hasta mordernos, si es posible.

Tema 29. *La pasión*, Trío Aguacero, estrofa 3

Nochipa nimitsiljwia
nimitswikas Alaxtitla
sempa ta tinechnankilia
kenke tikilkawa notoca
yeka ax tinechtokilia

Siempre te digo
que te voy a llevar a Alaxtitla;
luego tú me contestas
que por qué olvido tu nombre,
por eso no quieres salir conmigo.
(por eso no me quieres seguir).

La transcripción al náhuatl fue realizada por el Mtro. Antropólogo Román Güemes Jiménez. La traducción me fue proporcionada por intérprete Vicente Amador. Güemes Jiménez considera que la traducción del intérprete de las coplas, Vicente Amador, es bastante libre.

III. ANTOLOGÍA MÍNIMA DECIMAL

❖ Acerca de la décima

La décima

Ocho sílabas que son
con la métrica que vuela,
y la estructura espinela
con la rima, da sazón.
Es poesía, composición,
es la décima cultura,
si con ella se asegura
cultivar bien el talento
con versos de fundamento
y que sean de gran altura.

Gilberto Ortega Raga
Poeta tamaulipeco

Gentil travesura

Décima que te me ofreces
abierta y sin menoscabo,
es tu ritmo del octavo
el compás en que me meces.
Siempre me brindas con creces
el placer de tu aventura,
esa gentil travesura
que con plenitud entregas
mientras con mi mente juegas
dejándome tu ternura.

Sergio Arturo Cabrera Flores
Poeta poblano

❖ Acerca de la palabra

Vocación por la palabra

Dios me ha dado la palabra
(divina pieza escultórica
cincelada en la retórica)
para que su abracadabra

la vida y la gloria me abra.
Me otorga la voz del viento
y el habla que es mi sustento.
De su verbo me hace lírico
para que divulgue empírico
mi verdad y mi contento.

La frase, el verso, la rima,
la letra con su gramática,
la pluma grácil y enfática,
tengo yo en muy alta estima
pues le dan cima a mi sima.
La oración, la preceptiva,
la congruencia narrativa,
la raigambre etimológica,
la semántica y la lógica
son mis musas y mi diva.

Mi palabra es como un juego:
vuelve lúdico lo trágico
envolviéndolo en lo mágico.
Es sol, es luz, es fuego,
es muerte cuando la niego.
La trasformo en sustantivo,
en pronombre, en adjetivo,
en aguda, grave, esdrújula.
Platicarla es una brújula;
escribirla, un bien activo.

Publicar Dios me receta
si de pronto siento el cólico
de ponerme melancólico
por llegarme ya la meta
y me da por ser poeta.
Lo que antes fui, lo que soy,
dónde piso, dónde estoy,
mis viejos sueños utópicos,
mis desiertos y mis trópicos:
todo escribo, todo doy.

Enrique Rivas Paniagua
Poeta tamaulipeco

❖ **Décimas de ocasión**

¿No son las torres de David
las que veo en lontananza ?
Hoy mi vista las alcanza.
después de años que viví,
vuelvo a ser un colibrí,
jaguar, serpiente, nuevo pez;
pienso y medito el ayer:
yo al filo del vendaval
transportado por el mar,
abatido, y sin perecer.

Suenan fanfarrias lejanas
en los médanos, las dunas,
se alzan banderas con lunas
estrellas, sables, guadañas
¡Ay! Dios, qué cosas extrañas
habitan en mi horizonte,
pues es mi sangre bifronte,
tal vez un poco de Leví
pues soy Isaac y David,
hay razón que las soporte

Mas otros rumores suenan
en trafago de jabalíes,
y yo resalto las íes
ya que a flor de piel atruenan,
y entre atabales resuenan
los cantos y danzas mías,
y los ancestros espían
la voz, los pasos, los ecos,
son mis abuelos huastecos
que forman mi membrecía.

Nacido en el treinta y tres,
el año del gran ciclón
acaso esa es la razón
de ser como soy, si pues,
en mis actos va el envés.
Si revuelto o cristalino
ese ha sido mi destino,
nadando entre las corrientes
mas siempre estuve al pendiente
de no perder el camino

Hubo tiempo del regazo,
del apapacho y el beso,
seguro, tal vez por eso
yo ya estoy en el ocaso,
río y lloro por si acaso
¡ay ! mis Dioses se conduelan
de mis penas que me asuelan.
Y en el colmo del delirio,
me veo inerte, tendido,
y mi madre me consuela.

