

Trascendencia de las normas de carácter oral y consuetudinario en los rituales festivos populares: el caso del «compromiso» y del «reglamento» en el huapango arribeño

Transcendence of oral and customary norms in popular festive rituals: the case of «compromiso» and «reglamento» in the *huapango arribeño*

CONRADO J. ARRANZ MÍNGUEZ

(Instituto Tecnológico Autónomo de México, ITAM)

conrado.arranz@itam.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8736-623X>

ABSTRACT: The tradition of the *huapango arribeño* that is performed in the Sierra Gorda of Querétaro and Guanajuato, and in the Zona Media of San Luis Potosí, is reflected in the celebration of festival rituals of a musical-poetic nature, both civil and religious, where the *glosa* blends the *copla* and the *décima*. The tradition is governed by a series of rules of traditional and oral nature, among which the «*reglamento*» (rules) and the «*compromiso*» (commitment) stand out. This article investigates the legal, linguistic and literary nature of these norms; their interaction with other norms of an external character to the festival; their influence, both in the performance or festive ritual—especially in the *topada*—, and in the poetic creation. Using ethnographic (interviews and recordings of festivals) and bibliographic sources, the aim is to elucidate the role these norms played in the conservation and transformation of tradition.

KEYWORDS: *Huapango arribeño*, *décima*, folk literature, normativity, orality

RESUMEN: La tradición del huapango arribeño que se lleva a cabo en la Sierra Gorda de Querétaro y Guanajuato, y en la Zona Media de San Luis Potosí, se revela en la celebración de rituales festivos de carácter músico-poético, tanto civiles como religiosos, en donde la *glosa* conjuga la *copla* y la *décima*. La tradición se rige bajo la influencia de una serie de normas de carácter consuetudinario y oral, entre las cuales destacan el «*reglamento*» y el «*compromiso*». El presente artículo indaga en torno a la naturaleza jurídica, lingüística y literaria de dicha normatividad; su interacción con otras normas de carácter externo a la fiesta; su influencia, tanto en la *performance* o ritual festivo—especialmente en la *topada*—, como en la creación poética. A partir de fuentes etnográficas (entrevistas y grabaciones de fiestas) y bibliográficas, el objetivo es dilucidar el papel que juega dicha normatividad en la conservación y transformación de la tradición.

PALABRAS-CLAVE: Huapango arribeño, *décima*, literatura popular, normatividad, oralidad

A los que fueron mis compañeros del Seminario de Tradiciones Populares, Nancy, Iris, Daniel, Mara, Jessica y, por supuesto, a Yvette.

A los que hacen, comparten, estudian y aman la tradición arribeña.

¿En dónde estará el nido
de esta canción mecánica?

Las antenas insomnes del recuerdo
recogen los mensajes

(Manuel Maples Arce, «T.S.H.», *Poemas interdictos*)

Para ver del derecho hay que haber visto antes del revés. O viceversa.

(Antonio Machado, *Juan de Mairena*)

LA TRADICIÓN DEL HUAPANGO ARRIBEÑO, LA POESÍA POPULAR Y SU NORMATIVIDAD

La tradición del huapango arribeño que se lleva a cabo en la Sierra Gorda de Querétaro y Guanajuato, y en la Zona Media de San Luis Potosí, en México, se revela en la celebración de rituales festivos de carácter músico-poético, tanto civiles como religiosos, en donde «la glosa conjuga la copla y la décima; lo épico y lo lírico; el canto y la recitación» (Jiménez de Báez, 2007: 534), y estructura así el lenguaje. Por un lado, los civiles se relacionan con aspectos de la vida cotidiana en comunidad (bodas, XV años, aniversarios ejidales, entre otros) y, generalmente, se llevan a cabo en una celebración conocida con el nombre de «topada», que supone el enfrentamiento o controversia de dos grupos musicales encabezados por un poeta o trovador¹ que, a su vez, es el ejecutante de la guitarra quinta huapanguera, mientras que el resto de músicos son dos violinistas —conocidos en la tradición con el nombre de «vareros»— y un vihuelero; esta fiesta se lleva a cabo desde que anochece hasta que salen los primeros rayos del sol al día siguiente, aunque también puede responder a celebraciones de una duración menor, según el «compromiso» —contrato de carácter verbal que se establece entre las partes—. Por otro lado, los rituales religiosos también se relacionan con aspectos de la vida comunitaria, como celebraciones dedicadas a santos patronos, procesiones, peregrinaciones o velorios, y se conocen con el nombre de velaciones o cantos a [lo] divino. En estos últimos casos, la celebración se lleva a cabo con la presencia de uno o dos conjuntos musicales, con una formación idéntica a la primera².

¹ Sobre esta denominación, el trovador Talí Díaz cuenta que la tradición arribeña distingue entre «cantador», «guitarrero», «trovador» y «poeta», pero esta no lo hace de una forma rigurosa, ni siquiera por medio de una definición, sino que, cuando se habla de alguno de estos actores que tienen el peso de la voz en la tradición, surge de forma consustancial alguna de estas cuatro categorías para referirse a ellos. Así, según Talí Díaz, las dos primeras categorías destacan la destreza en el canto y en la ejecución musical de la quinta huapanguera. En cuanto a las otras, afirma: «El trovador es el que sabe improvisar, el repentista, el que trova, el que encuentra, el que hace en el momento [...] y poeta es el que tienen verdad en su palabra, es como la aspiración que nosotros tenemos»; cuando se refieren a alguien como poeta es que «tiene verdad, su palabra es congruente, su palabra es clara» (Entrevista de Daniel Gutiérrez Rojas y Conrado J. Arranz a Talí Díaz, 7 de agosto de 2017, Tequisquiapan, Querétaro. Acervo del Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México [STP-Colmex]). La diferencia entre estas categorías permanece prácticamente oculta al observador externo, pero cobra una relevancia especial el hecho de que tengan conciencia de ella y que el elemento a partir del cual se estructura sea la voz o, más bien, los rasgos orales del músico. Cuando Vicente T. Mendoza se refiere a los transmisores populares del género también categoriza en «trovadores, copleros y repentistas», aunque desgraciadamente no explica las características a partir de las cuales los diferencia (Mendoza, 1996: 8).

² Han sido numerosos los investigadores que han estudiado la tradición del huapango arribeño en México, tanto en cuanto a la forma del ritual, como a sus orígenes y, sobre todo, a las relaciones músico-poéticas que se producen en él. De entre ellos, nos gustaría destacar, por su relevancia, algunos trabajos:

La secuencia básica que sigue cada uno de los conjuntos mantiene siempre el mismo esquema: comienza con una «poesía», fundamentalmente memorizada y adaptada al tema de la fiesta; continúa con un «decimal» improvisado, en donde se realizan un mayor número de referencias al contexto festivo; y culmina con un «son» tradicional o un «jarabe» improvisado, que remata cada participación (Molina, 2010: 189-191)³. La «poesía» la compone el trovador con anterioridad a la fiesta, pensando en los temas de los que puede hablar en ella, aunque es posible que emplee décimas de su propio repertorio, ya compartidas en otras celebraciones en torno al mismo objetivo, y que normalmente quedaron resguardadas en cuadernos que custodia el propio trovador⁴; de cualquier forma, este las memoriza para el día de la fiesta. Con estas poesías, el trovador muestra el conocimiento que tiene sobre el tema principal que reúne a toda la comunidad. El «decimal», sin embargo, está improvisado y condicionado directamente por la *performance*, es decir, por cada uno de los elementos que influyen en la situación retórica en la que se encuentra el trovador a la hora de enunciar el poema, entre ellos —y de forma especial—, la parte de la fiesta en la que se encuentren, si la consideramos dividida en cuatro: la presentación y los saludos; el «fundamento» o desarrollo del tema; la «bravata», «aporreón» o controversia directa entre los trovadores; y la despedida. Si pensamos a partir de las funciones del lenguaje, en la primera y en la última parte dominaría la función emotiva y fática, en la segunda, la denotativa o referencial, mientras que en la tercera lo haría la conativa o apelativa.

«Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y Tradición», «Décimas y glosas mexicanas: entro lo oral y lo escrito», «Tradición e identidad: décimas y glosas de ida y vuelta», «Lenguaje ritual y palabra en fiestas de controversia» y «Género en fronteras: la glosa en décimas (La Sierra Gorda y otros pueblos vecinos, México)» (Jiménez de Báez, 1992, 1994, 1995, 2003 y 2007, respectivamente); «Tonadas y valonas de la Sierra Gorda», «La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos» y «Dos maneras de declamar la décima popular en México» (Nava, 1992, 1994 y 1997, respectivamente); *¡Vamos haciendo el ruidito...!* (Carracedo, 2003); *Tradición y sociedad. El devenir de las velaciones y el huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda* (Parra Muñoz, 2007); *Sounds of crossing: music, migration, and the aural poetics of Huapango Arribeño* (Chávez, 2017); y *La topada de poetas: estructura, características y tradición en una fiesta ejidal* (Rodríguez, 2019).

³ La descripción de las participaciones de cada conjunto ha sido expuesta por numerosos investigadores, pero en este caso sigo la que realiza Marco Antonio Molina (2010: 189-191).

⁴ Hoy, gracias especialmente a los estudios de Yvette Jiménez de Báez, de los que somos deudores en este, conocemos la relevancia de estos cuadernos, por un lado, como reflejos de la tensión entre oralidad y escritura, necesaria en los procesos históricos y culturales (2002: 395) y, por otro lado, «como memoria escrita de la tradición oral [que] garantizan su permanencia y continuidad» (413). Por tanto, es fundamental el papel pedagógico que los cuadernos tienen, especialmente para los trovadores que están iniciándose en el «destino», sobre todo en lo que respecta al aprendizaje de la composición de las poesías. Son numerosos los testimonios que se pueden encontrar a este respecto, aquí, por citar solo un ejemplo, nos referimos al que escuchamos del músico don Chebo Baca Mancilla, que quedó con los cuadernos de poesía de su cuñado, don Juan Jiménez Estrada, cuando este migró por trabajo a la Ciudad de México y de ellos aprendió la composición de las poesías e incluso algunas de ellas las cantó en velaciones (Entrevista de Daniel Gutiérrez y Conrado Arranz a don Chebo Baca, 30 de junio de 2017. Acervo STP-Colmex). Pero, como decimos, es común la transmisión de cuadernos entre trovadores de la tradición, que es fácilmente rastreable en las poesías de fundamento (aquellas que se escriben con un motivo o tema). Un ejemplo de esto lo vemos en el seguimiento de un «préstamo» que don Tranquilino Méndez pudo hacer a don Ismael Orduña de una décima sobre Carlo Magno (Rodríguez, 2019: 96). Eso sí, los trovadores deben tener cuidado, porque, en principio, el «reglamento» de la tradición impide el uso de poemas ajenos y, en una topada, si el otro trovador lo detecta, se lo puede hacer saber en público. Los cuadernos, volvemos por tanto al estudio de Jiménez de Báez, tienen un carácter de conservación de la memoria y de transmisión pedagógica de la tradición.

La palabra en este ritual festivo se manifiesta mayormente —en la «poesía» y en el «decimal»— siguiendo el género de la glosa en décimas. Estas décimas, glosadas —como pie forzado o de línea— a partir de una copla que denominan comúnmente «planta», siguen en general el esquema métrico que acuñó Vicente Espinel y popularizó Lope de Vega durante el Siglo de Oro, aunque la forma métrica básica ya se ensayara muchos años antes⁵, es decir, la que tiene como base métrica la redondilla, marcando una «estructura en tres períodos: la primera redondilla expone el tema, con pausa obliga[da] tras el cuarto verso; le sigue el puente (versos 5 y 6), que abre o establece una alternativa (generalmente adversativa), y termina con una segunda redondilla que concluye de una manera original el argumento» (Trapero, 2015: 22). En lo que respecta a América, Vicente T. Mendoza, de forma muy general, aludió a los dos caminos que la glosa en décimas siguió al llegar al continente, desde Colorado hasta Argentina: su cultivo por escritores concedores de la preceptiva española y su popularización a través de trovadores o cancioneros populares (1996: 7-8). Yvette Jiménez de Báez concreta, en relación con México, algunas de estas formas de transmisión y describe cómo se encontraron con otras análogas que ya existían en el territorio, favoreciendo su establecimiento y difusión:

Era frecuente su utilización en las fiestas y certámenes coloniales, a la manera de la Península; circuló en los pliegos y hojas sueltas y se utilizó en la educación de los hijos de los principales quienes ya practicaban el areyto o motete con cantos épicos que narraban las hazañas de sus antepasados y celebraban concursos de poetas para los que componían también poemas líricos y reflexivos, en las Casas de poetas (2007: 529).

