

## ¡Alto a la música!: la tradicionalización de una forma de cantar la décima popular en México

Stop the music! Traditionalization of a way of singing the *décima* in Mexico

**Agustín Rodríguez Hernández**

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

agustin.rodriguez@colmex.mx

---

**Resumen:** La *décima* es una estrofa con gran arraigo en México, tanto en la literatura culta como en la popular. En esta última, además, presenta distintas formas de canto, composición y acompañamiento musical, dependiendo de la región donde se presente. Es decir, las comunidades que la han tomado como estrofa principal para sus composiciones le han otorgado señas distintivas que subrayan el orgullo por la región y las preocupaciones de la zona. Las diferentes formas del canto propician que los cultores populares presenten en cada una de sus composiciones estas señas de identidad. Este trabajo presenta un estudio sobre cómo se comunican distintas tradiciones populares en torno a la *décima*, con la intención de encontrar constancias y variantes que permitan apreciar este fenómeno con una visión global sobre su desarrollo popular en México.

**Palabras clave:** *décima*, glosa en *décimas*, música popular, tradición oral, tradicionalización

**Key words:** *décima*, gloss in *décimas*, popular music, oral tradition, traditionalization

---

**Abstract:** The *décima* is a ten-line stanza with deep roots in Mexico, both in written and oral literature. The latter presents different forms of singing, composition, and musical accompaniment depending on the region where it is presented. In other words, the communities that have taken it as the main stanza for their composi-

tions have given it signs of identity that underline the pride for the region, and the concerns of the area. The different forms of singing encourage troubadours to present these signs of identity in their compositions. The present work analyzes how different popular traditions are communicated around the *décima* to find likeness and variants that allow us to appreciate this phenomenon with a global vision of its popular development in Mexico.

### **La *décima*: estrofa hispanocaribeña**

Es probable que haya pocas estrofas que cuenten la comunicación del Caribe colonial como lo hace la *décima*. Esta estrofa nace en un ambiente culto en la España del Siglo de Oro y, tras su periplo al lado de los viajeros que iban y venían de la península ibérica hacia el continente americano, se convierte en estrofa popular. El arraigo de la *décima* en la poesía española del Siglo de Oro tiene dos explicaciones estrechamente relacionadas. La primera es la labor de Lope de Vega al loar la estrofa creada por su maestro Espinel. La segunda es la función que cumplieron las justas poéticas donde la *décima* tuvo un papel relevante. Consolidada como una estrofa de la poesía lírica y narrativa, viaja a América y recorre el Caribe en los barcos de los conquistadores, en los libros traídos en el trayecto y en el ejercicio de evangelización de los distintos grupos misioneros que la usaron junto al teatro para completar su labor.

La presencia de la *décima* popular en distintas tradiciones americanas es símbolo de la importancia que tiene para diversas comunidades, desde el sur de Estados Unidos hasta la tierra de fuego en Chile, aunado a la zona del Caribe donde su presencia es notoria.<sup>11</sup> Si se acepta al Caribe como una zona cultural compartida entre distintos países y, entre ellos, se toma en cuenta a las Islas Canarias, se podrá apreciar el camino de ida y vuelta de esta estrofa por los mares. Las relaciones que generó en la época de la colonia española en estos territorios y en los años subsecuentes siguen vigentes hasta nuestros días. Un ejemplo paradigmático es la forma del canto en Cuba y en las Canarias, que en ambas orillas del Atlántico recibe el nombre de *punto cubano*.

<sup>11</sup> Tanto Yvette Jiménez de Baéz (1964: 35-64) como Alexis Díaz-Pimienta (2014: 109-138) presentan un viaje por las distintas tradiciones hispanoamericanas donde se canta, se recita y se improvisa la *décima*.

Se ha divulgado y aceptado tanto por estudiosos, académicos y cultores populares que la décima es creación del poeta rondeño Vicente Espinel, quien en 1591 publica ocho décimas en su libro *Diversas rimas* bajo el nombre de "redondillas".<sup>12</sup> Esta estrofa está conformada por diez versos octosílabos con rima consonante, de la siguiente manera:

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

(Amador *et al.*, 2007).

Con base en este ejemplo destaco a continuación algunos aspectos importantes de la construcción de la décima y de las huellas que se aprecian de su viaje por el Caribe. En cuanto a su estructura, Alexis Díaz-Pimienta explica que "la décima se divide en primera redondilla, puente o bisagra y segunda redondilla, divididas las redondillas en dos versos de exposición y dos de conclusión" (2000: 206). Bajo este esquema, en la primera redondilla se propone el tema que se resolverá en la segunda. En el ejemplo, el tema propuesto está basado en el tópico de Espinel como creador de la décima y su origen andaluz.<sup>13</sup> Parte de ahí el viaje de la décima para resolverse en su nuevo lugar de acogida, su nueva patria: la América hispana.

12 Si bien este dato es muy importante —sobre todo para los cantores populares, quienes lo utilizan como un tópico para su canto—, el libro de Maximiano Trapero, *Origen y triunfo de la décima: Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas* (2015), muestra, basado en un texto encontrado por Dorothy Clarke, cómo la décima había aparecido ya en una obra anterior.

13 Como señala Maximiano Trapero: "Entre los «decimistas» actuales que de continuo nombran y dicen cosas de Espinel que asombran o por su precisión o por su fantasía; y son gentes no eruditas, procedentes de los más diversos y lejanos lugares, pero saben que Espinel nació en Ronda, que Ronda pertenece a la provincia de Málaga y que esta es una provincia andaluza; todos saben que escribió un libro con el título de *Diversas rimas*, que se publicó en 1591 y que en él aparecen las primeras *espinelas*" (Trapero, 2015: 60).