También viví años y días
de libérrimo entusiasmo
tuve juventud de pasmo
y como rojas sandías,
frescas frutas, mi alegría.
en mi acuático sendero
gocé como un marinero,
entre amigos y los peces
traspasando el agua, a veces
con un cántico sincero.

Días de guardar y recibir
de dar flores y sonrisas,
momentos plenos, sin prisas
y de leyes transgredir.
Todo hubimos de asumir
pues fuimos dueños del mundo,
y así, desde el inframundo
tumbamos todos los mitos,
magos o brujos, repito,
es mi secreto profundo

Así, rodando y rodando,
yo fui niño explorador,
oí la voz del Señor
y sus cantos fui entonando
allá en el monte, retumbando.
Mi espíritu se explayaba,
pues respuestas yo buscaba,
y entre mucha explicación
fue para mí la ocasión
para encontrar a mi amada.

Supe de amores, de Dios,
en mi creció un manantial,
fueron, rumores, caudal
bien profano, o semidiós.
Mas todo se partía en dos,
fuera divino o pagano,
me sumergí en el arcano,
solo, cual desamparado,
estuve, como un soldado,
hasta encontrar mis hermanos.

Y hoy, al final de las cuentas,
veo al mundo en derredor,
no es ajeno, no es mi error,
saber aquello me alienta
sólo mi Dios me sustenta,
voy por la ruta trazada
sin ninguna mascarada.
¿Qué no soy un peregrino?
¿No soy David Celestinos?
¡Esta gesta es mi alborada!

David Celestinos, marzo de 2012.

“Traigo versos de a montón”,
como un estudio de vida
para mi gente querida
que canta con corazón
y juntos forman un son
con gran sensibilidad;
como signo de amistad
hoy mi verso lanzo al viento,
en pos de agradecimiento,
buscando Gloria, Libertad.*

Gloria Trujano Cuéllar

Nos trajiste un montón
de versos y pertenencias,
que describen nuestra esencia,
nuestra vida y corazón.
La lírica es tradición

que el huapango nos convida.
Hoy me siento conmovida
por tanto conocimiento;
gratitud y sentimiento
de ésta, mi gente querida.*

Cecilia Guinea

*Decimas improvisadas en Citlaltépec, Veracruz,
al finalizar la ponencia sobre lírica huasteca
sustentada por Gloria Libertad Juárez, en mayo de
2012.

❖ *Décimas de cuarteta obligada y pie forzado*

De cuarteta obligada:

Cada día me convenzo

Cada día me convenzo
al ver lo que se presenta,
la vida es un hilo tenso
que de pronto se revienta.

Somos como ave de paso,
como ráfaga de viento,
es tan corto nuestro aliento
que se va de un ramalazo.
Somos del tiempo un pedazo
pequeño, frágil, intenso,
somos un humito denso
que se diluye al compás
del palpitar, que es fugaz,
cada día me convenzo.

Somos tan solo un suspiro
que de repente se escapa,
para adentrarse en la capa
donde se oscurece el giro.
Somos la chispa de un tiro
que en el instante se ausenta,
el cuento que no se cuenta,
el recuerdo que se olvida,
somos tan solo estampida
al ver lo que se presenta.

Somos un sueño perfecto
de imágenes y sonidos,
huellas de los tiempos idos,
del mundo sólo un efecto.
un efímero trayecto,
una cinta de suspenso,
somos ascenso y descenso,
movimiento equilibrista
entendiendo que en la pista
la vida es un hilo tenso.

No sabemos cuándo y dónde
se aparecerá el barquero
que en el negro mar ceñero,
hosco y silente se esconde.
en este ronde que ronde
fatalmente nos enfrenta
para terminar la cuenta
y parar el carrusel,
entonces cede el cordel
que de pronto se revienta.

Arturo Castillo Tristán

Libertad

Digo una frase al momento:
“Un hombre libre es aquél
que a su ideología es fiel
con valor y con talento”.