A lo largo de este proceso de popularización, y a partir del encuentro de las culturas hispánica y autóctonas, la glosa en décimas se convirtió en «uno de los signos de identidad [...] y uno de los puentes más firmes de relación intercultural, junto a la lengua» (Trapero, 2015: 101); encontró en la transmisión oral su vehículo privilegiado y en la fiesta su espacio de conservación y, a la vez, de transformación. Por tanto, en esta glosa en décimas, popularizada —en el caso del huapango arribeño, que es nuestro objeto de estudio— a partir de las dos vertientes de transmisión oral, es decir, la memoria y la improvisación, está signado un encuentro identitario y cultural de los países latinoamericanos. Esta encrucijada de estructuras poéticas tradicionales de siglos de antigüedad, adaptadas temáticamente a las preocupaciones y objetivos comunicativos de un acto performativo

⁵ Para el origen de esta convención y su popularización es ineludible el trabajo de Maximiano Trapero, *Origen y triunfo de la décima* (2015), en el que sintetiza y profundiza en sus investigaciones sobre esta estrofa poética y dialoga con los trabajos de investigación que se han realizado hasta este momento. Para nuestro trabajo, destacar que el nombre de «espinela» lo empezó a popularizar Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* en 1630, aunque el propio Lope ya había usado el nombre en 1624 en una dedicatoria de *La Circe* al Conde Duque de Olivares (Trapero, 2015: 30), precisamente el año en que falleció Vicente Espinel. Antes, se empleó el término de «dézimas» o «décimas» en las justas poéticas del siglo XVII, en donde se popularizaron; en este sentido, el investigador español, apoyado en las investigaciones de Inmaculada Osuna, afirma que la primera aparición de este nuevo metro se llevó a cabo en una Justa de Toledo de 1608 (Trapero, 2015: 41). De cualquier forma, y buscando la historia de este tipo de estrofas de diez versos, el investigador encuentra que un esquema básico ya aparece por primera vez en el *Juyzio hallado y trovado*, de 1519, obra descubierta por la investigadora Dorothy C. Clarke, cuyo autor fue un poeta anónimo de Salamanca que quizá siguió los pasos de su maestro Juan del Encina (123); Trapero incluye la obra —facsimilar y transcrita—, así como un análisis en un último capítulo del libro (Cap. IV, pp. 251-352). Por último, el libro también clausura la polémica, muy extendida en América, de si el verdadero creador de la décima espinela era en realidad Juan de Mal Lara (Cap. III, pp. 179-248).

que está en permanente dialéctica con la historia política, social y cultural de la región y, a su vez, en el marco de una ritualidad festiva reconocida por la comunidad, nos impulsa a estudiar la tradicionalidad del acto músico-poético descrito anteriormente, no solo desde un punto de vista estrictamente «textual»⁶ —entendido aquí como la transcripción de las poesías que enuncian los trovadores o poetas en la *performance*—, sino también contextual y, en concreto, atendiendo a los factores relevantes que permiten la identificación de una tradición propia por parte de una comunidad, en este caso, la del huapango arribeño.

En este sentido, desde la tradición filológica, han sido comunes los estudios bajo los parámetros o la mediación de la tradición letrada, es decir, de las fuentes que pasaron a ser textos escritos, discriminando así el análisis de otros componentes trascendentales en la creación y transmisión, que pudieran acercarse al fenómeno de una poesía oral y oralizada; como reconoce Margit Frenk, «la crítica textual considera la memorización y la difusión vocal de las obras escritas como un fenómeno secundario» (2005: 121). Además, es conocida, a este respecto, la denuncia de Samuel G. Armistead de que si la oralidad era la «cenicienta» de los estudios filológicos en la crítica literaria española e hispanoamericana, la décima, en su vertiente de poesía improvisada, era «la oveja negra» de los estudios sobre la oralidad (Trapero, 2015: 101), entre otras razones, por el componente de autor individual que tienen y que, desde la definición acuñada en nuestra tradición hispánica por Menéndez Pidal, anularía su catalogación dentro de la etiqueta de «literatura tradicional» y, por tanto, quedarían fuera del cancionero tradicional, aunque no del cancionero popular que «englobaría al tradicional y a cualquier otra forma poética cantada (culto o no, de autor conocido o no, no épico-romancística), que llegase a adquirir algún tipo de difusión, de aceptación o de proyección, tanto en el nivel de la interpretación como en el de la recepción, entre el pueblo» (Pedrosa, en Masera, 2010: 118). De cualquier forma, investigadores como José Manuel Pedrosa han destacado la ambigüedad semántica de los conceptos «literatura oral», «literatura tradicional» y «literatura popular», entre otros, y han mostrado su escepticismo a la hora de resolverla a pesar de los empeños de los filólogos por «establecer etiquetas, nomenclaturas y clasificaciones presunta y presuntuosamente más concretas y adecuadas, que las corrientes vivas de la lengua y del imaginario común seguirán eludiendo, superando y desbordando una y otra vez» (Pedrosa, 2010: 32 y 37). Desde la filología también, Yvette Jiménez de Báez asume para esta poesía, el término más amplio de «poesía popular», y lo hace para que, por un lado, lo importante de analizarla no sea que haya sido creada de forma personal o anónima («que de todos modos lleva implícita la huella de un autor», afirma), sino «que se elabora a partir de ciertos esquemas léxicos, de ritmo y rima, morfosintácticos y estructurales que son patrimonio colectivo» (1983: 40); y, por otro lado, permite trascender cierta tendencia de una parte de la crítica literaria a «estatificar» esta poesía en cuanto a convertirla en un objeto ahistórico, arquetípico, porque

aun cuando hablar sobre poesía popular implica remitirse a una tradición, lo que importa es descubrir el dinamismo interno de su trayectoria. Se trata de un proceso sociocultural concreto que parte de una tradición, la asume desde un presente histórico,

⁶ Entendemos aquí «textual» como la transcripción de las poesías que enuncian oralmente los trovadores o poetas en la *performance*, es decir, tanto aquella a la que Margit Frenk se refiere —para evitar malentendidos— con el término de «literatura oralizada», literatura escrita para ser transmitida por medio de la voz (Frenk, 2005: 20-21), como aquella otra de improvisación o *repentismo*, creada en el propio contexto festivo.

y se abre al futuro. Vista así, la tradición pierde su connotación de lastre y recobra su función dialéctica con la historia de la cultura (Jiménez de Báez, 1983: 41).

Esta apertura nos recuerda al concepto de «syntheke» que Aristóteles puso de relieve en *De Interpretatione*, segundo texto de su *Organon* lógico, para explicar el sentido pleno del lenguaje y de la humanidad, y que fue definido como «el concepto [que] engloba el [hecho de] que el lenguaje se forma en la convivencia, en cuanto que en ella se engendra un entendimiento mutuo gracias al cual se pueden llegar a acuerdos, se pueden establecer convenciones» (Gadamer, 1998: 138)⁷. Desde este punto de vista, el lenguaje y las normas comunitarias o sociales se encontrarían en íntima convivencia y connivencia para descifrar la significación que aquel tiene y, por lo tanto, favorecer el estudio de la tradicionalidad de ciertos actos —festivos, que son los que nos interesan aquí— que se llevan a cabo en el seno de un determinado colectivo, no solo a partir del texto que es capaz de producirse ni del autor que es capaz de producirlo, sino también del contexto enunciativo en el que se produce, en el caso concreto de nuestro estudio, en la topada. En este sentido, coincidimos plenamente en el acercamiento interdisciplinar que plantea Alberto del Campo Tejedor (2006) para el estudio de la porfía y del trovo en La Alpujarra granandina. En concreto, partiríamos del enfoque de Bajtin en cuanto a trascender «las unidades significantes de la lengua (palabra y oración) [que] por su misma naturaleza carecen de ese carácter destinado: no pertenecen a nadie y no están dirigidas a nadie» (Bajtin, 1999: 289) y pondríamos la atención en los enunciados (la fiesta, la topada) y los géneros discursivos (la poesía en controversia o incluso la glosa en décimas), «no solo dentro de la especificidad literaria, artística o cotidiana, pues estas son contextualizaciones que hacemos desde fuera, sino atendiendo por igual a los elementos que configuran el género, como hecho social» (Del Campo, 2006: 30)⁸.

En concreto, en nuestro estudio nos fijaremos en los elementos de naturaleza normativa y, especialmente, en dos de carácter oral y consuetudinario que se ha otorgado la propia tradición popular del huapango arribeño —el «compromiso» y el «reglamento»—, para regular sus manifestaciones festivas. No cabe duda, además, de que estos, por su naturaleza, conviven con la normatividad que regula la legalidad que tienen que cumplir las fiestas en la región y que constituirían el marco normativo legal, en concreto, las federales, las estatales y las municipales. En nuestro estudio, solo haremos una referencia a las municipales, en cuanto a que su incidencia es mucho más directa en la celebración, breve, porque escapa a nuestro objetivo principal. Observaremos cómo aquellas revierten la jerarquía normativa para sumergirnos en un tiempo festivo, e influyen de forma decisiva en la configuración del enunciado, de la fiesta —y, más concretamente, de la *performance*— y en la, ahora sí, tradicionalidad del lenguaje poético que emplean

⁷ Esto lo afirma Hans-Georg Gadamer en su ensayo «Los límites del lenguaje», de 1985, recogido originariamente en el tomo octavo de sus obras completas cuyo título original es *Kunst als Aussage*.

⁸ Por el carácter totalizador del estudio de Del Campo, el investigador es mucho más exhaustivo en el marco teórico de su estudio, que no solo parte de Bajtin, sino que enlaza con las propuestas de los estudios de la *performance*, especialmente los antropológicos de Turner, o el interaccionismo simbólico (con atención al concepto de *frame analysis*) de Erving Goffman, el *correlational paradigm* de Richard Bauman, la aplicación del concepto de *praxis* y, en general, las ideas y teorías más interpretativistas, pragmáticas, dialógicas, relativistas, procesuales, interdisciplinares e intergenéricas, que llevan directamente al ámbito de estudio de la semiótica de la cultura. Para conjuntarlas, Del Campo se refiere a una afirmación del antropólogo Clifford James Geertz que suscribirían todas las teorías que emplea: «el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido» (Geertz en Del Campo, 2006: 33).

los músicos y reconoce la comunidad. Por estas razones, y con el objetivo de ordenar de forma analítica cómo se produce la influencia de esta normatividad —buscando indirectamente una suerte de jerarquía normativa común de los estudios jurídicos—, dividiremos este estudio para enfocarnos en la normatividad propia de la festividad, en la de la *performance*, y, finalmente, en la del lenguaje poético, es decir, en el propio texto literario oralizado. Esto, como un propósito analítico, puesto que, en realidad, los tres ámbitos están interrelacionados como parte del mismo enunciado y fenómeno. De hecho, procuraremos observar, especialmente, la incidencia del «compromiso» y el «reglamento» en la celebración festiva, en la *performance* y en la creación músico-poética de sus protagonistas. Los materiales son, en su mayor parte, etnográficos, recogidos presencialmente en campo por medio de entrevistas o grabaciones de festividades, y muchos pertenecen al Acervo del Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México, que dirige la doctora Yvette Jiménez de Báez; me apoyo además en otras publicaciones que recogen, directa e indirectamente, testimonios etnográficos de la tradición, así como en los estudios de referencia de la tradición del huapango arribeño que cité con anterioridad.

LA NORMATIVIDAD EXTERNA QUE INCIDE EN LA CELEBRACIÓN FESTIVA

Como ya hemos afirmado, tanto la festividad como la creación músico-poética que se lleva a cabo en la tradición del huapango arribeño están sujetas a un sistema de normas al que toda la comunidad, y especialmente los propios músicos protagonistas de la *performance*, se refieren con el nombre de «reglamento». La referencia a este es común y se produce de una forma natural tanto en los testimonios que los protagonistas brindan sobre la tradición, como durante la versada en la propia controversia poética. Sin embargo, cuando preguntamos por el origen, la existencia material o el alcance del mismo, incluso por la posibilidad de consultarlo, la respuesta suele ser común: no está en ninguna parte, simplemente se conoce. El histórico trovador don Toño Escalante, responde de una forma más elocuente: «Sí, bueno mire, el reglamento está aquí, el reglamento es este [y se señalaba la cabeza]»⁹. Con el presente estudio pretendemos analizar no solo el «reglamento» que regula la tradición del huapango arribeño, sino algunos de los elementos de naturaleza jurídica que cobran relieve en esta manifestación festiva, así como la trascendencia que tienen en la propia creación músico-poética.