Además, agrega elementos importantes como la "sangre africana", pues sin duda alguna la influencia africana ha sido un factor importante para entender el aspecto ritual de la fiesta.<sup>14</sup>

A lo largo y ancho de la región del Caribe, la décima popular adquiere una musicalidad particular que se relaciona con la forma de canto de las distintas comunidades que la adoptan como propia. Es muy probable que haya pocas estrofas cuya relación entre los cultores y su creación sea tan estrecha. Como ejemplo de esta situación presento el *Canto a la décima criolla*, del célebre trovador cubano Jesús Orta Ruiz, el indio Naborí:

Viajera peninsular:

icómo te has aplatano!

¿Qué sinsonte enamorado

te dio cita en el palmar?

Dejaste viña y pomar,

soñando caña y café;

y tu alma española fue

canción de arado y guataca,

cuando al vaivén

de una hamaca

te diste al Cucalambé.

(Orta Ruiz en Trapero, 2014: 279-280).

La décima se "aplatana", se hace propia del canto cubano, y no es exagerado afirmar que el mismo proceso sucede en los distintos países donde los trovadores la adoptan. En este proceso de adaptación y transformación, la estructura sigue teniendo los elementos formales de donde se originó, pero ahora su canto, su forma de presentación y sus temas son los propios de otra tierra. En este ejemplo del indio Naborí destaca la cuestión del canto en dos elementos esenciales. El primero, el sinsonte. Esta ave propia del continente americano se vuelve el símbolo del canto que viaja por el aire.<sup>15</sup> El segundo, el canto de "arado y guataca" —el canto

14 Sobre este tema, sugiero el artículo de Rolando Pérez, "Huapango, performance ritual: una propuesta etimológica alternativa", en *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana* (2018).

15 Sobre este tema sugiero la lectura de "*Épea pteróenta* 'palabras aladas': El fenómeno de la oralidad

del campesino que une a la tierra con el cielo—: la melodía del sinsonte acompaña al ritmo de la siembra y se transforma al ser testigo de esta nueva cotidianidad.

Una particularidad de la décima, por encima de otras de canto popular, es la percepción que tienen de ella los cultores de las distintas tradiciones donde tiene presencia. Es un hecho relevante que, en cada una de ellas, los trovadores la muestran como un miembro más de la comunidad. Así se aprecia en la siguiente décima del canario Pedro Lezcano:

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

Se observa en este ejemplo cómo la décima ocupa un lugar preponderante para la comunidad. No es propiedad privada que se pueda asignar a una persona en particular, sino el medio por el cual todos los cultores se pueden expresar. De este modo, más que una ciudadana del mundo, se convierte en una suerte de hogar en distintas regiones, un lugar conocido al cual acudir, ya sea que se esté en tierra propia o extraña. Me parece que, aunado a otros aspectos que se han estudiado sobre la popularización de la décima, se puede tomar en cuenta esta apropiación como uno de los más importantes.

La décima ofrece la oportunidad de tener una estrofa que encierre en ella misma un breve discurso, incluso más sucinto que el soneto. Su estructura de redondilla inicial, puente y redondilla final es propicia para construir un discurso mediante contraposiciones, una suerte de dialogismo interno. Aunado al pensamien-

---

desde Homero”, de Germán Santana Henríquez en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado* (2000).

to lógico que puede expresarse, las formas poéticas que componen a la décima permiten, incluso, la incorporación de aspectos líricos y narrativos. De este modo, se puede tener un canto a la belleza de una región y al orgullo de pertenecer a ella, asimismo, a la historia de la comunidad, para recordar y fortalecer la memoria y, por supuesto, sin dejar de lado las narraciones donde se expresan las penas de amor, el cortejo amoroso, la lucha social, o el testimonio de la cotidianidad.

Ahora bien, es importante subrayar que el canto de la décima se da en un contexto festivo en cada una de las tradiciones donde tiene presencia. Esto es relevante porque muestra que la décima ha logrado reunir a un grupo de gente con intereses similares alrededor de una festividad, es decir, genera comunidad. No necesariamente se trata de la coincidencia de personas de la misma región, sino que, con mucha frecuencia, las personas que se reúnen en torno a una fiesta donde se canta la décima son de diferentes orígenes y lo que tienen en común es el gusto por la palabra y el canto de los trovadores.

### **La décima y sus modos de presentación en Hispanoamérica**

Sobre las modalidades temáticas, la décima, al igual que otras expresiones de la literatura de tradición oral, puede tocar temas "a lo humano" y "a lo divino". De manera general, el primer grupo abarca asuntos de temática profana, bodas, fiestas de aniversario, fiestas del calendario civil; en el segundo grupo se encuentran temas de alabanza religiosa, fiestas de los santos y de la virgen, así como del lamento por los difuntos. En el canto de la comunidad y la celebración por la vida, la décima puede aparecer como estrofa individual o como glosa en décimas. Sobre esta última forma de canto hay también dos modalidades: la glosa de línea y la glosa de cuarteta. En ambas hay una serie de versos que se van a explicar a lo largo de varias décimas. A la serie de décimas glosadas le antecede una estrofa que es el punto de partida, el pretexto, para iniciar el diálogo, y a esta estrofa se le conoce como planta. La diferencia entre la glosa de línea y la glosa de cuarteta es la manera como se relaciona la planta con las décimas glosadas. En la primera modalidad, el primer verso de la planta es el que finaliza, remata, cada una de las décimas y, por tanto, el número de estas puede extenderse a más de cuatro. En la segunda modalidad, el primer verso de la planta concluye la primera décima,

el segundo verso a la segunda décima, y así sucesivamente, lo cual restringe a cuatro el número de décimas que se glosan. Aunado a estos modos de cantar y las temáticas que se pueden desarrollar en esta estrofa, es importante mencionar que las décimas pueden estar escritas antes de la fiesta o pueden ser creadas en el momento, es decir, improvisadas. La glosa en décimas, además, reviste al cultor popular de una función importante: la de glosador. Hans Janner explica que a partir del siglo XVI:

El glosador no es ya un trovador según la tradición provenzal: se reviste más bien de la dignidad del orador moral, filosófico y aun sagrado, que adoctrina, previene, amenaza, fulmina o alaba. Y no quiere ya el glosador ser un poeta de segunda categoría, que trabaja de cuando en cuando por encargo, sino que proclama por todos los ámbitos la importancia de su oficio, que se convierte para él en una misión (Janner, 1943: 196).

Las distintas modalidades del canto, la dificultad de su creación debido a las restricciones propias de la estructura, la diversidad de temáticas, así como la forma en la que puede presentarse, individual o como glosa, son una muestra de la complejidad de esta estructura. Al ponderar todos estos elementos es necesario reconocer y valorar el mérito de sus cultores al adoptarla como propia y preferirla sobre otras estrofas para ser el medio de expresión de sus preocupaciones, alegrías y amores.

### **La décima: estrofa de la fiesta comunitaria en México**

En el caso de México, se aprecia una forma de canto y recitación distinta, dependiendo de la región en la que se cante.<sup>16</sup> Por ejemplo, tanto en Veracruz como en Tamaulipas la décima se canta, mayormente, como estrofa suelta, mientras que en Michoacán y en la Sierra Gorda la forma preponderante es la glosa en décimas. Sobre estas diferencias es que se puede seguir un cierto camino sobre la trayectoria que

<sup>16</sup> Los estudios que anteceden al presente trabajo y que pudieran ser de interés para el lector con gusto de ampliar su conocimiento sobre este tema son variados. En principio, se pueden sugerir los siguientes trabajos: *Tierra adentro. Mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento (1519-1821)* (2011) y *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto* (2016), ambos de Antonio García de León Griego; *La décima en México. Glosas y valonas* (1947) y *Glosas y décimas de México* (1957), de Vicente T. Mendoza.

recorre esta estrofa al interior de México. Una primera ruta que puede proponerse es que entra al territorio mexicano por el puerto de Veracruz y se hace presente en los fandangos; recorre el territorio y se extiende tanto al norte, hacia Tamaulipas, como al occidente, hacia Michoacán y Jalisco, por mencionar un par de estados.

Es importante considerar que la décima popular, ya sea como glosa o como estrofa individual, cuando se presenta en las fiestas comunitarias puede ser de dos tipos: memorial o improvisada. La décima memorial tiene varias características, entre otras, es una décima cantada, oralizada y preparada con antelación. El cultor popular tiene la posibilidad de elegir entre su repertorio personal alguna décima o, como sucede en muchas ocasiones, elaborar una serie de décimas exprofeso para la fiesta para la cual ha sido invitado. El soporte de estas composiciones suelen ser libretas o cuadernos que los trovadores tienen para apoyarse en su creación.<sup>17</sup> Este aspecto es relevante, ya que pone de manifiesto la forma de creación de la décima cuando se trata de una composición previamente elaborada; se puede pensar con tiempo en los temas, los recursos y el momento para ponerla en práctica.

Cuando se improvisa la décima es probable que haya un acompañamiento musical, si es así, la décima se salmodia;<sup>18</sup> en caso de que la improvisación no se acompañe con música, la décima se recita. Hay varios recursos que utiliza el cultor popular con la finalidad de llegar a construir su décima al momento, por ejemplo, incluir elementos contextuales tanto para asegurar que está improvisando como para nutrir su discurso con la temática de la fiesta en la que se presenta. Otro recurso que puede utilizar es la de construir la décima desde el décimo verso hacia el primero, para tener el discurso completo una vez que empieza a enunciarlo.

Ya sea que la décima se recite o se salmodie, en ambos casos, el auditorio estará muy atento a la palabra del cultor popular, ya que en estos momentos se detiene el baile para poner la máxima atención posible a lo que se está diciendo. De esta manera, el público que asiste a las distintas fiestas donde la décima po-

17 Sobre las libretas en la tradición del huapango arribeño sugiero la lectura del artículo "Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito", en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, de Yvette Jiménez de Báez (1994), así como mi artículo "Entre la oralidad y la escritura: cuadernos y repentismo en el huapango arribeño", en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (2014).

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



pular está presente se muestra como sujeto activo de la tradición. En un primer momento, su baile es una suerte de contrapunto y ánimo para los músicos. El zapateo es indispensable para que la música de los violines se complemente con la percusión de quienes están bailando. Ahora bien, también es común que a las fiestas comunitarias acudan personas que no bailan pero que están muy atentas a la palabra de los cultores. El trovador se encuentra frente al auditorio con su palabra como única herramienta y como su mejor carta de presentación. De esta manera, se aprecia cómo, en las tradiciones donde la décima tiene presencia, la palabra es un elemento fundamental que la distingue de otras tradiciones de canto e improvisación.

### **Las formas de recitado y canto de las décimas sueltas: ¡Alto a la música!**

Una de las definiciones más conocidas y utilizadas para caracterizar a la literatura de tradición oral es que vive en variantes. Bien vale la pena preguntarse qué es lo que varía y cómo varía. Asimismo, conocer las huellas que va dejando esa variación, bien porque ya hubo un cambio total en la tradición, bien porque se mantienen algunos resabios de ella en otra que la ha adoptado. Un recorrido por distintas tradiciones de México puede dar constancia de cómo la décima cantada e improvisada forjó su camino a lo largo del territorio nacional.