Sé muy bien que es muy complejo
describir qué es libertad,
que al hombre le sea verdad
sin que parezca un bosquejo
y que le sea un buen reflejo
de lo que es su pensamiento.
Más allá de mi argumento
y lo que quiero expresar,
mi décima he de empezar:
digo una frase al momento.

Se nace con libertad,
con ella se va creciendo,

pero siempre pretendiendo
tener reciprocidad.
Con toda la sociedad,
Todos a un mismo nivel,
Jugando un mismo papel,
respetando al semejante,
nunca atrás, nunca adelante,
un hombre libre es aquel.

Aquél con independencia
en su forma de pensar
que no podrá encarcelar
la injusticia o contingencia.
porque es firme en su creencia
y a ésta no hay ni un troquel
ni tampoco un arancel
que impida su libertad,
porque así es la voluntad
que a su ideología es fiel.

Por eso en la adversidad
si el ser libre se arrebata
en una forma no grata
y si no hay legalidad,
ganará la honestidad,
vence al encadenamiento
y atrás quedará el lamento
y así estará demostrado
que el bien sí será logrado
con valor y con talento.

San Juanita Martínez Velázquez

Tierra mía

En esta tierra he nacido
porque Dios así lo quiso,
que de haber tenido juicio
a tí te hubiera elegido.

Sierra Madre del oriente
con tus verdes de ilusión,
se desborda mi emoción
cuando te observo imponente,

hacia el Golfo dando frente,
formando un valle que es nido,
de un pueblo que ha decidido
vivir de su esfuerzo diario,
expresando sin agravio:
¡En esta tierra he nacido!

Tu gente te ve divina
con tus campos y tus ríos,
llanuras y sembradíos,
tus montes que son de espina,
bosques llenos de neblina
con tus bellezas me hechizo,
tierra mía, soy preciso
para decirte una cosa:
eres grande y generosa
¡Porque Dios así lo quiso!

Es tiempo de comprender
que debemos preservar,
y enseñarnos a cuidar
para mañana tener
tus riquezas por doquier;
sin agua, habrá sacrificio,
de Tántalo, que es suplicio,
sin bosques, ya no habrá tierra;
y sí, una frase que aterra...
¡Que de haber tenido juicio!

Tierra de encanto y ensueño
que nos brindas tu cobijo,
orgullosa soy tu hijo,
consintiéndome, tu dueño;
y con renovado empeño,
te declaro agradecido
que, si de haber yo sabido
de otra tierra por allí,
no podría seguir así
¡a ti te hubiera elegido!

Fernando Agustín Méndez Cantú

De pie forzado:

Marino

Mar adentro en tu mirada
perdí el timón nuevamente,
tarde reaccionó mi mente,
pues mi ser ya naufragaba.
¡Oh Dios! cuánto yo te amaba.
Sopló en mi alma un viento duz,
certero como arcabuz
que revolvió en mis memorias,
cuando tejíamos historias
y era, tu recuerdo, luz.

Gloria Libertad Juárez San Juan, marzo, 2012.

pie: y *tu recuerdo era luz*.

Ejercicio de versificación, pie forzado establecido
por el poeta Arturo Cabrera Flores.

❖ Refranero decimal

Dedícate a lo que es tuyo
con paciencia y frenesí,
para levantar así
la cosecha de tu orgullo.
Olvídate del capullo
que contigo no concuerde,
si alguna ambición te muerde
no le entres a esa faena:
“El que siembra en tierra ajena
hasta la semilla pierde”.

Arturo Castillo Tristán

IV. TROVO

El gustito

Trovo interpretado por el Trío Aire Huasteco en el son “El gustito”. Destaca que la planta del trovo sea una sextilla glosada en sextillas y no en la forma tradicional de quintillas. En cuanto a la interpretación, la planta es recitada y la glosa cantada. Se cantan las estrofas de forma alterna con voz masculina y femenina. Y no se realiza descante en las estrofas. Es probable que la lírica haya sido compuesta por Felipe Ignacio Valle Robles, músico fundador de este Trío

Planta:

Tú eres una enredadera
colgada de mi corazón,
cual botón de primavera
que ha floreado en mi pasión.
Eres la luz tempranera
que me llena de emoción.