El «reglamento», por tanto, constituye una norma consuetudinaria de carácter oral y, *a priori*, parece inspirada en el derecho natural en cuanto a que aspira, en este caso, a regular la expresión festiva de un pueblo como existencia natural y necesaria. Sin embargo, en cuanto al origen del Derecho, «todo cuanto procede o se forma a base de la voluntad humana, es natural y al propio tiempo artificial. Pero a medida que se desarrolla, lo artificial aumenta a costa de lo natural, pues cada vez adquiere mayor importancia y participación lo específicamente humano y particularmente la fuerza mental de la voluntad» (Tönnies, 1947: 61). En el caso de la tradición arribeña, lo que se conoce por «reglamento» pretende regular de forma natural todo lo relativo al espacio y tiempo festivo y a la *performance*, y de forma natural, como vimos, se refieren sus protagonistas al «reglamento» de la tradición; aunque contiene también un aspecto más «artificial», que sería el sustentado en el peso de la palabra de los músicos más experimentados, es decir, el que tiene que ver

⁹ Entrevista realizada por Carlos Ruiz Rodríguez a don Toño Escalante. Acervo STP-Colmex con el registro SLESCALANTE.031.

con su carácter de convención colectiva empírica, y en ese sentido, creo que sería difícil que todos los músicos de la tradición pudieran ponerse completamente de acuerdo en formular cada uno de los preceptos que regula este «reglamento» y, sin embargo, todos lo conocen, asumen la importancia de seguirlo, así como las consecuencias de no hacerlo. Es más, algunos músicos, como don José Mendoza hablan en ocasiones de «reglamentos», en plural, por ejemplo, cuando le preguntamos sobre si existe diferencia, dentro del huapango arribeño en la zona de Guanajuato, San Luis Potosí y Querétaro, afirma: «Yo no le noto diferencia, de hecho, los reglamentos son los mismos, aquí y allá y en donde quiera son los mismos, lo único que he escuchado comentarios que la música de San Luis suena diferente a la de Guanajuato, [pero] yo no distingo en qué»¹⁰; previamente, don José Mendoza había separado quién le había enseñado el «reglamento» de la poesía y quién el de la música. Esta alusión a una pluralidad de «reglamentos» también se reproduce en la poesía; por ejemplo, veamos esta décima que glosa una conocida planta¹¹ de don Agapito Briones, un legendario trovador de la tradición:

Escalando con ahínco los peldaños
de un soñado y muy hermoso promontorio
don Eugenio deleitaba a su auditorio
que formaban conocidos y extraños
han pasado ya por cierto muchos años
sin que se hable de ese gran cultivador
que a los versos de Rioverde dio sabor
y dejó los reglamentos cimentados
pues igual que para el uso de tablados
*don Eugenio Villanueva fue el creador
de los versos que se cantan en Rioverde,
don Eugenio Villanueva fue el creador
de los versos que se cantan en Rioverde*
y Cerritos también llora cuando pierde
de sus versos y poesías algún cantor;
y Cerritos también llora cuando pierde
de sus versos y poesías algún cantor¹².

La percepción del «reglamento» por parte del músico va unida a su propia experiencia de aprendizaje y, en concreto, por un lado, al conocimiento del origen de la tradición, que, la mayor parte de las veces, incluso como si se tratara de un relato mítico, signan en don Eugenio Villanueva, y, por otro lado, al inicio de su propio destino dentro de la misma. El peso de lo normativo de este «reglamento» es claro, pero lo podemos

¹⁰ Entrevista realizada por Daniel Gutiérrez y Conrado J. Arranz a don José Guerrero Bautista y don José Mendoza, en Rioverde, San Luis Potosí, el 10 de noviembre de 2016. Acervo STP-Colmex.

¹¹ Muchos músicos, cuando les preguntamos por el origen de la tradición arribeña, refieren estos versos de don Agapito Briones. La glosa en décimas completa también forma parte de la antología *Los grandes de la décima* (Guevara Torres, 2018: 41-42).

¹² Topada entre Cándido Martínez y Agapito Briones con motivo de la fiesta ejidal de Santo Domingo, 16 de diciembre de 1987. Santo Domingo, Villa Juárez, San Luis Potosí. Acervo STP-Colmex. Además, esta topada forma parte del corpus de estudio del trabajo doctoral de Agustín Rodríguez (2019) y allí podemos encontrarla transcrita y publicada de manera íntegra. Además, el investigador se refiere en concreto a esta glosa en décimas para hablar del «origen del huapango arribeño», capítulo cuya lectura recomiendo por la relación que tiene con el «reglamento».

ver mejor cuando los músicos no se refieren expresamente a él, sino a lo que a priori regula; entonces veamos, en el autorretrato que se hace don Asención Aguilar en marzo de 1990¹³, el peso que cobra la obligación y la terminología legal y jurídica que emplea:

Las topadas siguen siendo igual que cuando principié, nomás que entre los trovadores hay unos muy humildes y otros muy agresivos, que desconocen el derecho de los demás; no digo que todos, pero hay algunos que se creen muy en alto por la gritería que les hace la gente en los bailes. Pero esa es la raza suelta, porque los hombres conocedores [...] se fijan [...] si va por el sendero que marca la ley de la tradición... (Aguilar Galván, 2000: 23)

Además de lo anterior, podemos observar en esta definición, por un lado, las diferentes posturas que puede adoptar el trovador frente al «reglamento», por tanto, la flexibilidad de este, o el espacio de interpretación de aquel, y, por otro lado, el papel que podemos ya denominar como sancionador que tienen los «hombres conocedores», es decir, la propia comunidad. De cualquier forma, y para retomar el hilo conductor, este «reglamento», como norma consuetudinaria, es un «derecho vivo» y «vivificado» también por medio de la expresión festiva, a diferencia de otros elementos de carácter jurídico-positivista que también tienen relación con el ritual festivo y cuyo análisis nos puede servir a propósito de delimitar el ámbito de aplicación de aquel y la colisión con otras normas. En concreto, nos gustaría referirnos, por un lado, a los permisos, bandos u otras normas de carácter público que aspiran a regular o limitar la celebración festiva en las comunidades, entendidas como manifestaciones sociales, y, por otro lado, algo que en la tradición arribeña se conoce como «compromiso».

En la última topada a la que tuvimos oportunidad de asistir, celebrada en la rancharía de El Gato en Palomas, municipio de Xichú, Guanajuato, el 4 de agosto de 2017, con motivo de una celebración de las bodas de oro de doña Mica y don Andrés¹⁴, se produjo la lectura previa de un «Permiso de la Autoridad Municipal» que aspiraba a regular algunos aspectos de la fiesta¹⁵, entre otros: la prohibición de consumir y beber alcohol; el establecimiento de rondines policiales periódicos en los que, además, se podría solicitar la identificación de algún asistente; o la imposición de una hora de finalización de la fiesta, en concreto la 1 de la madrugada. A pesar de constituir una norma proveniente de la autoridad política/pública del lugar, supuestamente acorde con la legalidad vigente

¹³ El autorretrato está firmado en esa fecha, aunque lo recogemos de una recopilación del año 2000.

¹⁴ Topada entre Talí Díaz y Tobías Hernández, con motivo del 50 aniversario de boda de Micaela y Andrés González Yáñez, El Gato, Palomas, Xichú, Guanajuato. 4 de agosto 2017. Grabación de Daniel Gutiérrez y Conrado J. Arranz. Transcripción de Iris Reyes Hernández y Jessica Gómez Flores. Acervo STP-Colmex.

¹⁵ La lectura del «Permiso de la Autoridad Municipal» se produjo una hora y veinte minutos después del inicio de la música en la fiesta. Previo a él, uno de los grupos había tocado algunas piezas musicales y el preceptivo vals para el baile inicial de los desposados, y el otro conjunto había iniciado una secuencia completa del ritual de la topada, a pesar de no llevar la mano. Tras esta, el trovador del otro conjunto (el que sí llevaba la mano, por ser el grupo invitado del padrino) leyó este oficio que le hizo llegar don Andrés, en el que el Presidente Municipal, en uso de las facultades que le confería la L.O. Municipal le concedía permiso para la realización de una fiesta familiar, una boda a celebrarse en su domicilio particular, desde las 8 de la noche y hasta la 1 de la mañana del día siguiente. El oficio recomendaba, además, a los interesados «coordinarse con la Seguridad Pública a efecto de que se cuide el buen orden, evitando el consumo o venta de bebidas con contenido alcohólico y la portación de armas, esto con la finalidad de que no se quebrante la tranquilidad social».

del municipio y, por tanto, de situarse por encima del «reglamento» en una hipotética jerarquía, una vez iniciada la *performance*, la comunidad no cumplió ninguna de estas normas, es decir, se ingirieron bebidas alcohólicas, terminó la fiesta hasta el amanecer, y nunca acudió la policía –salvo que esta también formara parte de la fiesta como un vecino más–. Sin embargo, sí se cumplieron las palabras del trovador Talí Díaz tras la lectura del oficio del permiso municipal: «Nos dice don Andrés que pueden echar gritos, echar zapateado, romper las tablas, nada más que evitar algún pleito, alguna riña, alguna pelea, para llevar la fiesta en paz». Estas palabras, de forma implícita, se anticipan al lógico incumplimiento de la normativa municipal, y apelan a una lógica jurídica festiva, regulada con normas propias de carácter consuetudinario y que se transmiten de una forma oral; se produce, por un lado, la inversión del orden normativo y, por otro, la inmersión en un tiempo festivo regulado y resguardado por la propia comunidad, un tiempo festivo que solo se vería amenazado o interrumpido por las normas externas en el caso de que no se llevara «la fiesta en paz», es decir, en términos jurídicos, que se incurriera en alguna tipificación penal.

En este sentido, hubiera sido suficiente que la norma pública se remitiera expresamente al respeto de los usos y costumbres de la fiesta, dotándolos así de legitimidad, en lugar de a una regulación que a priori la propia comunidad sabía que no se iba a cumplir. Así, entendemos las críticas que en su tiempo profirió el jurista Joaquín Costa en contra de la jurisprudencia por dejar de lado a la costumbre como fuente de Derecho y, prácticamente, concederla solo en cuanto a las costumbres transmitidas por los antiguos (1981: 33)¹⁶, negando el carácter de regulación «viva» y de permanente dialéctica con la Historia, que esta tiene. El propio Joaquín Costa niega que la costumbre se refiera al contenido de la conducta humana, es decir al arte, religión, moral o política como principios objetivos, sino

al modo o *forma* como nos determinamos inmediatamente en razón de estos mismos principios, a las leyes o normas de conducta observadas en las relaciones ordinarias de la vida por los pueblos o los individuos, sin conciencia mediata del principio mismo rector de sus obras, en una palabra, a las reglas que se tienen presentes en el obrar, y que resultan naturalmente del obrar mismo. Por tanto, y en resumen, la idea que tenemos de la costumbre es la de una forma, ley, o manera constante de realizar y expresar directamente su vida psíquica los hombres (Costa, 1982: 53).

De esta manera, la costumbre no regula los principios sino las formas, lo que, trasponiéndolo a la fiesta grande del huapango arribeño, podría referirse a todos los aspectos que tienen que ver con la *performance* del ritual festivo, así como a la creación poética y musical de ambas formaciones, obradas estas en una suerte de conciencia colectiva natural. No es de extrañar, entonces, la incomodidad y el recelo que esta tensión jurídica puede generar al poder político. Desde la tradición del huapango arribeño encontramos

¹⁶ El autor, además, añade una amplia reflexión y afirma «que los códigos nacionales, sobre ahogar las legislaciones consuetudinarias de las provincias y de los pueblos, han atajado el curso de los desenvolvimientos ulteriores del Derecho, hollando las leyes de la actividad jurídica, desautorizando por adelantado las costumbres que en lo venidero puedan hacer surgir los procesos evolutivos del espíritu, parando el reloj de la vida del Derecho en el punto y hora en que esos códigos se sancionaron, y condenándolo a petrificarse en aquellos moldes, como si constituyeran un organismo matemático, inanimado, y no un organismo sujeto, como todos los seres vivos, a la dialéctica eterna de la historia» (Costa, 1981: 34).

muy ilustrativa la disertación entre don Antonio García, don Agapito Briones y don Guillermo Velázquez, dos generaciones de poetas de gran relevancia:

—Una de las cosas más difíciles de nuestro trabajo es tocarle a la gente del poder [...] algunos son muy sentidos [dice don Antonio].

—Yo también me he topado con gente del poder muy susceptible —agrega Guillermo— [...]. El trovador tiene que ser honesto sin resultar ofensivo, pero debe sostener su punto de vista ante quien sea. [...]

