

[RESEÑAS]

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

Jaén: Boletín de Literatura Oral (Anejo núm. 4), 2020; 280 pp.¹

Por: Raúl Eduardo González ²

Facultad de Letras, UMSNH

reglez@hotmail.com

Entre las cualidades que como investigador ha desarrollado Agustín Rodríguez se encuentra una sensibilidad para abordar los temas de la poesía tradicional y popular con absoluta seriedad; su empatía con los poetas de huapango arribeño, en este caso, se conjuga con su gran conocimiento de la poesía tradicional y culta de nuestra lengua, de manera que su acercamiento es a un tiempo erudito y vital. Asimismo, destaca su amplio conocimiento de la bibliografía especializada, tanto en lo que toca a los estudios clásicos como a las novedades bibliográficas; Agustín es un lector crítico y acucioso que ubica con tino las aportaciones relevantes en el campo de estudio y las comparte generosamente con el público lector. Por si esto fuera poco, hay que decir que posee un conocimiento profundo en el terreno del huapango arribeño y la glosa en décimas, donde ha realizado aportaciones de gran importancia con sólidos estudios que se van ampliando y afianzando. Hoy por hoy, sus contribuciones revisten alcance internacional, como lo muestra la publicación que aquí comento, aparecida por auspicio de la Universidad de Jaén.

¹ Disponible en línea: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/issue/view/411>

² Es doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y profesor investigador de tiempo completo de la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Es miembro del comité organizador del Encuentro de Música Tradicional Verso y Redoble, y del comité de redacción de la revista *Diálogos de Campo*. Sus trabajos de investigación se orientan al estudio de la lírica tradicional mexicana. Se ha especializado particularmente en las formas estróficas de la décima y la seguidilla, así como en la lírica y la música de la Tierra Caliente de Michoacán. Es autor de media docena de libros de poesía, e intérprete de música tradicional mexicana; improvisa coplas y décimas, y ha compuesto canciones, basadas, sobre todo, en el estilo de los sones jarochos y de Tierra Caliente.

En ese sentido, Agustín Rodríguez ha sabido establecer puentes que, bien cimentados en el conocimiento de las décimas tradicionales de nuestro país, ahondan tanto en el sentir y la actividad de los poetas guanajuatenses y potosinos, como en el de otros estudiosos y cultivadores de la décima en distintos ámbitos hispánicos. Se centra en su estudio en la fiesta tradicional de “la topada [que] dura alrededor de doce horas, pues inicia cuando el sol se pone y termina con la llegada de un nuevo día. Esta fiesta se lleva a cabo en diferentes etapas: el Saludo, el Fundamento, la Bravata y la Despedida” (14).

En esta festividad se encuentran dos poetas que, acompañados de su guitarra quinta y de los músicos que integran su conjunto (dos violines y una vihuela o una jarana) verterán sus argumentos con base en la forma poética de la glosa que: “tiene como base la explicación o el desarrollo de algún tema. Esto es ideal en la glosa en décimas, pues una pequeña estrofa —regularmente una copla—, llamada *planta*, se desarrolla en las décimas glosadas; las cuales pueden ser cuatro, seis o más, dependiendo del número de versos” (15). Centrado en la tradición que estudia, agrega el autor:

Hay dos tipos de glosas que aparecen en el huapango arribeño: la glosa de línea, donde solo un verso de la planta —que suele ser el primero— concluye cada una de las décimas glosadas y después se repiten los demás versos de la copla; y la de cuarteta, donde cada verso de la planta remata una décima distinta. La glosa de línea se utiliza para la primera parte de la pieza conocida como Poesía; esta se prepara con antelación a la fiesta y se canta de memoria. La glosa de cuarteta se utiliza en el Decimal, segunda parte de la pieza, cuya característica principal es que las décimas glosadas se improvisan *in situ*. Estos dos partes las concluye el arrebol, es decir, el Son o Jarabe y el baile (15).

En el primer capítulo del libro, el autor se centra en la descripción de la tradición del huapango arribeño, su constitución poético-musical, el conjunto instrumental que acompaña la ejecución y el posible origen y significado de dos términos ligados a esta tradición: *huapango* y *valona*. Estos se ubican en otras regiones de nuestro país, ligados, respectivamente, a la fiesta y el baile, así como a la recitación y el acompañamiento de la glosa en décimas. El autor destaca la dimensión ritual de la fiesta del huapango arribeño que “vive en comunidad, ya sea en la estructura

de la pieza, en la conformación de los grupos, en el llamado a reunirse en una celebración compartida, en la convivencia de la alegría y el dolor, de la tristeza y de la felicidad, así como en la comunicación con otras tradiciones" (47).