Glosa:

Tú me hiciste lo más bello
del jardín de mi pradera,
me regaste mi cabello,
con tu caricia sincera,
colgándote de mi cuello:
“Tú eres una enredadera”.

Ante la luz del cocuyo
me diste la sensación,
del apasionado arrullo
de la más tierna canción,
eres la flor en capullo
colgada del corazón.

Me has dado el abrazo tierno
como ardilla en madriguera,
jurando un amor eterno
ante un diluvio cualquiera,
tú acabaste con mi invierno
cual botón de primavera.

Seco estaba mi jardín
al igual que mi emoción,
hasta que llegó al fin
este cambio de estación.
Hoy ha brotado un jazmín
que ha brotado en mi pasión.

Sumergido en soledad
sin que nadie comprendiera.
Mi terrible realidad
sólo se hizo pasajera,
después de la tempestad
eres la luz tempranera.

Tú me has causado alegrías
y momentos de pasión,
por eso son mis poesías
hechas con el corazón
tú eres la luz de mis días
que me llena de emoción.

V. TROVADAS

❖ *La Leva*

Interpretada 21 de abril de 2012, en el Festival del Huapango, en el marco del 189 Aniversario de la Fundación de Tampico.

Interpretan los excelentes trovadores: Daniel Ramírez Ochoa "El Mapache" y Miguel Ángel Compeán Meza "El Huasteco de Corazón". Trío Fascinación Huasteca, violín don Joel Monroy, jarana José Matías Ramírez Guajardo y quinta huapanguera Daniel Ramírez.

Agradezco a Laura Ahumada el haberme proporcionado este material.

Daniel:

En el puerto de Tampico,
Señores, voy a cantar,
que me escuchen necesito,
vámonos allá en el plan,
arráncate Miguelito,
yo te voy a contestar.

Miguel:

Aquí está tu amigo fiel,
el que les viene a alegrar,
ya estoy viendo a Don Manuel,
y lo quiero saludar,
ahora miro que Daniel
como que quiere pelear.

D.

Para que el público crea
lo que les voy a expresar,
para que Miguel se atreva,
no es mentira, ni es hablar:
"No soy gallo de pelea,
a mí me gusta trovar".

M.

Mis versos nunca son fallos,
por eso es que ahora ocurro,
son certeros como dardos,
y porque observo y discurro,

me agarro con buenos gallos,
continás un pollo curro.

D.

Tú eres gallo de cocina,
Miguel a ti te diré,
nada más por la rutina,
que estás viejo, se te ve,
te subes a la gallina
nomás pa' que te pasee.

M.

La fiesta no tiene fin
en esta hermosa tardeada
y ahora lo verás catrín,
te voy a dar tu aporreada,
como Amatlán, Tamalín,
que te di tu revolcada.

D.

La victoria ya se asoma
y que el público lo note,
mi corazón te perdona,
no pienses que te picotee,
y de qué pastillas tomas
que traes muy negro el bigote.

M.

Yo no pensaba pelear
ni meterme en un enredo,
no es mi costumbre atacar
ni presumir lo que puedo,
pero si quieres guerrear
no creas que te tengo miedo.

D.

No te voy a preocupar
en el puerto de Tampico,

sale vale ya a cantar,
que me escuchen necesito,
pero si quieres trovar
conmigo amarras cortito.

M.
Amigo no se alborote,
ni me venga con habladas,
usted es como el coyote
de las “nachas” coloradas,
de esos que pegan el trote
con las orejas paradas.

D.
Antes que el verso retache,
ya me interesa el mitote,
tengo ruana y el huarache
pa' que el trovo se me note,
tú sabes que soy mapache,
pues tú serás el coyote.

M.
Atacar es tu costumbre,
presumes de improvisar,
pero eres como la herrumbre
y lo quiero hacer notar,
de esos que prenden la lumbre
y no la puede apagar.

D.
Atacar no es mi costumbre
tú sabes que soy trovero,
para que seré su funde (¿)
me dije ser huapanguero
yo puedo prender la lumbre
y me convierto en bombero.

M.
El tiempo se va que vuela
y derrotado no estoy,
conmigo encuentras candela
he sido tu azote y soy,
vamos a apagar la vela
y áhi le cortamos por hoy.