—Bueno —dice don Agapito—, para criticar a los poderosos también se le puede hacer como Quevedo que decía: «entre la dalia y la rosa, su majestad es -coja-»

—[...] Quiero decirles que yo hasta aquí llegué. Tengo el código agrario en un veliz con unos versos viejos, tengo la constitución con otros versos viejos. Todo eso ya no me es útil y como ya hice lo que pude respecto al arte del huapango y la décima, he decidido limpiar mi alfalfa [...]. Yo nomás quiero dedicarme a sembrar mi tierra [exclama don Antonio] (Velázquez, E., 2000: 17-18).

No podemos dejar de destacar la metáfora que lleva a cabo don Agapito Briones para expresar la manera en la que el lenguaje poético reta e incomoda al poder político, además por medio de una referencia culta a los versos con los que, según reza una tradición anacrónica y disparatada, el poeta español Francisco de Quevedo se burló de la cojera de la reina Isabel de Borbón, a través de un calambur. Don Agapito, además, varía el verso a través de una sustitución léxica¹⁷, del clavel original por la dalia, flor endémica mexicana, conocida originalmente con el nombre de xicamiti, ¿habría empleado ya este verso en alguna topada?

La preocupación por la regulación de las festividades públicas ha sido una constante por parte del poder político a lo largo de la historia. Por su relevancia en el tema que desarrollamos en el presente artículo, por la estrecha vinculación entre el derecho y la lengua, nos gustaría referirnos a dos campañas que se emprendieron en distintos países, Francia y España, pero en el mismo momento, a finales del siglo XVIII, durante la Ilustración. La de Francia, encargada al abad Gregorio, buscaba erradicar, mediante la imposición de una única lengua nacional en lugar de los diferentes *patois* [lenguas locales], determinadas costumbres rurales que podían poner en peligro la unidad nacional. El abad elaboró un cuestionario de 43 preguntas a través del cual le sería preciso trazar la relación entre costumbre, lenguaje y derecho que existían en aquellos lugares en donde al poder político central —la Razón y la Nación emanada de la Revolución Francesa— no le era tan fácil el acceso. Como representativas de esto, me gustaría destacar tres preguntas del cuestionario:

23. ¿Tienen ustedes obras en ese *patois*, impresas o manuscritas, antiguas o modernas, como de derecho consuetudinario, actas públicas, crónicas, rezos, sermones, libros ascéticos, cánticos, canciones, almanaques, poesía, traducciones, etc.? [...] 24. ¿Tienen ustedes muchos proverbios en ese *patois*, específicos de su dialecto y de su tierra? 27. ¿Cuál es la influencia respectiva de ese *patois* sobre las costumbres, y de estas sobre su dialecto? (De Certeau et al, 2008: 14-15).

¹⁷ Los cambios o variantes de tipo léxico son los más comunes en la poesía oralizada una vez que esta se canta (Frenk, 2005: 130).

Las respuestas permitieron llegar a múltiples conclusiones, una de ellas, quizá la que más nos incumbe es que «la literatura que crea folclor trabaja para «conservar», junto con colecciones, un orden establecido. Se necesita otra política para que la cultura sometida desempeñe un papel constructivo en la historia» (2008: 153). El otro, se refiere al informe que le encarga el Consejo de Castilla a Gaspar Melchor de Jovellanos, como miembro de la Academia de Historia, para impulsar una reforma de la legislación de los espectáculos y diversiones públicas. Jovellanos entonces elabora, una primera versión en 1790 y una definitiva en 1796 de la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, que divide en dos partes, una histórica para analizar el origen de las diversiones públicas y otra más político-social para analizar su repercusión en el bien común. En la Introducción muestra de forma clara su tesis:

Siendo tantos y tan varios los objetos de la policía pública, ni es de extrañar que algunos, por escondidos o pequeños, se escapen de su vigilancia [...]. Las diversiones públicas, en unas partes abandonadas a la casualidad o al capricho de los particulares, como si no tuviesen la menor relación con el bien general y en otras, o vedadas o perseguidas con arbitrarios e importunos reglamentos, como si nada interesase en ellos la felicidad individual (Jovellanos, 1986: 73).

No cabe duda que la preocupación radicaba precisamente en la capacidad de ese espacio festivo de establecer un territorio que responda a la conjunción de voluntades de la comunidad que tiendan a una felicidad colectiva, no necesariamente acorde al interés general. Sin embargo, las conclusiones a las que llega Jovellanos quizá no fueron tan acordes con el Consejo, puesto que se da cuenta de la mala policía que existe en muchos pueblos, con normas retroactivas que no dejan a los ciudadanos divertirse, lo cual frena el progreso. Así, Jovellanos sostiene la tesis, por un lado, de que el pueblo necesita divertirse, pero no que le diviertan, es decir, no participar en espectáculos en donde sea mero espectador, y, por otro lado, que la «libertad [de diversión] hará que en cada pueblo se vayan restableciendo las diversiones aún vivas en sus costumbres, a su aire y con plena naturalidad para que prosperen» (Lage, 1986: 48-49), ejemplo manifiesto, de aquella reflexión sobre esa naturalidad y artificialidad de las normas de carácter consuetudinario planteada por Tönnies, que permite vislumbrar los espacios de libertad individual y colectiva.

Retomando el hilo argumentativo de nuestro trabajo, los dos únicos elementos de normatividad externa que podrían contravenir, tensionar, modificar, matizar o influir en el despliegue de efectos de ese «reglamento» aceptado por la propia comunidad que permite el ritual festivo de la tradición del huapango arribeño, serían, por un lado, la comisión de un tipo penal, que ya hemos visto que, eventualmente, interrumpiría la festividad, y, por otro lado, el cumplimiento del «compromiso». La primera vez que escuché esta palabra en la voz de los cultores de la tradición, no le di la suficiente importancia, ya que la tomé en el sentido literal de una obligación contraída con otro parte, que les impedía hacer otra cosa; de hecho, el «compromiso» era el principal impedimento para concedernos entrevistas. Luego, especialmente con la repetición de la palabra en la voz de diferentes enunciadores y desnuda de la carga semántica negativa de evasión de algo por culpa de aquel compromiso, esta fue adquiriendo para mí un cierto carácter de institución, en cuanto a un acuerdo formal de voluntades, no solo dentro de la propia tradición del huapango arribeño, sino en un campo semántico más amplio, el de los músicos. Pensé entonces en la trascendencia

jurídica del «compromiso», para situarlo en el ámbito de los contratos de carácter verbal, muchas veces usando como canal una llamada telefónica o incluso un intermediario, contratos que terminan la mayor parte de las veces formalizándose personalmente en la propia fiesta, con el intercambio del pago a los músicos por el servicio prestado según los usos y costumbres, pienso quizá en aquello de la mitad antes y la otra después del compromiso; o también en la incidencia que en esto pueda tener la paremiología, como forma lingüística de la costumbre, y que Luis Galindo en el siglo XVII definió como «este modo pues de significar enigmático y retórico y fórmula vulgar de decir resabida del pueblo llama el latino *adagium*, el griego *paremia*, y nuestra Castilla, *refrán*» (Galindo en Rodríguez Valle, 2014: 15)¹⁸ y, por ejemplo, podríamos tener la resonancia de aquel que dice «músico pagado toca mal son» (Pérez Botello, 2006: 122). Recordé, en definitiva, aquella anécdota del escritor Jean Genet que solía decir «les di mi firma, no mi palabra», cuando le reclamaban el incumplimiento de un contrato (Lienhard, 2003: 49). Simental Franco se plantea la naturaleza de los contratos y el desafío argumentativo que implica su inclusión en el campo jurídico, hasta tal punto que, citando a Recaséns Siches, parte de que entre los problemas que plantea el contrato «figura el de saber si el contrato es algo perteneciente esencial y exclusivamente al mundo del derecho, o si, por el contrario, es algo que, aunque pueda caer, y de hecho caiga muchas veces dentro del ámbito del derecho, rebasa los confines de este y tiene su origen en otro campo, a saber en el campo de las simples relaciones humanas» (Recaséns Siches, en Simental Franco, 2009: 101).

Pues bien, el «compromiso» en la tradición del huapango arribeño destaca por su formalidad¹⁹, trasciende la categoría jurídica y se relaciona con esa forma simple de las relaciones humanas a partir de la cuales se establece un acuerdo, sustentado por medio de una «afirmación» oral, cuyo efecto principal es la obligación de participación en la fiesta. Creemos, además, que el efecto secundario sería convertirse en un elemento dinámico en su relación con el «reglamento», cuya consecuencia sería la progresiva transformación o variabilidad de la tradición, por ser un elemento más sensible a las características del desarrollo de una sociedad; y, pensamos, en el caso concreto del huapango arribeño en dos factores que lo condicionan cada vez más: su interacción con las nuevas tecnologías y la participación de los migrantes de la región que residen en los Estados Unidos de América. El peso de la palabra que sostiene el «compromiso» no es cosa menor y, entre otros aspectos, garantiza el sustento material de los músicos, unos músicos que deben, primero, conseguir reunir el cuarteto necesario para participar en la fiesta —pues, por lo general, no son formaciones fijas— y, después, viajar un buen número de horas desde diferentes rancherías o ciudades²⁰, adelantar los gastos de transporte y manutención, hasta

¹⁸ La definición la encontramos en el extraordinario estudio *Los refranes del Quijote: poética cervantina*, en cuyo primer capítulo recorre los nombres que tuvo el refrán en la historia, la tradición, el estudio y las compilaciones de refranes, especialmente en la tradición hispánica, y los refranes del *Quijote* ante la crítica (Rodríguez Valle, 2014: 11-33).

¹⁹ Su formalidad y su clara relación con las festividades en torno a la tradición del huapango arribeño se observa de forma muy clara cuando, en el glosario de términos que incluye Díaz Rivera en su trabajo, se refiere al término de «travesear», que define como un «acto musical de divertimento que no representa compromiso profesional con alguien. Es una manera de esparcimiento, tocar solo por diversión o como pasatiempo» (Díaz Rivera, 2014: 123), es decir, que el «compromiso» únicamente es aplicable a las formas de fiesta que establece la tradición y no a las actividades musicales espontáneas de los músicos de la tradición.

²⁰ Los «compromisos» incluso han cambiado los hábitos de vida de los músicos y la elección de los lugares de residencia. Cuando descubrimos, gracias en primera instancia a la maestra Carmen Guevara, que muchos de los músicos de la tradición arribeña que residen en San Luis Potosí lo hacen en un pequeño barrio aledaño a Rioverde, Puente del Carmen, pese a ser originarios de diferentes rancherías de la Sierra

llegar al «compromiso». Fuera del romanticismo que entraña la actividad musical, el pragmatismo económico es un hecho y a él se refiere en verso don Antonio García:

Si me preguntan por qué
cobro caras las tocadas
es que cuando me enseñé
fueron muchas desveladas
y las musas que enlacé
no me las halle tiradas (Velázquez, 2000: 16).

El «compromiso», por tanto, lo adquiere uno de los músicos del conjunto con el o los organizadores de la fiesta y, a su vez, y de forma diferida, aquel con el resto de músicos que forman su conjunto; su carácter oral, al igual que ocurre con el «reglamento», permite la flexibilidad de su propia regulación, en este sentido debemos recordar que

el pueblo, cuando hace folklore y procede en concordancia con las pautas tradicionales de su comportamiento, no se preocupa del derecho sino en la medida y en correspondencia con lo que ve y escucha acerca de él, es decir, de acuerdo con sus experiencias cotidianas, sean estas las propias o las ajenas. De ahí, las explicables deformaciones que el contenido jurídico sufre dentro de la práctica folklórica (Castillo Farreras, 1971: 82).

Así que, el «compromiso», que en principio surgió de la necesidad de denominar al hecho de tener una relación contractual laboral y poder rechazar otras —esto sería una hipótesis— e incluso como sinónimo de la propia fiesta²¹, se desarrolló hasta poder regular otros aspectos que inciden de forma externa en la fiesta, especialmente de carácter económico, por la influencia que estos factores tienen actualmente en las relaciones humanas. Algunas de las cuestiones que podrían regular serían las siguientes: la duración de la fiesta en el caso de que el organizador quiera que se desarrolle en un menor tiempo; que haya un mayor tiempo para la bravata; que en algún momento los músicos puedan tocar otras canciones a gusto del público, aunque no sean propiamente de la tradición; quizá algún tema del que fuera mejor no hablar. Eso sí, pensando en la naturaleza jurídica, frente al «reglamento» que constituiría una norma genérica, el «compromiso» es una norma individualizada, motivo por el cual su espíritu prevalece sobre aquel, lo cual, como podemos imaginar, la convierte en un elemento dinámico de transformación paulatina de la tradición.