Parar la música para escuchar los versos del trovador es una forma de canto que se puede encontrar en distintas latitudes de Hispanoamérica. Alexis Díaz-Pimienta comenta que

En Nicaragua de pronto, el poesiero levanta el cetro y se detienen la música y el desfile. Entonces, el poesiero lanza un gritillo rajao (equivalente al gritillo alpujarreño, al hey cubano y a la saloma panameña), e improvisa una copla. Terminada esta copla, baja el cetro y comienzan otra vez la danza y el desplazamiento, hasta que el poesiero levante el cetro nuevamente e improvise otra copla (2003: 299).

Después agrega que "esta es la misma estructura del ritual de la bomba, propio de Veracruz (México), Costa Rica y Ecuador, por citar tres ejemplos. En estos

casos, el coplero grita bomba, se detiene la música y el baile, y enuncia la copla. Dicha la copla, continúa la danza" (Díaz Pimienta, 2003: 299). Como se aprecia en este testimonio, parar la música para escuchar al trovador es una forma que estuvo presente en Veracruz, asimismo, se puede encontrar en Yucatán y en Tamaulipas. Habría aquí una primera situación problemática, pues no en todos estos lugares se tiene a la décima como estructura preponderante para la poesía. Es decir, cuando se para la música en la bomba yucateca, se recita una estrofa diferente a la décima: una copla. Sobre el caso de Veracruz, Ricardo Pérez Montfort explica que

En *El coplao*, son de boda, después de escuchar la constante repetición de una frase musical de requintos y jaranas, acompañadas por los aplausos rítmicos de los concurrentes, se oye el grito de: "¡Alto ahí! ¡Párese la tropa! Primera y segunda fila. Hoy que comienza la guerra veremos en qué termina". Se hace un breve silencio y entonces la madre aconseja:

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

Resulta muy significativo el caso de Veracruz, ya que este modo de canto, cuando se encuentra, se localiza en sonos particulares, es decir, no es una forma de canto extendido. Rosa Virginia Sánchez comenta que "según testimonios de viejos huapangueros huastecos, en 'El fandanguito', mediante el grito de '¡Alto la música!', se hacía una pausa en la que todos los participantes guardaban silencio para dar lugar a que alguno de los poetas presentes declamara sus décimas" (Sánchez García, 2002: 145). Si esta forma de canto, recitación e improvisación ya no se ejecuta, es un síntoma de que no fue aceptada por la comunidad, bien por-

que sus dinámicas sociales cambiaron, bien porque se prefirieron otros modos de ejecución. Sin embargo, el resabio de la forma de cantar que ha quedado solo en sonos particulares es muestra de que tuvo presencia y que sufrió un proceso de variación y cambio. Esto no quiere decir que la décima dejó de tener presencia en el fandango jarocho, por el contrario, sigue siendo una estrofa recurrente en el canto y la improvisación, pero este modo de parar la música con un grito que lo haga explícito es lo que se ha relegado. Sobre la forma del canto y la recitación en Tamaulipas, Arturo Castillo Tristán comenta:

Dentro del quehacer poético campirano, las décimas eran declamadas por algún parroquiano que al grito de "¡Alto la música!" se hacía presente. Se interrumpía el baile, las parejas bailadoras formaban una valla, las mujeres enfrente de los varones, y en medio el decimista se paseaba declamando la décima, que en la mayoría de los casos era de su autoría, ya memorizada, ya improvisada. El tema era variado, terminando al grito de "¡Que siga la música!". De nuevo se escuchaba a los músicos y continuaba el baile (Castillo Tristán, 2010: 16).

Tanto en el caso de Veracruz como en el de Tamaulipas es más recurrente saber sobre estos modos del canto por los testimonios de los viejos huapangueros que así lo relatan. Sin embargo, no es frecuente encontrar estas modalidades en la actualidad. Una de las razones que puede explicar el fenómeno en Tamaulipas es la dificultad que trajo el cambio generacional, pues cuando los viejos maestros fallecieron, no había una nueva camada numerosa para continuar con la tradición. De este modo, si en el caso de Veracruz se puede encontrar la fórmula "¡Alto a la música!" solo en algunos sonos, en el caso de Tamaulipas se puede hallar en un pequeño número de trovadores que la siguen manteniendo vigente, aunque cada vez menos. La décima en Tamaulipas sigue teniendo relevancia, prueba de ello es el libro *La Huasteca de Tamaulipas en la décima* (Castillo Tristán, 2010), donde se ofrece una colección de décimas escritas por cultores tanto oriundos del estado como aquellos que han llegado de fuera y la han adoptado como propia.

## Las formas del canto de la glosa en décimas: la recitación y la salmodia

### *La valona michoacana*

Quando se habla de la expresión "¡Alto la música!", en Veracruz y en Tamaulipas, se hace referencia al canto de una estrofa individual. Sería pues necesario hacer una revisión sobre qué sucede en otras tradiciones donde se utiliza la glosa en décimas, en particular en Michoacán, donde se canta la valona, y en la Sierra Gorda, donde se canta el huapango arribeño.<sup>19</sup> El primer ejemplo que propongo para este fin es el de la valona michoacana *Otro ratito nomás*:<sup>20</sup>

*Ay, otro ratito nomás,*

*otro ratito nomás.*

*Ay, otro ratito nomás,*

*otro ratito nomás.*

Ay, la noche que nos juntamos

no me dejó dormir;

ay, qué de abrazos nos dimos,

besitos de mil a mil.