En el segundo capítulo, el investigador reflexiona sobre un término no menos complejo, la oralidad, que siguiendo a Aurelio González y Paul Zumthor considera no como la pura emisión vocal, sino como la organización estructurada y con sentido de la misma que actualiza una tradición y un saber comunitario. Rodríguez reconoce la relevancia de ese saber que, en el caso de la tradición del huapango arribeño, enfoca en términos de la versificación, sea en décimas de octosílabos o "versos dobles" (de arte mayor), los cuales permiten el desarrollo y la variación de la poesía de los trovadores, así como la comunicación de estos con su público.

Recordemos que en esta tradición "la estructura principal es la glosa en décimas, y sobre ella [los trovadores] hacen algunas variaciones: ya sea que extiendan el número de sílabas, que no respeten la pausa en el cuarto verso o intercambien el orden de las rimas de la décima" (52), adaptaciones que rompen con la forma canónica de la décima espinela, pero que son perfectamente aceptadas en términos de la ejecución en la fiesta comunitaria.

Agustín Rodríguez destaca el aspecto de la recreación de la obra en el curso de la tradición oral, tan importante en términos de la teoría pidaliana; esa tensión entre la creación individual y la apropiación y recreación comunitaria que, a fin de cuentas, vendría a ser la fragua en la que se forja el texto tradicional, siempre sujeto a reelaboraciones. En el texto popular, en cambio, no habría posibilidad de hacer transformaciones o readaptaciones, toda vez que los miembros de la comunidad reconocen su carácter de creación individual, no asimilada en el curso de los textos tradicionales. Como lo señala el autor: "aquellos textos que el pueblo desecha, desde un inicio, son los que no están acorde a su modo de hablar ni de comprender el mundo y que irrumpen en el entorno de manera agresiva, pues abren una brecha entre el cantor y el público" (57).

Sin embargo, el autor del libro nos hace ver que, para el caso de las décimas y glosas, estas definiciones tajantes resultan problemáticas, ya que la tensión entre el acervo comunitario y la creación individual se mantiene prácticamente en cada poesía o *valona* que un trovador escribe, memoriza (o improvisa) y entona, según el caso; máxime cuando sus composiciones se destinan a una fiesta en particular,

ante un adversario y un público con quienes el creador/transmisor comparte y actualiza un lenguaje cuyo empleo debe revelarse efectivo en el aquí y ahora de la topada.

Lo anterior reviste gran importancia en una tradición que reviste gran vitalidad creativa, lo que se constata en el contexto festivo, bailable y ritual en el que la poesía del huapango arribeño cumple una función social de relevancia, tanto en lo que toca a las composiciones que el trovador escribe para una performance (las *poesías*) como en lo que corresponde a la improvisación (el *decimal* o *valona* y las coplas de sones y jarabes). De manera que, como lo muestra Agustín García, oralidad y escritura son recursos fundamentales en la labor de los poetas del huapango arribeño; según señala: "La interacción entre estos dos elementos [...] es más bien una convivencia que permite la creación poética. Gracias a ella se puede incluir, dentro de los rituales festivos, la voz de un poeta que aclara ciertos aspectos de la vida cotidiana, que sabe conjuntar lo leído y lo vivido y, a su vez, entregarlo a la comunidad" (78).

El tercer capítulo versa en torno a las formas poéticas de la décima y la glosa, cultas en su origen al grado de que, como lo muestra Agustín, aun cuando los trovadores las desarrollaban con maestría, no estaban en su nomenclatura tradicional, y se han incorporado a esta en los años recientes, gracias a la presencia de investigadores en la región de la Sierra Gorda y la Zona Media de San Luis Potosí. El autor hace un recorrido bien documentado sobre la forma poética de la décima, en particular, se refiere al aporte del poeta malagueño Vicente Espinel, reconocido como el padre de la estrofa por Lope de Vega, y llamado así de manera convencional, a pesar de que, como lo muestra el investigador, esta paternidad ha sido debatida con buenas bases. Asimismo, muestra un panorama sobre la forma poética de la glosa, en la que se procura "la integración del verso de la planta en una nueva estrofa" (104); en este caso, una décima, que desarrolla un argumento a partir de la planta que le da origen e inserta al final de cada cual un mismo verso (en el caso de la glosa de línea o *poesía*, como es conocida en el huapango arribeño), o bien, sucesivamente los cuatro que integran la planta (en la glosa de cuarteta, *decimal* o *valona*, en el huapango arribeño).