M.
No es ninguna novedad
porque soy veracruzano,
el verso se va acabar
no pienses que soy tirano.
Ay Miguel vénte pa acá,
te quiero estrechar la mano.

❖ *El gusto*

Trovada entre Marcos Lindo Conchi "El Brujito" de Catemaco, Veracruz, y Daniel Ramírez Ochoa, Trío Fascinación Huasteca: José Matías Ramírez Guajardo, Daniel Ramírez y Jorge Hernández en el violín; en el Centro Cultural Bicentenario de Ciudad. Madero el 27 de marzo de 2012. Transmitida en el programa de radio por internet "La Huasteca Canta" de Visita la Radio, conducido por la Lic. Laura Ahumada Velázquez, quien manifiesta: "Lo atractivo de este audio es el ensamble que se logra realizar con el trío Fascinación Huasteca con el cuarto elemento "El Brujito", músico y decimero de la región del Sotavento quien se acopla muy bien con los huapangueros con su cuatro jarocho".
Agradezco a Laura Ahumada facilitarme este material.

D.
Mi memoria no me falla
porque soy un huapanguero,
y aquí les pinto la raya,
por eso decirles quiero:
¡Qué bonita está la playa
vénganse para Madero!

M.
Oye Daniel al momento
te contesto y como vaya,
traigo versos en el viento,
desde aquí pinto la raya,
porque allá en el sotavento
tenemos laguna y playa.

D.
Tú sabes que soy trovero,
que aclarar se necesita;
hora estamos en Madero,
nos 'stá grabando Laurita.
La Laguna del Carpintero
también está muy bonita

M.
Te contesto en la ocasión
para poderte cantar,
de tu laguna mención,
hoy que puedo improvisar.
“Si tú vas a mi región,
seguro te va a gustar”.

D.
Te diré sin desvaríos
valiente de frenesí,
estos son los versos míos,
pá que te acuerdes de mí,
también tenemos dos ríos:
“El Pánuco” y “Tamesí”.

M.
Un día pasé por aquí,
porque nada se me escapa,
y te hago mención así,
de mi verso que hoy solapa.
que tu río “El Tamesí”,
conecta con “Papaloapan”.

D.
De ese río del “Tamesí”,
“Brujito” te digo yo;
pá que te acuerdes de mí,
mi mente un verso trovó:
“Tú te quedarás aquí,
una jaiba te atrapó”.

M.
Me ganaste la vencida,
por eso te hago mención;
mas yo no emprendo la huída,
pues dejo mi corazón,

seguro que mi comida
conecta con tu región.

❖ *El campechano*

Trovada entre Toñita Valdés Flores y Rodolfo González. Trío Los Brujos de Huejutla. violín: Germán Hernández Azuara, jarana, Rodolfo González y Quinta huapanguera, César Hernández Azuara; grabada en el Programa *Son...idos de la Huasteca*, de Radio Educación, México, D.F. el 28 de abril de 2012.

Toñita:
Con un saludo cortés
y abrazada por el viento
me presento de una vez,
disculpen mi atrevimiento
llegó Toñita Valdés
huapanguera de talento

Rodolfo:
¡Que casualidad! que hoy
también saludo con tiento,
a dondequiera que estoy
voy demostrando mi acento,
Rodolfo González soy,
huapanguero cien por ciento.

T.
El son huasteco es de rango
siempre se ha de cultivar,
se saborea como el mango,
por eso he de preguntar
¿quién te invitó a mi huapango?
tú no sabes ni cantar.

R.
Que me falta buen sonido,
que no sé ni falsetear,
mas me sobra lo atrevido
para eso de enamorar,

porque si te hablo al oído
hasta me vas a soñar.

T.
El hombre que es presumido
como tú... comprenderás,
sin falsete o sin sonido,
de enamorar no es capaz;
eso de hablarme al oído
¡pobre iluso! no podrás.

R.
Del cariño eres rehén
ya no tienes albedrío;
reconócelo mi bien,
que todo tu afecto es mío,
pues si tus ojos me ven
te llenas de escalofrío.

T.
Embustero enredador,
ni quién te siga los pasos,
ando tras de lo mejor,
no me gustan los fracasos,
prefiero morir de amor
que vivir bajo tus brazos.