Quando yo me quise ir,

—ay —me dice—, quédate en paz.

19 Vicente T. Mendoza explica que "cuatro términos aparecen entremezclados íntimamente y los cuatro han servido de guías para llegar a la finalidad que me propuse y son: *Valona*, *Décima*, *Glosa* y *Trovo*; siguiendo las huellas de la primera palabra en mis búsquedas, fui a dar con las demás, pues existen valonas en forma de décima, décimas glosadas, o glosas como les llaman los clásicos españoles en todo semejantes a lo que nuestros cantadores populares llaman trovos y todos juntos tienen el equivalente de improvisación" (Mendoza, 1947: 6). Raúl Eduardo González comenta que "la valona no es, básicamente, una canción bailable; está destinada, sobre todo a la audición. Uno de sus escenarios tradicionales es el de los bailes y las fiestas regionales, sin embargo, a diferencia del jarabe o el son [...] representa un paréntesis en la fiesta, en el que los asistentes prestan atención al poema que es entonado por un solo cantor" (González, 2009: 99). Hay, por tanto, una suerte de sinonimia, en la tradición michoacana, de *valona* con glosa en décimas. En términos generales, el huapango arribeño es la expresión de la glosa en décimas de la Sierra Gorda, donde la pieza arribeña se compone de una glosa de línea, una glosa de cuarteta y un son o jarabe. La fiesta principal de esta expresión poético-musical es la topada, que es el enfrentamiento poético y musical de dos agrupaciones. Para una mayor explicación sobre esta tradición remito a mi libro *La topada de poetas. Estructura, características y tradición en una fiesta ejidal*, publicado en los anejos del *Boletín de Literatura Oral* de la Universidad de Jaén (2020).

20 La mediateca del INAH tiene en sus archivos un ejemplo de esta valona grabado en Nueva Italia, Michoacán. Se puede tener acceso mediante la siguiente liga de internet: [http://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/musica%3A1321](http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/musica%3A1321)

Me dice: —¿Por qué te vas?,  
 ay, todavía es de madrugada,  
 quiero tenerte abrazado  
*otro ratito nomás.*

Ay, estaba tan alto el sol  
 y yo arrullado en sus brazos.  
 —Ay —me decía con mucho amor—,  
 parece que siento pasos.  
 ¡Qué tiroteo y qué balazos!  
 ¡Ay, de a puros besos nomás!  
 —Mi alma, si a disgusto estás,  
 ay, voltéate p'al otro lado.  
 Quiero tenerte abrazado  
*otro ratito nomás.*

Ay, era de mañanita.  
 Yo ya andaba levantado.  
 Ay, yo ya andaba levantado  
 y también la pobrecita.  
 Fue y me dio una mordidita.  
 —Ay —le dije—, muérdeme más,  
 quién sabe si tú querrás.  
 —Ay —me respondió con voces tiernas—,  
 quiero tenerte en mis piernas  
*otro ratito nomás.*

Ay, despedida no les doy  
 porque a mí no me conviene.  
 Ay, porque en este conjunto de arpa  
 lo que uno granjea, eso tiene (Conjunto Los Tiradores, 1970).

Este sería un ejemplo de una glosa de línea; en él, la planta se compone del mismo verso repetido cuatro veces. Otra característica sobre el canto de la valona es que a ciertos versos los antecede un "ay" que distingue a esta forma de presen-

tar el canto en décimas de las de otras tradiciones.<sup>21</sup> En esta valona se aprecia que, cuando se salmodian los versos de la décima glosada, la música se detiene. Otro aspecto importante es que se presentan los versos de la décima entrecortados, es decir, se cantan en pequeños grupos de dos y tres versos. De este modo, se tiene una suerte de impresiones que se van hilando para que el auditor complete por sí mismo la décima. Así, se tendría otra manera en la que el espectador, el auditor, tiene un papel de sujeto activo una vez que la misma estructura de la valona no le presenta la décima completa. Hay pequeños puentes musicales, hasta encontrar una secuencia musical más larga entre el final y el inicio de la siguiente décima. Finalmente, el tono pícaro de la composición es otro elemento caracterizador importante de este tipo de composiciones de la Tierra Caliente.

Es necesario recordar que el obispado de Michoacán tuvo un rol preponderante en la comunicación entre el Pacífico y el Golfo de México.<sup>22</sup> Es decir, así como se puede trazar una línea de la décima desde el puerto de Veracruz hacia tierra adentro, como lo ha hecho ya Antonio García de León, también es posible esbozar que esa comunicación fue de ida y vuelta al interior del país.<sup>23</sup> Sobre esta misma idea, es importante ubicar la Zona Media de San Luis Potosí en su colindancia con la Sierra Gorda como un punto de entronque donde distintas tradiciones pudieron tener comunicación. De esta manera, se puede explicar lo complejo de la pieza arribeña donde convergen dos glosas en décimas, una de línea y otra de cuarteta, que remata un son o jarabe que los trovadores de la región identifican como arrebol.

### *El huapango arribeño*

La fiesta máxima del huapango arribeño es la topada; ahí confluyen la controversia poética de los trovadores, el enfrentamiento musical de los violinistas que

21 Para Vicente T. Mendoza, la valona "generalmente principia con un «iay!» desgarrador, agudo y prolongado que se transforma inmediatamente en una melodía de carácter declamatorio, que desciende gradualmente y termina hacia el registro grave con otro «iay!» expresivo y hondo" (Mendoza 1947: 639). Además, explica que "el origen de todas estas manifestaciones que en el fondo son una sola, indudablemente se encuentra en España y por la manera de ser cantadas en México, precedidas de un «iay!» que en ocasiones antecede a los primeros versos, bien pudiera parecer de origen asturiano, lugar de origen de la forma musical española ay, ay, ay!" (1947: 641).