Como lo señala el autor, ambas formas, de origen culto, se han folclorizado en el campo de nuestro continente, como lo ilustra en los casos de Cuba, las Islas

Canarias, Puerto Rico y México. En este proceso, la interrelación con la música ha tenido un papel fundamental, de manera que "la musicalidad de la estrofa [...] es la manera como se integran la forma y el fondo, el metro y el sentido de la décima, al combinarse con el ritmo de los instrumentos y la prosodia del cantor" (109). En la asimilación de la estrofa, como lo ilustra Agustín Garía, se han mantenido vasos comunicantes entre el folclor y la poesía culta, amén de que en su aclimatación los elementos autóctonos han jugado, asimismo, un papel importante para la conformación de la estrofa tal como se cultiva en el campo de nuestro continente.

El cuarto capítulo del libro constituye una aportación sólida y singular a los estudios sobre la tradición del huapango arribeño, pues en este el autor analiza la topada llevada a cabo el 16 de diciembre de 1987, en Villa Juárez, San Luis Potosí, por el aniversario del Ejido de Santo Domingo. En dicha ocasión se enfrentarían "uno de los grandes maestros de la tradición con un trovador más joven, don Agapito Briones y don Cándido Martínez, respectivamente" (123); ambos, penosamente desaparecidos ya a la fecha, aun cuando don Cándido seguía vivo en el momento cuando Agustín Rodríguez realizó su investigación.

El investigador, que pudo consultar la grabación en el acervo de la Fonoteca y Archivo del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, refiere el contexto de la performance, menciona a los músicos que integraron el conjunto de cada trovador, así como los turnos que se establecieron para el desarrollo de la controversia poética en sus cuatro momentos (Saludo, Fundamento, Bravata y Despedida), así como los rasgos fundamentales que presentan las composiciones de cada poeta.

Agustín García expone con amplitud la manera en que cada poeta procede a cada momento de la controversia, tanto en lo que toca al estilo individual de uno y otro, como en lo que se refiere a la tradición misma. En este sentido, sus comentarios resultan muy sustanciosos y aportadores. Así, descubrimos, por ejemplo, que en la parte del saludo los trovadores deben mantener en la poesía y el decimal "la misma temática, algo que no es obligatorio en las otras secciones de la topada" (126), o bien, que "así como hay temas recurrentes para las distintas celebraciones, también hay temas que se desarrollan según la edad del trovador" (133).

El análisis resulta, de tal forma, a un tiempo erudito y sensible: el investigador aterriza sus argumentos en la tradición del huapango arribeño y en las circunstan-

cias vitales y el estilo de cada uno de los trovadores. Sería muy prolijo dar cuenta de ello aquí, e invito, sobre todo, a la lectura del libro para descubrir y maravillarse con el talento poético de estos hombres, puesto en función de la performance, y al alcance del público de la fiesta, que alterna el baile (una expresión implícita de su gusto por la poesía) con la audición y el juicio del discurso poético y la capacidad de improvisación de los músicos, sobre todo, de los poetas.

Dispuestas lado a lado, poesías y decimales, y analizadas con minuciosidad en los tópicos desarrollados en cada composición, se puede constatar a cada paso la manera como los poetas vierten su oficio y talento en un aquí y ahora que les demanda competencia y concentración absolutas, con vistas a imponerse sobre su adversario en la justa poética. Como ejemplo de las décimas que se pudieron escuchar en aquella topada que el autor del libro transcribe y analiza a profundidad, baste ver la siguiente décima de una poesía de don Agapito, en la que reflexiona nada menos que sobre la lectura:

La vida tiene cosas amenas,
pero nosotros las ignoramos,
dado a que nunca nos preocupamos
llenar el alma de cosas buenas.
Vamos errando y sufriendo penas
y en ellas mismas nos consumimos;
porque jamás nos apercibimos,
vemos el mundo que nos esquiva,
siempre marchamos a la deriva
*todos aquellos que no leímos
un libro bueno que nos oriente,
siempre llevamos vacía la mente,
sin darnos cuenta por qué venimos.*

Hablamos aquí, pues, de un buen libro, que sin duda orientará con buenas bases y en aspectos diversos a quien quiera adentrarse en el conocimiento sistemático de la décima, la glosa, el huapango arribeño y la topada.