La incidencia del «compromiso» es palpable tanto en la configuración de la fiesta o celebración, como también en la *performance*, veamos solo un ejemplo. El «reglamento» establece que el grupo que primero llega al lugar del compromiso es el que generalmente lleva la mano, así nos lo confirma Talí Díaz, pero, a su vez, el trovador e investigador,

Gorda, comenzamos a preguntar por la historia de este desplazamiento. De diferentes formas, prácticamente la totalidad de ellos se referían a la facilidad de llegar a los lugares en donde se celebraban las fiestas: si vivían en una rancharía debían primero bajar por caminos difíciles de la sierra hasta la carretera principal y luego volver a subir por el lado de la sierra que accedía a dicha rancharía, al menos el primer trayecto se evitaba residiendo en una ciudad con buenas vías de comunicación. No cabe duda también que el acceso a las comunicaciones tecnológicas es otro factor: la posibilidad de estar conectado y atender a posibles llamadas de trabajo o el acceso a internet para estar en contacto con sus familiares en Estados Unidos.

²¹ Por ejemplo, hay estudios que, en ocasiones, se refieren a él como forma sinónima de contrato y, además, en relación con la propia celebración festiva: «Cuando termina el contrato o compromiso se le cantan las mañanitas a la imagen, y si es facultad del trovador, le compone una letra especial a la efigie» (Díaz Rivera, 2014: 78).

incluye en su trabajo una nota que afirma: «Hay que recordar lo que al respecto se comentó en la parte de El Reglamento en cuanto a quién inicia el ejercicio musical y poética, es decir, actualmente pueden existir arreglos en el momento de iniciar» (Díaz Rivera, 2014: 73). Bien, pues uno de esos «arreglos» tiene que ver con el «compromiso» y es que, en una boda, quien establece el «compromiso» con el padrino será el que lleve la mano en la topada; la norma individual, establecida por el «compromiso», matiza a la común que regula el «reglamento»²²; y esto, además, con el transcurso del tiempo, de la asunción de la propia comunidad, se va integrando al «reglamento», según podemos ver en el testimonio del trovador don José Mendoza cuando se le pregunta sobre quién debe llevar la mano: «Pues simplemente como de acuerdo al reglamento la música del padrino es la que tiene que tomar la iniciativa y de él depende si saca algún tema y uno tiene que ir siguiéndole, pero no exactamente»²³, por cierto, un aspecto, el de llevar la mano, de gran trascendencia durante la topada, como veremos en el siguiente capítulo más dedicado a la *performance*. Un testimonio de la transformación nos lo da el propio don José Mendoza en una entrevista posterior, cuando se le pregunta precisamente si ha observado que cada vez se entra antes a la fase de bravata dentro de una topada:

Sí, sí he visto, porque se van agarrando cierto agravio entre uno mismo, entre compañeros, no, pues ahora tengo a este enfrente y es ahora cuando lo voy a atacar, pero eso es ya salirse de las reglas que existen, de hecho, la música ya está muy transformada, ya no esperes ver topadas como las de antes, yo una vez fui a una boda, a los [... de Marine], tocamos dos poesías en los tablados, y nos llevaron a un salón, ahí, tocamos tandas de una hora cada grupo, pero ya música variada, ya la gente no pide canciones con música de esta, entonces ya la música está mal.²⁴

Aunque es una visión muy pesimista, no totalizadora, no cabe duda de que se trata de un testimonio valioso de las transformaciones que se están produciendo en relación con los elementos normativos de la tradición del huapango arribeño, que estamos tratando en el artículo; su naturaleza consuetudinaria y relevancia, asumida por toda la comunidad en fiesta, convierte a estas normas en «vida humana objetivada», por utilizar este término propicio para definir la relación entre cultura y derecho (Recaséns Siches, 1991: 108)²⁵.

EL «REGLAMENTO» Y EL «COMPROMISO» EN LA *PERFORMANCE*

En el caso de la topada que tenemos como trasfondo en este trabajo, tras la lectura del «Permiso de la Autoridad Municipal» comienza propiamente la *performance*, con el

²² En condiciones normales, el «reglamento» establece que puede llevar la mano el primer conjunto que suba al tablado, pero también el conjunto que funja como visitante, o el que establezca el «compromiso», o el que ambos conjuntos acuerden previamente (Díaz Rivera, 2014: 56-57).

²³ Entrevista de Patricia García a don José Mendoza, 14 de febrero de 2008, Casa de la Cultura de Rioverde, San Luis Potosí. Acervo STP-Colmex, SLMENDOZA.157.

²⁴ Entrevista de Daniel Gutiérrez y Conrado J. Arranz a José Guerrero Bautista y don José Mendoza. Rioverde, San Luis Potosí, 10 de noviembre de 2016. Transcripción de Conrado J. Arranz, Acervo STP-Colmex.

²⁵ En concreto, el jurista afirma que «una norma jurídica es un pedazo de vida humana objetivada. Sea cual fuere su origen concreto (consuetudinario, legislativo, reglamentario, judicial, etc.), una norma jurídica encarna un tipo de acción humana que, después de haber sido vivida o pensada por el sujeto o los sujetos que la produjeron, deja un rastro o queda en el recuerdo como un plan, que se convierte en pauta normativa apoyada por el poder jurídico, es decir, por el Estado» (Recaséns Siches, 1991: 108).

inicio de la primera secuencia de uno de los grupos, en concreto aquel que lleva la mano y que, como hemos aclarado, es el que ha adquirido el «compromiso» con el padrino. Estamos ahora sí dentro del tiempo festivo, en donde se produce, como hemos visto, la inversión normativa, y, por tanto, bajo el absoluto dominio del «reglamento» —con las salvedades aducidas antes en relación con el «compromiso»—, aquel que simplemente está ahí, dentro de cada uno de los hacedores de la tradición, aquella normatividad genérica, consuetudinaria y oral que rige el devenir completo de la *performance*, entendida por la definición que dio Zumthor, basándose a su vez en la acepción anglosajona:

La acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora. Locutor, destinatario(s), circunstancias (que el texto, por otro lado, con la ayuda de medios lingüísticos, los represente o no) se encuentran concretamente confrontados, indiscutibles. En la *performance* coinciden los dos ejes de la comunicación social: el que une el locutor al autor y aquel por el que se unen situación y tradición (1991: 33).

No cabe duda de que el foco principal de esta *performance* lo ocupa el músico que es también trovador o poeta, portador de la voz y, por tanto, de la capacidad de dirigirse tanto a su contrario, como al público. Así lo ve Richard Bauman, cuando afirma que «the speaker, as performer, is taking responsibility for a display of communicative competence, subject to evaluation for the virtuosic skill, communicative efficacy, and affecting power with which the act of expression is carried out» (2012: 99). Más adelante, y pensando entonces en estas responsabilidades que asume el trovador, Bauman identifica, con un sentido holístico, tres dimensiones principales del poder del trovador dentro de la *performance*: «control over the organization and production of performance; control over the meaning and interpretation of performance; and control over the ends or outcomes of performance» (102). El trovador arribeño, en la asunción de ese protagonismo y ejecución de su papel dentro de la *performance*, debe tener un control de la organización de esta, así como de la composición de su texto oral, tanto en la forma como en el contenido; y todo en relación con los objetivos que lo inspiran, mismos que serán usados para evaluar su desempeño.

Pues bien, el «reglamento», cuya naturaleza jurídico-social y trascendencia ya hemos estudiado, regula la conducta del trovador en dichas dimensiones. Como anunciábamos al inicio, aunque están interrelacionadas, por razones analíticas y para visualizar los efectos de esta normativa consuetudinaria y oral, hemos señalado dos planos de influencia. Por un lado, en la estructura del ritual, es decir, establece todas aquellas normas que rigen la organización de la *performance*, tanto en las celebraciones «a lo humano» o civiles, que son a las que mayoritariamente estamos haciendo referencia, como en las de «a [lo] divino» o religioso²⁶. Por otro lado, incide también en la propia creación músico-poética que se lleva a cabo en la celebración; musical, estableciendo tanto la afinación de los instrumentos como los tonos en los que se debe tocar; y poética,

²⁶ En este sentido, en cuanto a las «velaciones» o cantos decimales «a divino», el músico don Alejo Hernández confirma que en lo divino hay un «reglamento», «y más delicado. Porque eso va a base de la historia de lo que se trata y eso no se puede trovar al momento porque no va a decir una palabra sin estar seguro puede fallarle y eso ya lo saca uno de los libros, lo escribe y se lo graba en la memoria. Es muy bonito, pero es muy difícil, pero como le digo, es más fácil porque lo poquito que canta ya lo sabe» (Entrevista de Patricia García a Alejo Hernández, 14 de febrero de 2008, Casa de Cultura de Rioverde, San Luis Potosí. Acervo STP-Colmex, SLHERNÁNDEZ.158).

regulando la forma correcta de elaborar los decimales, así como si los versos deben ser improvisados o provenientes de la memoria o incluso de la tradición, como en el caso de los sones con los que se remata cada secuencia.

El estudio del «Reglamento» de forma individualizada, como un capítulo aparte dentro de estudios más amplios sobre la tradición arribeña, lo encontramos en Parra (2007: 61-63), que parte a su vez de los estudios de Carracedo Navarro; en Gutiérrez Cervantes (2014: 48-68), que divide su capítulo en: Métrica de la poesía y decimal, «Reglas que rigen a los huapangueros» y «Validez y autorización de una poesía»; y en Díaz Rivera (2014: 54-60), que también lo divide en: «Acerca del término “llevar la mano”», «De cómo empezar “el compromiso”», «Alrededor de la poesía». Mientras que tanto Yvette Jiménez de Báez, como Agustín Rodríguez y Alex E. Chávez²⁷, se refieren a él en sus trabajos de forma circunstancial para explicar diferentes fenómenos que se producen en la tradición. Esta perspectiva será también la que aplicaré, en relación con aquellos elementos del «reglamento» que pongan de relieve aspectos relacionados con su naturaleza normativa de carácter consuetudinario y oral.

Desde el punto de vista de la estructura festiva, el «reglamento» regula aspectos como el orden que debe tener una topada (saludos, fundamento, bravata y despedida), los temas que son propios de tratar a lo largo de cada celebración (que responderían al «fundamento» de la misma), los usos y costumbres a los que se tienen que someter los músicos. En cuanto a las partes de la topada, el «reglamento» establece la relevancia del uso de la cortesía en el hecho de que los trovadores deben comenzar la fiesta con décimas de saludo y concluirla con décimas de despedida, en este sentido «recuerda la tradición de la literatura cortesana, de donde proceden la décima y la glosa» (Jiménez de Báez, 2003: 316). Esta cortesía inicial y final forma parte también de una estructura retórica que emplea el propio trovador para convencer al público de su destreza frente a la del contrincante, especialmente en las topadas, ya que se trata de un encuentro de poetas en controversia. Desde nuestro punto de vista, considerando la estructura de una topada y la tercera dimensión a la que se refería Bauman, por la que se puede evaluar el desempeño final de un trovador, la comunidad valora cuatro destrezas que van ligadas a emociones del receptor: la cortesía (vinculada al saludo y despedida, que persuade, seduce, capta la atención), el conocimiento²⁸ (vinculada al fundamento, que convence, deslumbra), el humor o la burla (vinculado a la bravata, que hace reír y entretiene) y el ingenio (transversal a toda la estructura, que asombra). No cabe duda que es la conjunción de estas destrezas y emociones, las que aseguran el éxito en la controversia. En este sentido, parafraseando los estudios de Victoriano Roncero, «en el Renacimiento y en el siglo de Oro, el ingenio, la agudeza, la gracia, incluso la complacencia por los entretenimientos y juegos verbales burlescos eran valores tan deseables en el cortesano» (Del Campo Tejedor y Cáceres Feria, 2019: 55).

²⁷ Eso sí, el último trabajo de Alex E. Chávez está ordenado a partir de tres elementos sobre los que profundiza el investigador para explicar la tradición: «(1) the conventions and structural rules that govern five performance, referred to as *reglamento*; (2) the recurring grammar and rhetorical logics of composition, referred to as *fundamento*, and (3) the reflexive theory linking the domains of aesthetics and sociability, referred to as *destino*» (Chávez, 2017: 21).

²⁸ Yvete Jiménez de Báez se refiere al papel relevante que tiene en la tradición la transmisión del conocimiento: «En la topada hay signos evidentes de esta función culturizante del género, transmisor de un saber popular que guarda claras reminiscencias de la función del género de la glosa en décimas para transmitir el saber y la cultura durante la colonia» (Jiménez de Báez, 2002: 401).