22 Sobre este tema y para dilucidar la influencia musical del obispado en la región recomiendo la lectura de la tesis de licenciatura en etnohistoria de Rafael Parra, *El devenir de las velaciones y el huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda* (2007).

23 Cf. Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto* (2016).

los acompañan, el baile de los asistentes y el juicio sobre las composiciones y la ejecución musical por parte del auditorio, el cual dará su aprobación a quien considere vencedor de la contienda poético-musical.<sup>24</sup> A continuación presento una glosa de línea y una glosa de cuarteta de don Guillermo Velázquez, las cuales ejecutó en el marco del *XXX Festival del huapango arribeño y de la cultura de la Sierra Gorda*, el 31 de diciembre de 2012 en Xichú, Guanajuato.<sup>25</sup> La primera parte de la pieza arribeña se conoce como *poesía* y su característica principal es que es una glosa de línea. En el contexto de la fiesta, en esta sección se desarrollan los temas de fundamento, los cuales pueden ser distintos dependiendo de la parte de la topada en la que se cante.<sup>26</sup> En este caso se hace un discurso laudatorio a la fiesta, pues cumple 30 años, y se da la bienvenida a los trovadores del mundo: invitados especiales para tal ocasión.

*Nuestro júbilo es total  
 porque otro año está naciendo  
 y porque estamos cumpliendo  
 treinta años de festival.*

Ya con esta me persigno  
 y al recibir el tablado,  
 este primer saludado,  
 pienso si hilamos más fino,  
 que es cumplir con mi destino  
 de poeta y signo vital;  
 ya está vibrando el cordal,  
 busca el tiempo reacomodos:  
 felicidades a todos.

24 Un grupo de huapango arribeño está conformado por cuatro músicos: dos violinistas, el trovador que toca la guitarra huapanguera y un jaranero o vihuelero.

25 Un fragmento de la grabación se puede observar en la siguiente liga: <https://www.youtube.com/watch?v=1hfQ6MMJ58s>

26 Las partes de la topada son cuatro: saludo, fundamento, bravata y despedida. En términos generales, en la primera parte se saluda a los asistentes, los trovadores agradecen a quienes los invitaron a la fiesta, saludan al auditorio y se saludan entre ellos. En la segunda, lo común es que versen sobre el tema principal de la fiesta; en el caso de la fiesta de Xichú, se puede hablar del término del año y el principio del otro, de la importancia de la celebración comunitaria, entre otros temas. En la tercera, los trovadores se retan con preguntas de difícil contestación sobre los temas de la topada en la que están cantando. Finalmente, en la última parte, se despiden del auditorio, agradecen la oportunidad de haberse presentado en la fiesta y expresan su intención de volver en otra ocasión.

*Nuestro júbilo es total  
porque otro año está naciendo  
y porque estamos cumpliendo  
treinta años de festival.*

Desde Rioverde llegado  
en este preciso instante,  
saludo a mi contrincante,  
que está en el otro tablado.  
La suerte nos ha enfrentado  
y traemos cada cual  
poesías en nuestro morral  
y pájaros en la boca,  
a ver de a cómo nos toca.

*Nuestro júbilo es total  
porque otro año está naciendo  
y porque estamos cumpliendo  
treinta años de festival.*

Si de celebrar se trata,  
celebro, primeramente,  
a la Sierra y a mi gente  
que es ixtle de buen *riata*<sup>27</sup>  
y el corazón me arrebató.

El motivo principal  
por el que están en el real  
los trovadores del mundo:  
venga un aplauso rotundo.

*Nuestro júbilo es total  
porque otro año está naciendo  
y porque estamos cumpliendo  
treinta años de festival.*

Uruguay, Chile, Argentina,

---

<sup>27</sup> En aquellos casos donde es necesario, coloco un asterisco (\*) al lado de una palabra cuya morfología se trastoca, bien por cuestiones del habla local, bien porque se fuerza su estructura para lograr la rima consonante. Ambos fenómenos son muy comunes en esta tradición.



Puerto Rico y las Canarias,  
 hay herencias milenarias  
 y algo nuevo que germina,  
 y Cuba nos ilumina  
 como un faro cenital:  
 misma poesía decimal  
 con diferente matiz  
 y música de raíz.

*Nuestro júbilo es total  
 porque otro año está naciendo  
 y porque estamos cumpliendo  
 treinta años de festival.*

Hoy no hay nada que nos pese  
 ni nada que nos divida,  
 a treinta años de nacida  
 nuestra fiesta resplandece;  
 que el año nuevo nos bese  
 con un amor terrenal,  
 y que lo más ancestral  
 aflore a nuestro presente  
 como un sol incandescente  
*nuestro júbilo es total  
 porque otro año está naciendo  
 y porque estamos cumpliendo  
 treinta años de festival* (Comité del Festival del Huapango Arribeño, 2014).

En la glosa de línea es necesario destacar que la planta de la glosa se canta y las décimas se recitan. Sin embargo, hay que precisar que, de las décimas glosadas, solo se recitan nueve versos, ya que el décimo se canta junto con toda la planta al finalizar cada una de las décimas. De este modo, hay un contrapunto constante entre música, baile y recitación. Al observar esta forma de cantar la glosa en décimas, se aprecia una manera distinta de la dinámica que se presenta cuando se dice "¡Alto a la música!". Si bien es cierto que ni el trovador ni alguno

de los asistentes enuncia esta frase, sí hay una pausa al acompañamiento musical para dejar que la recitación se dé y que el auditorio pueda poner la mayor atención posible al discurso del trovador.