R.
Voy a rezar muy profundo
para que vivas conmigo,
pero si tu no es rotundo,
me voy con Dios a otro mundo
y desde el cielo te sigo.

T.
Rodolfo ¿Por qué exageras?
según por lo que propones
si el rezo profundo
a mi Dios no lo menciones,
que si otro mundo existiera
como tú habría por montones.

R.
Toñita eres buena gente
yo nunca te ofendería,
la cosa está muy candente,
y también yo te diría,
dejamos esto pendiente
con tal de verte otro día.

❖ *El gallo*

Trovada entre Natalia y Toñita Valdés Flores y Rodolfo González. Trío Los Brujos de Huejutla: violín: Germán Hernández Azuara, jarana, Rodolfo González y Quinta huapanguera, César Hernández Azuara; grabada en el Programa *Son...idos de la Huasteca*, de Radio Educación, México, D.F. el 28 de abril de 2012.

Toñita:

No soy de raza corriente
y en el patio me la juego,
si hay un gallito valiente
que conteste luego, luego,
y que nos mire la gente
dando batalla en el ruedo.

Rodolfo:
Espero que bien se vea
que yo no soy un arenque,
para que la gente crea,
ya sabes que en el palenque,
yo también te doy pelea.

Natalia:
A mí ninguno me ataja
cuando se juega dinero,
y jugando a la ventaja
por siempre seré primero,
conmigo nadie se raja
y al mejor rival prefiero.

R.
En mi tierra potosina,
ya saben que no les miento,
tienen la poesía muy fina,
pero como soy hambriento,
me hecho un caldo de gallina.

T.
El gallo que nace fino
cuando se sacude, canta,
pero el que nace collón,
cualquier gallina lo espante
y en la mejor ocasión
se le entume la garganta.

R.
Yo le canto al universo
porque soy un huapanguero,
saben que no soy disperso
y mi garganta es de acero
no la tuerce ya tu verso.

N.
No quiso picar el gallo
y andaba muy moribundo,
en balde fue tanto ensayo
su fracaso fue rotundo,
tanto pisar le hizo daño,
no dio pelea ni un segundo.

R.
Para cantar son muy finas
y lo digo muy sincero,
pero su verso no atina,
les dejo el desplumadero,
áhi levanten sus gallinas.

T.
¡Óyeme gallito giro!
ya llegó tu amarrador,
vamos a darnos un tiro
a ver quién lo hace mejor
y yo aseguro que te quito
lo pantera y hablador.

R.
Lo que digo, te lo expreso
y canto lo que me toca,
y lo digo como un rezo,
si quieres callar mi boca
nomás con que me des un beso.

N.
Aquí mejor le paramos,
terminamos el huapango,
al fin que ganamos
aquí con estar peleando,
si otro día nos encontramos
pues te seguimos ganando.

R.
Pues así como lo ves
tomamos muy bien la ruta,
agradezco de una vez,
y tomando la minuta,
a las Hermanas Valdés
y a los Brujos de Huejutla.

VI. ENCUESTAS

❖ Encuesta para bailarores

Universidad Nacional Autónoma de México. Posgrado en Letras

Proyecto: *Lírica Huasteca*

Nombre: _____ Edad _____ Fecha _____

Lugar de origen y residencia _____ Evento _____

Conкурсante categoría: Infantil () Juvenil () Adulto ()

Maestro de danza () Músico () Aficionado () Promotor Cultural () Lugareño ()

1. ¿Cómo conoció y/o se inició en la expresión artística del son huasteco o huapango?
a) En casa con la familia b) En la escuela c) En mi comunidad d) Otro,

Especifique _____

2. ¿Cuánto tiempo de su vida ha dedicado a esta disciplina? _____

3. Esta expresión huasteca tiene tres aspectos: música, danza y poesía (las coplas); sin embargo, en ocasiones, los músicos únicamente tocan los sones sin que se bailen, ¿Piensas que el son huasteco siempre debe de ser bailado?

SI NO ¿Por qué?