En cuanto a los valores de lo cortesano, no podemos eludir, por la relación que tiene con el «reglamento», aquellos Tratados de cortesanía, o de buenas costumbres o de Urbanidad, estos sí de carácter escrito. Este tipo de regulación cortés o de buenas costumbres tuvo una amplia divulgación en México, especialmente a partir del siglo XIX con la publicación del *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Antonio Carreño, que además tuvo un mayor alcance al publicarse por capítulos en diferentes periódicos, por ejemplo, a partir del 11 de octubre de 1860, en el núm. 244 del *Diario de Avisos*, del cual tomamos esta definición que pertenece a la introducción del Manual: «Lo que en la sociedad se llama *cortesía* o *cortesanía*, dice el célebre Alibert, no es más que el modo atento de expresar todos los sentimientos de la benevolencia» (*Diario de Avisos*, 1869: 1); un poco más adelante se refiere al Código de urbanidad [*Código completo de urbanidad y buenas maneras*] de D. Manuel Díez de Bonilla, que, efectivamente, es la obra de este tipo más antigua del siglo XIX que hemos encontrado, un modelo de referencia que fue publicado por la famosa Imprenta de Ignacio Pulido en 1844, bajo el subtítulo y, a la vez reclamo, de «según los usos y costumbres de las naciones más cultas. —Extractado de las mejores obras escritas sobre la materia, y en especial de la titulada *Galateo* del Sr. MELCHOR GIOJA»²⁹. En esta obra, su autor se refiere en la introducción al concepto de «razón social» ligado al «de civilización», como motivos principales para las buenas costumbres (Díez de Bonilla, 1844: III). Eso sí, a pesar de que habla de reglamentar algunos aspectos de la vida, se muestra contrario a la hiperreglamentación, a la regulación pormenorizada de aspectos de la cortesía y del protocolo que hagan que se olvide en realidad lo esencial: los valores (Díez de Bonilla, 1844: XII). En cuanto a su relación con la influencia del «reglamento» en la tradición del huapango arribeño, nos llama especialmente la atención el «Artículo Quinto» del «Libro Primero», titulado «Discurso», y compuesto a su vez por tres capítulos: «I. Condiciones físicas del discurso»; «II. Condiciones intelectuales del discurso»; y «III. Condiciones morales del discurso». Por solo ver un ejemplo, en el capítulo I se refiere al tipo de voz y a la actitud del emisor, es decir, la *actio* de los tratados de retórica. Dice, por ejemplo, que «cuando se habla a la plebe reunida, es tolerable en la voz un grado

²⁹ Quizá la obra de Melchor Gioja a la que se refiere sea *Il primo e Il nuovo Galateo*, impresa en 1835 en dos tomos en Lugano, por la Presso gius Ruggia e C. De momento, hemos encontrado una refundición y traducción al español por Juan Cortada, pero es posterior a este de Díez de Bonilla; se trata de *El nuevo galateo. Tratado completo de cortesanía en todas las circunstancias de la vida* (Barcelona, Librería de Juan Bastinos e hijo, 1866). En la primera página («Cuatro palabras»), el traductor dice que estaba escribiendo un libro acerca de cortesanía, pero que llegó a sus manos este que publicó Gioja hace 30 años (¿1836?) y que decidió que sería mejor traducirlo e imprimirlo. Dentro de un artículo, en la su búsqueda de la costumbre de motejar, los investigadores afirman que «constituía una de las diversiones tanto entre el vulgo como entre los cortesanos, de ahí que la cite explícitamente el *Galateo español* (1582) de Lucas Gracián Dantisco, adaptación del tratado de buenas costumbres escrito por Galateo de Giovanni Della Casa en 1558» (Del Campo Tejedor y Cáceres Fera, 2019: 56). Aún anterior a este, es *El Cortesano*, un libro que Baldassare Castiglione redactó durante veinte años y que finalmente se imprimió en Venecia en 1528. Juan Boscán lo tradujo al español en 1534 y tanto él como Garcilaso de la Vega lo difundieron; la obra supuso «una influencia que marcó de manera decisiva la teoría y la práctica de las letras españolas» (Pedrosa, 2004: 55). «*El Cortesano* es una obra en prosa dialogada cuyos personajes proponen y discuten los requisitos necesarios para formar un perfecto cortesano [...]. El libro II es el más denso y sustancioso de la obra, y también el más importante desde el punto de vista de la literatura y de su teoría. Su núcleo se halla en los extensos comentarios acerca de los relatos cómicos que debe conocer y utilizar el cortesano» (Pedrosa, 2004: 55-56), lo que, sin duda, puede constituir el origen de estos tratados decimonónicos a los que nos referimos aquí.

de fuerza, que sería reprensible en otras circunstancias» (1844: 137) y lo ejemplifica con unos versos muy ilustrativos:

No ruegues a la pleba sin gritarla,
 Pues de otro modo te verás perdido;
 Que a tan duras orejas el gorgojo,
 Es hálito a los vientos esparcido:
 Ahulla, trueno, muge, manotea,
 Aturrulla y golpea; ya has vencido (1844: 137)

Como podemos ver, se trata de estrategias para vencer en el discurso, vencer y persuadir al «pueblo». Después, parafrasea a Jovellanos sobre los tres tonos que se emplean normalmente en el discurso (familiar, sostenido y medio) y, cuando se refiere al sostenido, afirma que «las sílabas se pronuncian con cierta melodía parecida al canto, y se varían las inflexiones con dignidad. Dícense con este tono las oraciones públicas y los trozos de poesía sublime» (1844: 138). En definitiva, además de por la voluntad de regulación del acto performativo, por las alusiones ejemplificativas de poesías y los consejos dirigidos directamente a los poetas, las relaciones de naturaleza normativa con la *performance* que aspira a regular el «reglamento» son sorprendentes, motivo por el cual esperamos realizar pronto un estudio de mayor profundidad en este sentido. Debemos recordar, además, que la memoria de los trovadores de mayor edad y experiencia, de aquel pasado inmediato que pudo ser el origen de la reglamentación del huapango arribeño, se retrotrae ineludiblemente a los tiempos de don Eugenio Villanueva, que muchos trovadores fechan en esta segunda mitad del siglo XIX.³⁰

Retomando el hilo argumentativo y, en concreto, el trascurso de la topada, tras las décimas de saludo, el «reglamento» establece que los trovadores deben recitar y cantar décimas de fundamento, es decir, décimas temáticas acordes con la celebración que se lleva a cabo. Posteriormente se pasa a la «bravata» o «aporreón», en donde los poetas intercambian décimas atacándose de una manera directa, dialógica, y siempre respetando la secuencia de cada uno de los grupos musicales, así lo explica don Cándido Martínez:

El público, la raza ya pide un, unas diversión para divertirse tanto la gente como los contrincantes están amenizando, entonces entra un tema, o sea, hay que agarrar un tema que se le puede llamar... fanfarria, es el aspecto de la ética de los troveros, fanfarria [...] es un tema grotesco, pero... el cantador si no quiere tan grotesco o grosero ahorita últimamente hay un reglamento [...] la fanfarria la han transmitido, se ha transformado ahorita en bravía [...] y ahí se vale regañarse uno con otro, entonces es decirse cosas, pero

³⁰ Por citar solo un ejemplo, nos queremos referir a la entrevista que hicimos al trovador Elías Francisco Naif Chessani, conocido como Dr. Chessani por sus estudios médicos. Cuando se refiere al «reglamento», afirma: «Ese es el reglamento entre comillas, quién lo hizo, pues no sabemos realmente, los antecesores de nosotros, yo tengo treinta y un años en esto, ya treinta y un años y he investigado cómo llegaron los orígenes y cómo fue este tipo de música tan raro, entre comillas, pero pues bueno, yo investigué. Eugenio Villanueva en los límites de San Ciro y Rioverde fue el primero. Eugenio Villanueva junto con José Torres, los conocemos como los padres del huapango arribeño, en 1882». Y, más adelante, redonda y amplía: «Bueno, las investigaciones que nosotros hicimos por allá por San Ciro de Acosta, se supone que este señor Eugenio Villanueva que era de ahí fue el primero que hizo una topada, una confrontación con José Torres, en 1882 aproximadamente» (Entrevista de Daniel Gutiérrez y Conrado J. Arranz al Dr. Elías Chessani, San Luis Potosí, 14 de noviembre de 2016. Transcripción de Iris Reyes Hernández. Acervo STP-Colmex).

si uno tiene preparación, una va este, por ejemplo, si yo he leído un poquito yo me voy a expresar a mi manera, de acuerdo a lo que leí; si aquel otro ha leído más a poco se va a expresar todavía más decente que yo, pero hay un término de que cuando la gente no se conforma con lo que uno se está diciendo quiere que se diga uno más claro y uno puede pero sí dentro de un reglamento.³¹

A partir de este testimonio, podemos observar tres aspectos fundamentales del «reglamento» durante la topada. En primer lugar, el hecho de regular aspectos detallados y concretos a partir de relaciones causales, y de la dicotomía de lo que está permitido y lo que no, como en general hacen las fuentes jurídicas. En segundo lugar, podemos deducir la conciencia que tienen los trovadores sobre la modificación paulatina que se puede producir en el «reglamento», en cuanto a norma «viva» emanada de la comunidad, aspecto del que ya hemos hablado en el anterior capítulo. En tercer lugar, nos referimos al aspecto cultural, ya que tener un mayor conocimiento sobre los temas está privilegiado porque puede poner en evidencia al otro trovador; sin embargo, esta es un arma de doble filo, puesto que el trovador debe conectar culturalmente con la comunidad, es decir, el público sancionaría también a aquel poeta que se excediera del marco cultural de referencia de la comunidad. Este orden estructural tiene también mucha relación con la temporalidad de la topada, que de forma implícita y explícita, se encuentra estipulada en el «reglamento» (Arranz, 2018: 369-389).

Por último, otros aspectos que regula el «reglamento», en cuanto a la *performance*, son, por un lado, aquellos que tienen que ver con los usos y costumbres relativos al espacio festivo (características y disposición de los tapancos en donde están subidos los músicos, o de los tablados en donde se produce el baile —o la escucha— de la comunidad, los adornos que se deben emplear, por ejemplo, la flor de sotol propia de la región, incluso la vestimenta, etcétera) y, por otro, el comportamiento o decoro que todos los participantes deben guardar en la fiesta. A este respecto, el trovador Talí Díaz nos refiere una anécdota de una topada en Xichú en la que le recriminó a don José Tello que no estuviera realizando poesías de fundamento con el motivo de la fiesta. Este esperó su turno para responderle que si era tan conocedor del «reglamento» por qué razón se había bajado del tapanco cuando no era su turno³², norma, como vemos, muy ligada a la cortesía o a las buenas costumbres. Estas reclamaciones en torno a la normatividad del «reglamento» y su cumplimiento son muy comunes dentro de la tradición:

*Si conoces el reglamento
¿pa' qué echas esos brinquetes?
eres de los más tranzudos³³
te lo digo con cimientito.
Tu poesía de Año Nuevo
nunca la pude escuchar*

³¹ Entrevista de Claudia Avilés H. y Carlos Ruiz R. a don Cándido Martínez Huerta, 20 de octubre de 2001, El Aguacate, Rioverde, San Luis Potosí. Acervo STP-Colmex, SLMARTÍNEZ. 141.

³² Entrevista de Daniel Gutiérrez y Conrado J. Arranz a Flavio Neftalí Díaz Rivera [Talí Díaz], Tequisquiapan, Querétaro, 7 de agosto de 2017. Transcripción de Iris Reyes Hernández y Conrado J. Arranz. Acervo STP-Colmex.

³³ Como podemos observar, el trovador reclama a su contrincante el que no cumpla el «reglamento», primero, por no seguir el tema de fundamento, y después, por no ajustarse a un tono musical (La mayor); sin embargo, paradójicamente, él comete el error de la rima en este verso de la planta.

y ahora quieres reclamar
 y en el verso decir puedo
 Pablo, de veras estás lelo
 y hablas de conocimiento
 no sigues el reglamento
 y dices ser trovador
 ¿dónde está el LA mayor?
Si hablas de conocimiento (Chávez, 179-180)

Esto, nos permite observar dos características más sobre el «reglamento». Por un lado, que el «reglamento» se convierte también en objeto de controversia, es decir, que activa una suerte de función metanormativa, con el objetivo de dilucidar quién tiene un mayor conocimiento de la tradición, lo cual está prestigiado. Por otro lado, y esta característica quizá es relevante en cuanto a la naturaleza jurídica, podemos ver el efecto sancionador que se produce cuando se incumple el «reglamento». Este carácter sancionador, no solo se produce en el seno de la *performance*, sino que, la sanción suele tener consecuencias en el número de «compromisos» que el trovador tenga, ya que recibirá menos invitaciones, es decir, que las consecuencias se amplían a toda la comunidad y no solo a los que participan en una determinada topada. Esto refuerza la vinculación del «reglamento» en la tradición y, a su vez, la función que tiene de preservarla.