En la tradición del huapango arribeño, la glosa de cuarteta se utiliza en el *decimal*. Según el reglamento de los trovadores, esta sección se improvisa,<sup>28</sup> por lo tanto, la planta y las décimas que la explican deben tener esta característica. Ello es un asunto complejo, sobre todo si se considera la capacidad de creación y memoria que debe tener el cultor popular para llevar a buen término su labor. A continuación presento la glosa de cuarteta que se corresponde con la glosa de línea de la sección anterior, es decir, ambas son parte de la misma pieza arribeña:

Me siento en comunidad  
 y en el primer parpadeo  
 (felicidad) año nuevo les deseo  
 y mucha felicidad.  
 Sean todos muy bienvenidos.  
 Les habla mi huapanguera,  
 nuestra fiesta recupera  
 muchos valores perdidos;  
 por algo estamos reunidos  
 en tanta cordialidad,  
 y yo la mera verdad  
 al recibir el tablado  
 no soy un átomo aislado,  
 me siento en comunidad.  
 Soy heraldo pregonando  
 el cómo, el cuándo, el porqué,  
 ya el 2012 se fue  
 y el 2013 está entrando.  
 La vida está germinando  
 y lo miro y no lo creo,

<sup>28</sup> Para un análisis más extendido sobre el reglamento y su importancia para la región remito al artículo de Conrado Arranz: "Trascendencia de las normas de carácter oral y consuetudinario en los rituales festivos populares", en el *Boletín de Literatura Oral* (2020).

soy presagio en aleteo,  
 aquí me siento más vivo  
 y al año nuevo recibo  
 y a su primer parpadeo.  
 El año nuevo que viva,  
 y si voy a la raíz,  
 aunque tanto en el país  
 ande tan patas pa' arriba,  
 quiero que el pueblo reciba  
 la flor de mi valoneo;  
 ya se terminó el conteo  
 y yo les doy esta flor,  
 como poeta trovador:  
 felicidad les deseo.  
 Qué alucinante topada  
 la de Yeray y Pimienta;  
 quiero que tomen en cuenta  
 que esta fresca madrugada  
 yo vi a la gente extasiada  
 disfrutando en realidad,  
 qué raudos, qué agilidad,  
 qué poetas y qué tamaño,  
 y ora que entra el nuevo año  
 les deseo felicidad (Comité del Festival del Huapango Arribeño, 2014).

La improvisación en el huapango arribeño cumple distintas funciones. Se puede utilizar para saludar a los asistentes, retar al oponente, mostrar que se es superior al adversario, desarrollar alguno de los temas de fundamento o despedirse y mostrar la voluntad de volverse a reunir.

Algunas dificultades que se aprecian en esta glosa en décimas improvisadas es la dubitación en el tercer verso de la planta, cuando en un primer momento se enuncia "felicidad", pero luego se cambia. No sería descabellado sugerir que la primera opción fuera "felicidad les deseo", o quizá "feliz año". La primera opción

es la que finalmente se queda en la glosa. Si se toma como posibilidad que la segunda opción se pudo cruzar en la mente del trovador, al ser una frase muy recurrente, se explica entonces la causa de la dubitación sobre la métrica del verso, por lo cual el trovador optó por "año nuevo les deseo", lo que confirma los buenos deseos y funge como una segunda parte hipotética de la frase "feliz año nuevo les deseo" cuya métrica es decasílaba y no octosílaba. Otro aspecto que suele ser recurrente en la glosa en décimas en el huapango arribeño es que se modifique el verso glosado. Por supuesto, un cambio mayúsculo redundará en mala fama para el trovador. Sin embargo, es destacable que el verso final de la tercera y cuarta décima glosada, en este caso, forman un retruécano. Esto muestra la agilidad, talento y bagaje cultural de don Guillermo Velázquez.

Es necesario precisar que los versos de la glosa de quarteta se salmodian, tanto los de la planta como los de las décimas glosadas, y entre cada estrofa improvisada hay un puente musical para que el auditorio pueda bailar. Hay que señalar también que algunos bailarines hacen ligeros movimientos con los pies mientras el trovador salmodia, empero, esta forma de baile está cayendo en desuso. Incluso quienes se mueven ligeramente siguen poniendo atención a las palabras del cultor: puede ser que sean los protagonistas de alguna décima, ya que en esta sección es frecuente que el trovador mande saludos personalizados a los asistentes y a los organizadores de la fiesta. Se justifica el ligero movimiento del cuerpo, pues la música no ha parado del todo y el rasgueo de la quinta huapanguera se hace más lento pero constante, con la intención de que su ejecutante tenga el tiempo suficiente para completar su improvisación.

## Conclusión

La forma del canto de la décima ha tenido una evolución importante a lo largo del tiempo y de los distintos territorios donde se ha optado por ella como el medio principal de expresión. Cuando llega a México, los cultores populares la adoptan para cualquier tema, tanto en el canto "a lo humano" como "a lo divino", además, se afianza en el gusto del auditorio, ya sea aquella que se memoriza o la que se improvisa al momento de alguna fiesta popular. Los vestigios que se tienen de la

décima en la tradición jarocha y tamaulipeca son muestra fehaciente de cómo evolucionó la manera en la que se cantaba y de que hubo un modo antiguo de presentarla bajo la frase "¡Alto a la música!".