4. En la comunidad donde tú vives el huapango se escucha: (Marca todas las opciones que requieras)

a) En casa b) En la escuela c) En la casa de Cultura d) Sólo en fiestas

e) En velorios o entierros f) En cantinas g) En concursos h) No se escucha

5. La música de huapango que utilizas para tus ensayos o presentaciones está tomada de:
(Marca todas las opciones que desees)
- a) Discos o grabaciones comerciales recientes. Escribe dos ejemplos:
1. _____ 2. _____
- b) Grabaciones de concursos
- c) Grabaciones de tríos huastecos de tu comunidad
- d) Otros. Especifique: _____
6. Cuál es el título de tu huapango o huapangos favoritos ?(Puedes poner tres como máximo)
- _____
7. Recuerdas la letra de alguna copla de esos huapangos o de qué trata?
- _____
- _____
- _____
8. Entre las siguientes coplas escoge dos de ellas:
- a) Las rosas al marchitarse / dejan su aroma esparcida. / El amor al terminarse / deja en el alma una herida/ imposible de curarse //.
- b) Mi gusto es andar de farra, / como mi alegría ninguna, / al compás de mi guitarra / zapatear bajo la luna, / la vida es pa`disfrutarla / porque vida sólo hay una.
- c) Un culebra picó/ a la pobre de mi suegra / y a los ocho días murió / la pobrecita culebra//.
- d) Tamazunchale y Axtla, / Aquismón y Valles/ tierra divina / la tierra del huapango / cielito lindo, / la potosina.
- e) Apasionado me encuentro / vida mía por tu querer/ es triste mi sufrimiento / ya no me hagas padecer, / quitame este cruel tormento.
9. Señala entre los pareados cuál de los dos huapangos te gusta más:
- 1) El caimán o El querreque 2) El huerfanito o La Antonia 3) La azucena o La azucena bella
4) El fandanguito o Alma huasteca 5) La pasión o El apasionado 6) El Llorar o La Lloroncita 7) El aguanieve o El mil amores 8) La petenera o La sirena 9) El gusto o La orquídea 10) El caballito o Corre caballo.

Entre los pares elije un son. Si no crees poder elegir entre esos sones, pues entonces marca de entre todos los sones los que más te gustan.

10. Explica con tus palabras qué piensas de las coplas en los huapangos. Tienes todo el espacio que desees.

Muchísimas gracias por tu cooperación

❖ **Encuesta para los músicos**

Universidad Nacional Autónoma de México. Posgrado en Letras
Proyecto: *Lírica Huasteca*

Nombre: _____ Edad _____ Fecha _____

Lugar de origen y residencia _____ Evento _____

1. ¿Cómo y cuándo iniciaste tu carrera artística como músico huapanguero? ¿Cuánto tiempo de tu vida has dedicado a esta disciplina?

2. ¿Quiénes fueron tus maestros? ¿Cuál es tu trío favorito? ¿Quiénes son los músicos que más admiras y por qué?

3. ¿Qué piensas acerca de la idea de que la música de huapango está desapareciendo?

4. ¿Qué propondrías hacer para que no se pierda esta tradición huasteca?

5. Acerca de la interpretación de los sones huastecos ¿consideras que todos los sones se deben tocar a la misma velocidad? Por ejemplo ¿se pueden tocar con igual “El huerfanito, La pasión y El gusto? Desarrolla ampliamente tu opinión

6. Cantas con falsete? Si es así, ¿en todos los sones utilizas el falsete? ¿Tu falsete es continuo o más bien espaciado en tu interpretación? ¿Crees que es necesario utilizar el falsete?

7. En el son jarocho, los integrantes incluyen el zapateo, porque, a decir de los conocedores, el zapateo es un instrumento más. Mientras que, por su parte, el son huasteco puede ser tocado y cantado, aunque no sea bailado. ¿Cuál crees que es la mejor manera de interpretar un son huasteco?

- () Tocado y cantado
- () Tocado, cantado y bailado
- () De las dos maneras

¿Por qué?

8. Cuando un trío está acompañando el baile de personas, ¿qué es más importante?

- () Que los bailadores se acoplen a la música
- () Que los músicos sigan a los bailadores

¿Por qué?

9. ¿Qué piensas acerca de los versos de los sones? ¿Has compuesto algunos? ¿De cuáles te gustan más?

() De amor

() De dolor

() Canto a la tierra

() Humorísticas

() De doble sentido

¿Recuerdas alguno que te guste mucho? ¿Podrías escribirlo?

Gracias por tu cooperación