EL «REGLAMENTO» Y EL «COMPROMISO» EN EL LENGUAJE POÉTICO. HACIA UNA CONCLUSIÓN

Como hemos tenido oportunidad de ver, el propio «reglamento» condiciona también la creación músico-poética que se produce en la topada. En cuanto al aspecto musical solo me referiré a la obligación de que un grupo continúe la topada en la afinación con la que el grupo que «lleva la mano» inició la secuencia, extendiéndose así la controversia no solo al poeta, sino también a los músicos de cada conjunto. Además, existen unas afinaciones tradicionales para el transcurso de la festividad, a partir de las cuales el trovador encuentra los tonos que van más acordes con el momento que atraviesa la topada, además de con su estado de ánimo en relación a lo que recita y canta, como podemos observar en este testimonio del trovador de Victoria (Gto.), Tobías Hernández: «Aunque no hay reglas escritas, se debe tocar en ciertos tonos por el reglamento de la tradición de una hora a otra se establece tocar en un tono, como ‘la’, ‘re’ o ‘sol’, y a mí en lo particular me gusta el tono de “la” mayor porque es como una mezcla de sentimientos: tristeza y alegría que me invaden y que me inspira el tono» (Mejía Hernández, 2014: 45).³⁴ Como podemos observar, las afinaciones se encuentran ligadas a aspectos emocionales del propio músico, pero también ordenan la fiesta conforme al «reglamento», es decir, conforme a la norma tradicional que la comunidad se está dando para celebrar el tiempo festivo. En este sentido, la música, al igual que la poesía, también es popular, aunque John Blacking afirme que toda la música lo es:

La música [...] tiene demasiado que ver con sentimientos humanos y experiencias en sociedad, demasiado a menudo sus patrones son generados por sorprendentes explosiones de actividad mental inconsciente. Muchos de los procesos musicales esenciales, si no

³⁴ Entrevista a Tobías Hernández, 13 de octubre de 2012, en San Martín Tepetilxpan, Edo. De México.

todos, se hallan en la constitución del cuerpo humano y en patrones de interacción entre cuerpos humanos en sociedad. En consecuencia, toda música es, estructural y funcionalmente, música popular (2015: 29).

Lo afirma porque defiende que existen relaciones entre los patrones de organización humana y los sonidos que producen una interacción organizada. Es aquí donde podemos entender que algunos trovadores, como ya vimos, se refieran a los «reglamentos» en plural: uno que rige la dinámica del acto festivo, de la *performance*, de la representación, es decir, de la organización humana durante el tiempo festivo; y otro que establece las normas de composición de las estrofas poéticas, es decir, la interacción organizada de los sonidos, porque el mero hecho de seguir estrictamente la elaboración de estas implica la aceptación de un patrón rítmico, musical. Si en algo han coincidido todos los estudiosos de la métrica es en la sonoridad inherente que tiene la propia décima; así lo describe el propio Trapero: «Lope dio con la clave: la décima es poesía sonora, tanto si se recita o declama, como, más aún, si se canta. Después lo hemos venido repitiendo todos. Si alguna cualidad se destaca de la décima, la primera es su sonoridad, la rítmica exacta de sus pausas, la elegante cadencia de sus acentos» (2015: 104). Es más, Alexis Díaz-Pimienta, en su viaje al centro de la improvisación poética, detecta también la sonoridad interna en cuanto a «la estructura musical de la décima improvisada [en Cuba] consta de dos o tres cesuras internas y una cesura externa o final, marcada cada una de ellas por los interludios musicales del punto [cubano]» (2014: 271). Para conseguir la estructura de una glosa que conjugue la copla y la décima, y que además encaje con funcionalidad para ser recitada y cantada durante la *performance*, el trovador tendrá que seguir una serie de reglas de composición que forman parte también del «reglamento» y que la investigadora Yvette Jiménez de Báez clasificó de la siguiente manera, a partir de las anotaciones del trovador don Amador Ramos en su cuaderno:

1. Ser completas, acabadas, exactas, justas;
2. Ser derechas; es decir, rectas y sin desviaciones;
3. Ser detalladas;
4. Estar actualizadas (“al corriente”) en el saber que pretenden transmitir;
5. Debe elaborar un argumento personal;
6. Debe ser correcta; estar libre de errores;
7. Tener adecuación interna entre sus versiones;
8. Tener la función de divertir;
9. Ser una expresión cortés;
10. Hacer una “explicación” de lo que quiere decir [...]

Estos rasgos conjugados conforman un decir creíble y certero (Jiménez de Báez, 2002: 412-413)³⁵.

Además, y en sintonía con lo que ya vimos en torno a la afinación musical, según el «reglamento», el trovador que no lleve la mano deberá componer sus glosas con las variantes métricas y rítmicas que introduzca el otro trovador y que permita la tradición. Nosotros, nos hemos encontrado con al menos tres: la elaboración de versos dobles, es decir, de 16 sílabas métricas u otros versos de arte mayor; la rima en palabras esdrújulas o versos esdrújulos; y el enlace de versos encadenados, que en realidad supone la figura retórica de la concatenación, es decir, el uso continuado de anadiplosis a lo largo de toda la estrofa. Veamos dos ejemplos en relación con este fenómeno:

³⁵ Para mayor concisión a los efectos del presente trabajo, hemos suprimido los ejemplos de los versos que la investigadora proporciona para cada una de las reglas de composición.

Me pides la encadenada
y creo que hasta la esdrújula
mira que te falta brújula
pues en versos no vales nada
si en esto vas de bajada
y te lo digo a su tiempo
también te digo contento
no me vas a apantallar
y me quieres recalcar
Pablo, tú de reglamento
(Chávez, 2017: 180)

Si eres esáctico* en tu mente auténtica
[...] práctica
si tu retórica es de matemática
mejor es física con aritmética.
yo no veo éxito para tu ética,
aunque tú digas que eres un dialéctico,
tendrás mucho éxito si eres patético,
pero te apuesto a que te quedas pálido
tú eres la víctima nomás de Cándido
[...] cántico si eres poético
usa tu ética en temario básico
tú no eres [...] en lo didáctico
pues solo eres un analfabético.
(Rodríguez, 2019: 396)

En el primero, don Graciano parece rechazar la invitación de don Pablo a versar tanto en «encadenada», como en «esdrújula», desprestigiando su capacidad, a pesar de reconocer su apego al «reglamento». El segundo ejemplo es un verso esdrújulo de don Cándido Martínez contra Agapito Briones en una topada. Los versos esdrújulos procedieron de Italia y se impusieron en la métrica española del siglo XVI (Domínguez Caparrós, 2014: 57), si bien ya en el siglo XV se hacía alusión a ellos, en primer lugar, en relación con las traducciones de palabras griegas y latinas al castellano, y, en segundo lugar, a la rima consonante esdrújula dentro del *Arte de poesía castellana* (1496) de Juan del Encina (2014: 58)³⁶. Antonio Alatorre nos legó un amplio y profundo estudio de teoría e historia de los versos esdrújulos (2007). En el contexto de una topada, no cabe duda de que la elaboración de versos esdrújulos supone un acto de ingenio, un reto para el trovador contrincante, y genera un efecto de comicidad. Don Agapito Briones no contestó a don Cándido con una estrofa de versos esdrújulas sino con una tirada completa de versos de arte mayor.

Pero también, frente al cumplimiento de estas reglas estrictas de composición estrófica, hay una declinación natural del trovador, nacido en el seno de la tradición, por alcanzar esta forma músico-poética que ha sido transmitida a través de las celebraciones de la comunidad, espejos de los acontecimientos sociales; y así lo encontramos en varios testimonios, por ejemplo, el de Guillermo Velázquez, cuando afirma:

Yo todavía ni sabía el reglamento de la décima, ni sabía el reglamento del cuarteto, aun cuando en el Seminario seguramente estudiamos algo de la literatura española, pero yo no sabía el reglamento; sin embargo, como que mi instinto, en ese momento casi en el umbral de incorporarme, estaba muy puesto en la copla, en el lenguaje popular, en el sexteto, etcétera... y recuerdo que tiempo atrás de eso, siempre me gustó por supuesto oír en todas las ocasiones que podía, a los poetas.³⁷

Así, el «reglamento» valida, a partir de su naturaleza jurídica, una experiencia músico-poética que forma ya parte natural de una expresión comunitaria, cuyo análisis, como hemos podido observar, nos permite tomar conciencia, no solo de la estructura de la

³⁶ Véase el amplio y profundo estudio teórico e histórico «Versos esdrújulos» (Alatorre, 2007).

³⁷ Entrevista de Yvette Jiménez de Báez, Carlos Ruiz y Claudia Avilés a Guillermo Velázquez, 26 y 27 de julio de 2001, San José Iturbide, Guanajuato. Acervo STP-Colmex, GTOVELÁZQUEZ.138.

fiesta, sino de la estructura social, como ya Alan Lomax teorizó.³⁸ Los trovadores muestran en sus versos de una manera literal, expresa, que conocen y acatan la normatividad por la cual se rige la comunidad en el tiempo festivo. Así, en este mismo trabajo, hemos visto estrofas que se refieren al «compromiso», especialmente en la parte de los saludos, como forma de agradecimiento por ser parte protagonista de la fiesta, y también al «reglamento», especialmente en el fundamento y en la bravata, mostrando el efecto regulador y sancionador que tiene. Sin embargo, frente a esta literalidad referencial a los mecanismos que normativizan la fiesta, hay de manera más implícita, como hemos visto, una esencia que tiene que ver con la conciencia de poder y representación que tiene el trovador, y la posibilidad de transgresión del orden social, como inversión de la jerarquía normativa que describimos en el segundo capítulo de este trabajo. En este sentido, como reconoce el trovador de la propia tradición, «La función social del trovador tiene que ver con el poder (la *palabra* lo es) que construye, que ve al presente como el andamio que hay que fortalecer —fincado a su vez en el pasado histórico— para poder seguir inventando un mejor futuro» (Velázquez, G., 2014: 233). Y qué razón tiene si pensamos, por ejemplo, en el poder performativo de la palabra a partir de la teoría de Austin. Además, «pocas realidades tienen una vinculación tan estrecha con la palabra, con el lenguaje, como la tiene el derecho» (Fernández Ruiz, 2017: 127). Si observamos desde el punto de vista del derecho comunitario, «cuando se parte de la individualidad concreta de cada individuo, se desemboca necesariamente en la negación del orden jurídico, en el anarquismo. Todo orden jurídico tiene que partir necesariamente de una imagen general, de un tipo medio de hombre» (Radbruch, 2010: 157). Pensando en la topada, este tipo medio de hombre, a partir del cual se constituye el orden jurídico, es la representación de la comunidad, moduladora de la voz del trovador, que se sitúa en el centro de un universo de oralidad, y en este «el hombre, directamente conectado con los ciclos naturales, interioriza, sin conceptualizarla, su experiencia de la historia, concibe el tiempo según unos esquemas circulares, y el espacio (a pesar de su arraigo) como la dimensión de un nomadismo; las normas colectivas gobiernan imperiosamente sus comportamientos» (Zumthor, 1991: 36). El lenguaje codifica un potencial de conducta, y se refiere a determinadas funciones que este lenguaje debe cumplir en todas las culturas humanas, a saber: interpretar toda nuestra experiencia; expresar relaciones lógicas elementales (es decir, ser un discurso comunicativo); expresar nuestra participación, como hablantes, en la situación del discurso; y vincular todo lo anterior al contexto en el que se enuncia, de una manera organizada (Halliday, 2017: 33-34).

De esta forma, el poder creador del trovador, que a menudo se relaciona con la individualidad más estricta y la mayor parte de las veces se sustenta en la libertad creativa de versar —incluso por medio de la improvisación—, se rige por aquellas normas de la comunidad, es decir, el trovador se sujeta a estrictos vínculos sociales, a partir de los cuales aspirar a transformaciones justas. Siguiendo a Halliday, no debemos perder de vista que el principal instrumento del poeta, el lenguaje, ha seguido un desarrollo social vinculado a la comunidad de hablantes con los que comparte ceremonia, tradición, es decir, es fruto de una conciencia colectiva que lo legitima. Así, creemos que no es casual que, en la voz del trovador durante la *performance*, se desvíe la aplicación de la palabra «reglamento» a marcos de referencia normativa diferentes a la de la festividad, en concreto, aquí tenemos un ejemplo de aplicación al orden espiritual y otro al terrenal:

³⁸ Véase «Estructura de la canción y estructura social» (Lomax, 2001).