No puede dejarse de lado, como punto principal, que la tradición oral vive en variantes. Estas las marca no solo el tiempo, sino, sobre todo, la dinámica comunitaria. El auditorio que asiste a las distintas fiestas donde la décima tiene presencia pone de manifiesto distintas necesidades a las que los cultores deben estar muy atentos para mantener viva la tradición de las regiones donde se desempeña. Por supuesto, las dinámicas comunitarias son más complejas y los cambios más drásticos pueden darse por factores externos.

El camino que se ha marcado en este trabajo sobre las vías en las cuales la décima se desplazó primero del puerto de Veracruz hacia tierra adentro y cómo en ese viaje fueron importantes Tamaulipas y el obispado de Michoacán muestra que hay una región de influencia grande e importante que, sin duda, se encontró con otros elementos comunicativos. La complejidad que se puede encontrar en una zona como la Sierra Gorda y la Zona Media de San Luis Potosí deja ver que la décima puede ir acumulando elementos e intentando develar las intrincadas redes de la propia comunidad que se enriquece con fenómenos como la migración, las fuentes de trabajo que llegan a la región, así como con los viajeros que, aunque van de paso, dejan una huella importante en ella.

A lo largo del trabajo quise dejar constancia de que el "¡Alto a la música!" sigue presente en el canto de la décima. Ha cambiado la forma como se expresa, pues ya no hay una persona que enuncie esta frase, sin embargo, la importancia de parar los instrumentos para escuchar la voz del trovador sigue teniendo vigencia e importancia. Incluso en las tradiciones donde hay un ligero acompañamiento musical, como en la improvisación del huapango arribeño, la temática y dinámica de esa sección son propicias para que los bailadores no dejen de prestar atención a lo que se está enunciando. Baile, música, fiesta y poesía siguen siendo piezas importantes en aquellos lugares donde la comunidad se sigue reuniendo en torno a la décima y a la glosa popular en décimas.

## Bibliografía

- Arranz Mínguez, Conrado (2020). "Trascendencia de las normas de carácter oral y consuetudinario en los rituales festivos populares". *Boletín De Literatura Oral* 10; 219-248. Web. <https://doi.org/10.17561/blo.v10.5496>
- Castillo Tristán, Arturo (2010). *La Huasteca de Tamaulipas en la décima*. Ciudad Victoria: Asociación Cultural del Tamoanchan, Gobierno del Estado de Tamaulipas.
- Díaz-Pimienta, Alexis (2003). "La poesía oral improvisada: un ritual desconocido". *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario*. Martín Lienhard, coord. Madrid: Iberoamericana Vervuert; 281-304.
- \_\_\_\_ (2014). *Teoría de la improvisación poética*. México: Ediciones del Lirio, Scripta Manent.
- García de León Griego, Antonio (2011). *Tierra adentro, Mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento (1519-1821)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_ (2016). *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González, Raúl Eduardo (2009). "La valona como género narrativo". *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: Romance, corrido, décima, leyenda y cuento*. Mercedes Zavala Gómez del Campo, ed. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis; 99-112.
- Janner, Hans (1943). "La glosa española". *Revista de Filología Española* 27; 181-232.
- Jiménez de Báez, Yvette (1994). "Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito". *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*. Maximiano Trapero, comp. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria; 87-110.
- \_\_\_\_ (1964). *La décima popular en Puerto Rico*. México: Universidad Veracruzana.
- Mendoza, Vicente T. (1947). *La décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.
- \_\_\_\_ (1957). *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Nava, Fernando (1997). "Dos maneras de declamar la décima popular en México". *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL: III. Literatura: siglos XIX y XX*. Yvette Jiménez de Báez, ed. México: El Colegio de México; 163-184.
- Parra, Rafael (2007). *Tradición y sociedad. El devenir de las velaciones y el huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda*. Tesis de licenciatura en Etnohistoria. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio (2018). "Huapango, performance ritual: una propuesta etimológica alternativa". *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*. Yvette Jiménez de Báez, ed. México: El Colegio de México; 231-265. Web. doi: <https://doi.org/10.2307/j.ctvx5w8bm.15>
- Pérez Montfort, Ricardo (1990). "Fandango y rito". *Revista de la Universidad de México* 478; 45-49.
- Rodríguez Hernández, Agustín (2014). "Entre la oralidad y la escritura: cuadernos y repentismo en el huapango arribeño". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 21; 87-95.
- \_\_\_\_\_ (2020). "La topada de poetas". *Boletín de Literatura Oral*, anejo 4; 1-227.
- Santana Henríquez, Germán (2000). "Épea pteróenta 'palabras aladas': El fenómeno de la oralidad desde Homero". *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*. Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel y Carmen Márquez Montes, eds. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Academia Canaria de la Décima; 109-116.
- Trapero, Maximiano (2000). "Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas". *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*. Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel y Carmen Márquez Montes, eds. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Academia Canaria de la Décima; 117-140.
- \_\_\_\_\_ (2014). "Antología: décimas a la décima". *Yo soy la tal espinela... La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*. Madrid: Mercurio; 261-292.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Origen y triunfo de la décima: Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria / Universidad de Valencia.

Sánchez García, Rosa Virginia (2002). "Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos". *Revista de Literaturas Populares* 1; 121-152.

## **Videografía**

Amador, Efraín, Waldo Leyva, Liuba María Hevia *et al.* (2007). *Punto cubano*. Cuba: Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales, Mundo Latino.

Comité del Festival del Huapango Arribeño (2014). *El cielo de los Poetas*. México: Ediciones del Lirio, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=1hfQ6MMJ58s>

Conjunto Los Tiradores (1970). "Otro ratito nomás". *Fonoteca INAH VII*, 9. Web. [http://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/musica%3A1321](http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/musica%3A1321)