De Dios los diez mandamientos
 como los tengo arreglados
 también está declarado
 de los siete sacramentos
 sabiendo los Reglamentos
 como lo impuso el Señor
 no ofendiendo a mi creador
 así dijo San Matías
 estaban las jerarquías
*Adorando al Redentor*³⁹.

Corresponde al comisario
 comisariado ejidal
 hacer lo más principal
 del reglamento y temario.
 Para que el ejidatario
 lo siga en paz y contento
 y verán que con acento
 se apoya y se da color
 ante el grande agricultor
*Hagamos el reglamento
 ese reglamento interno
 para que nuestro gobierno
 nos dé apoyo y lucimiento*⁴⁰.

De esta forma, Halliday identifica tres componentes funcionales en la semántica del lenguaje (242-243), que nosotros, a su vez, identificamos también en una topada de huapango arribeño. En primer lugar, el componente ideacional, es decir, el lenguaje como reflexión, que a su vez está comprendido por el componente experiencial y el lógico. Este componente se produce especialmente en las poesías de fundamento, en donde el trovador procura desarrollar un tema a partir de su experiencia y conocimiento. En segundo lugar, el componente interpersonal, es decir, el lenguaje como acción, que nosotros identificamos especialmente en el «decimal» improvisado de los poetas, en donde buscan deliberadamente la *captatio benevolentiae* del público, pero también en la bravata, en donde se produce la controversia con el otro poeta. En tercer lugar, el componente textual, el que otorga textura al lenguaje, el que lo relaciona con el medio, y que nosotros relacionamos con la propia glosa en décimas, como ya hemos analizado. Halliday descubre a su vez «que los diversos tipos de estructura gramatical se vinculan a esos componentes semánticos de una manera sistemática. Cada tipo de significado suele realizarse como un tipo de estructura particular» (2017: 243). Desde estas estructuras semióticas se conforma un contexto social interpretado a partir de tres variables: el «campo» de proceso social (lo que está sucediendo), un «tenor» de relaciones sociales (quiénes toman parte) y un «modo» de interacción simbólica (cómo se intercambian los significados) (2017: 244). Halliday concluye que «el contexto social sirve para predecir el texto» (245), así que la estructura de la fiesta, en cuanto a la organización y a su articulación músico-poética, está predicha por el propio contexto social, es decir, por la estructura social de la comunidad. De esta forma, la existencia del «reglamento» trasciende la propia regulación de la fiesta, trasciende incluso el hecho de garantizar la tradicionalidad y perdurabilidad de la misma⁴¹, y se convierte en una herramienta privilegiada, de naturaleza jurídica, que es esencia, sentido y utopía de la propia comunidad. El «reglamento» busca entonces regular ese lenguaje social, comunitario, tan difícil de nombrar y, sin embargo, expresado

³⁹ Fol. 54 v del cuaderno del trovador don C. Olvera. Acervo STP-Colmex, 27COLVERA.

⁴⁰ Esta poesía la enuncia don José Claro González en la secuencia 19 de la topada que lo enfrenta a don Ángel González con motivo del aniversario ejidal de Cárdenas, San Luis Potosí, 29 de noviembre de 1996. Transcripción de Rafael Velasco Villavicencio y Claudia Avilés Hernández. Acervo STP-Colmex.

⁴¹ Hoy, gracias especialmente a los estudios de Yvette Jiménez de Báez, de los que somos deudores en este, conocemos la relevancia de estos cuadernos, por un lado, como reflejos de la tensión entre oralidad y escritura, necesaria en los procesos históricos y culturales (Jiménez de Báez, 2002: 395) y, por otro lado, «como memoria escrita de la tradición oral [que] garantizan su permanencia y continuidad» (Jiménez de Báez, 2002: 413).

a partir de la celebración, pero lo hace como una norma consuetudinaria de carácter oral, cuya no codificación permite, por un lado, privilegiar la experiencia y autoridad de los músicos que fueron conformando la tradición y que la transmiten; y, por otro, flexibilizar las transformaciones según los intereses y los anhelos de justicia de la propia comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR GALVÁN, J. Asunción (2000): *Poeta con destino* (recopilación y selección de poesías por Guillermo Velázquez Benavides), San Luis Potosí, México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- ALATORRE, Antonio (2007): «Versos esdrújulos», en *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, pp. 193-306.
- ARRANZ, Conrado J. (2018): «El transcurso discursivo del tiempo durante la celebración de las topadas: metáfora y autoconciencia del trovador», en *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 369-389. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvx5w8bm.21>
- BAJTIN, Mijail (1999): *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- BLACKING, John (2015): *¿Hay música en el hombre?* (trad. Francisco Cruces Villalobos), Madrid, Alianza editorial.
- CARRACEDO, David (2003): *¡Vamos haciendo el ruido...!*, México, Unidad Regional de Culturas Populares / PACMyC.
- CARREÑO, Manuel Antonio (1860): «Manual de urbanidad y buenas maneras» [Introducción y Capítulo I], *Diario de Avisos*, Año 9.º, Núm. 244, p. 1.
- CASTILLO FARRERAS, José (1971): «Imagen popular de lo jurídico», en *25 estudios de folklore. Homenaje a Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, pp. 75-115.
- CHÁVEZ, Alex E. (2017): *Sounds of crossing: music, migration, and the aural poetics of Huapango Arribeño*, Durham, Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822372202>
- COSTA, Joaquín (1982): *La vida del Derecho. Ensayo sobre el Derecho Consuetudinario*, Zaragoza, Guara editorial.
- COSTA, Joaquín (1981): *Derecho consuetudinario y economía popular de España*, T. I, Zaragoza, Guara editorial.
- DE CERTEAU, Michel *et al.* (2008): *Una política de la lengua. La Revolución francesa y las lenguas locales: la encuesta de Gregorio* (trad. Marcela Cinta), México, Universidad Iberoamericana.
- DEL CAMPO TEJEDOR, Alberto (2006): *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*, Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca.
- DEL CAMPO TEJEDOR, Alberto y CÁCERES FERIA, Rafael (2019): «¡Ya llegó la mujé del jigo gordo! El ingenio humorístico en los vendedores ambulantes andaluces», *Boletín de Literatura Oral*, 9, pp. 53-75. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.v9.3>
- DÍAZ-PIMIENTA, Alexis (2014): *Teoría de la improvisación poética*, México, Del Lirio / Scripta Manent.
- DÍAZ RIVERA, Flavio Neftalí (2014): *Huapango Arribeño, diacronía de la expresión musical-poética de la Zona Media de San Luis Potosí, la Sierra Gorda de Guanajuato y Querétaro* (tesis de licenciatura), Santiago de Querétaro.

- DÍEZ DE BONILLA, Manuel (1844): *Código completo de urbanidad y buenas maneras*, Tomo primero, México, Imprenta de Ignacio Cumplido.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2014): «Teoría métrica del verso esdrújulo», *Rhythmica*, XII, pp. 55-96. DOI: <https://doi.org/10.5944/rhythmica.14244>
- FERNÁNDEZ RUIZ, Graciela (2017): *Argumentación y lenguaje jurídico. Aplicación al análisis de una sentencia de la Suprema Corte de Justicia de la Nación*, México, UNAM.
- FRENK, Margit (2005): *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GADAMER, Hans-Georg (1998): *Arte y verdad de la palabra* (trad. José F. Zúñiga García y Faustino Oncina), Barcelona, Paidós.
- GUEVARA TORRES, María del Carmen (recop. y selecc.) (2018): *Los grandes de la décima*, San Luis Potosí, México, Pacmyc / Gobierno de San Luis Potosí.
- GUTIÉRREZ CERVANTES, Graciela (2014): *Cantares a lo divino y a lo profano. Poesía y decimal arribeño guanajuatense*, Morelia, México, Morevallado Editores.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood (1982): *El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y del significado* (trad. Jorge Ferreiro Santana), edición 2017, 5ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1983): «...Y otra vez lo popular», *Diálogos*, 3, 111, mayo-junio, pp. 40-48.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1992): «Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y Tradición», en *Homenaje a Mercedes Díaz Roig*, Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), México, El Colegio de México, pp. 467-494. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w692.24>
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1994): «Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito», en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la décima*, Maximiano Traperó (comp.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria, pp.87-110.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1995): «Tradición e identidad: décimas y glosas de ida y vuelta», *INTI. Revista de literatura hispánica*, núm. 42, pp. 139-150.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2002): «Oralidad y escritura: De los cuadernos de trovadores a la controversia, en la Sierra Gorda» en *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 395-414.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2003): «Lenguaje y ritual y palabra en fiestas de controversia», en *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario*, Martin Lienhard (coord.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 305-330. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865278043-019>
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2007): «Género en fronteras: La glosa en décimas (la Sierra Gorda y otros pueblos vecinos, México)», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas*, Vol. I, Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), México, Fondo de Cultura Económica / Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México, pp. 529-543.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1986): *Espectáculos y diversiones públicas / Informe sobre la Ley Agraria* (ed. de José Lage), Madrid, Cátedra.

- LAGE, José (1986): «Introducción», en *Espectáculos y diversiones públicas / Informe sobre la Ley Agraria*, Gaspar Melchor de Jovellanos (ed. José Lage), Madrid, Cátedra, pp. 11-70.
- LOMAX, Alan (2001): «Estructura de la canción y estructura social» (trad. Irma Ruiz), en *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces Villalobos (coord.), Madrid, Trotta, pp. 297-330.
- MASERA, Mariana (2010): «Sobre las definiciones de Literatura Popular», en *Literatura popular*, Ureña, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, pp. 109-117.
- MEJÍA HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2014): *El huapango arribeño, la poesía improvisada y su proceso de comunicación en la actualidad* (tesis de licenciatura), México, UNAM.
- MENDOZA, Vicente T. (1996): *Glosas y décimas de México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MOLINA, Marco Antonio (2010): «La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada», *Revista de Literaturas Populares*, año X, números 1 y 2, enero-diciembre, pp. 183-210.
- NAVA, Fernando (1992): «Tonadas y valonas de la Sierra Gorda», en *Reflexiones lingüísticas y literarias. Volumen II – Literatura*, Rafael Olea Franco y James Valender (eds.), El Colegio de México, México, pp. 355-378. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47wf58.22>
- NAVA, Fernando (1994): «La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos», en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la décima*, Maximiano Trapero (ed.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 289-310.
- NAVA, Fernando (1997): «Dos maneras de declamar la décima popular en México», en *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL, III*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Literatura: siglos XIX y XX*, México, El Colegio de México, pp. 163-184. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w565.13>
- PARRA MUÑOZ, Rafael (2007): *Tradición y sociedad. El devenir de las velaciones y el huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda* (tesis de licenciatura), México, ENAH / INAH.
- PEDROSA, José Manuel (2004): *Los cuentos populares en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- PEDROSA, José Manuel (2010): «¿Literatura oral? ¿Tradicional? ¿Popular? ¿Mitología popular?», en *Literatura popular*, Ureña, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, pp. 31-37.
- PÉREZ BOTELLO, María Teresa (2006): «Uso de refranes y dichos populares en el pueblo serrano de Tapalpa (México)», *Paremia*, 15, pp. 115-124.
- RADBRUCH, Gustav (2010): *Introducción a la Filosofía del Derecho* (trad. Wenceslao Roces, México), FCE, 2010.
- RECASÉNS SICHES, Luis (1991): *Tratado General de Filosofía del Derecho*, México, Porrúa.
- RODRÍGUEZ, Agustín (2019): *La topada de poetas: estructura, características y tradición en una fiesta ejidal* (tesis doctoral), México, El Colegio de México.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves (2014): *Los refranes del «Quijote»: poética cervantina*, México, El Colegio de México.
- SIMENTAL FRANCO, Víctor Amaury (2009): «Contratos. Consideraciones en torno a su definición», *Revista de Derecho Privado*, 21, pp. 99-123.

- TÖNNIES, Ferdinand (1947): *Comunidad y sociedad* (trad. José Rovira Armengol), Buenos Aires, Losada.
- TRAPERO, Maximiano (2015): *Origen y triunfo de la décima. Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*, Valencia, España, Universitat de Valencia / Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- VELÁZQUEZ, Eliazar (2000): «Umbral», en *Poeta con destino* (recop. y selecc. Guillermo Velázquez Benavides), J. Asención Aguilar Galván (aut.), San Luis Potosí, México, pp. 12-18.
- VELÁZQUEZ, Guillermo (2014): «La función social del trovador en el tiempo actual», en *Yo soy la tal espinela... La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*, Maximiano Trapero (coord.), Madrid, Mercurio Editorial, pp. 223-236.
- ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral* (trad. M.^a Concepción García-Lomas), Madrid, Taurus.

Fecha de recepción: 5 de mayo de 2020
Fecha de aceptación: 10 de mayo de 2020

