

Textos y documentos





Lírica nueva en sonos viejos de la Huasteca poblana

Las coplas que constituyen este documento corresponden a doce sonos huastecos —uno de ellos, *El fandanguito*, repetido— que el reconocido folclorista José Raúl Hellmer registró entre el 2 de septiembre y el 9 de octubre de 1951 en María Andrea, Puebla, población muy cercana a la línea divisoria entre este estado y el de Veracruz, en el municipio de Venustiano Carranza. Llegó a ese lugar por primera vez siguiendo las pistas que diversos informantes de la ciudad de Villa Juárez le habían proporcionado sobre un personaje que consideraban el “mejor violinista de huapango” por aquellos rumbos. La razón de su estadía en esa zona era llevar a cabo la recolección de música de diversa índole en el entonces distrito de Huauchinango, por encargo del Departamento de Investigaciones Musicales del INBA, que posteriormente se convertiría en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM). Este valioso material sonoro, recogido en discos de acetato de 78 rpm., forma ahora parte del Fondo Reservado de este Centro, junto con las versiones mecanografiadas del informe de campo correspondiente y su sección de anexos, que son básicamente las fichas de grabación, donde encontramos información primaria de los intérpretes, de las grabaciones, así como la transcripción de varias letras.¹

En aquel recóndito lugar (población hoy rebautizada con el nombre Coronel Tito Hernández), José Raúl Hellmer conoció a Los Fernández, trío huapanguero integrado en ese momento por el violinista Otilio Fernández —un hombre de 64 años de edad, nacido en la ranchería de San Diego, municipio de Jalpan—, por el jaranero Abacum Fernández —hijo del anterior, con una voz prodigiosa— y el huapanguero Efigenio Reyes, originario de ese mismo lugar, pero que residía en aquel tiempo

¹ Este reporte de campo fue parcialmente publicado en 1990 en la revista *Heterofonía* (Hellmer, 1990: 68-80).

en Poza Rica, Veracruz. En algunas grabaciones, Ciro, hijo de Abacum, el más joven de la familia, intervino en la ejecución de la quinta huapanguera, debido a que Efigenio Reyes estaba ausente. Estos músicos, cuyo estilo es verdaderamente único y sorprendente, atraparón la atención del investigador desde el primer momento:

Yo, todavía verde en la cuestión del huapango, me quedé asombrado ante el acoplamiento y ejecución del grupo. Los adornos del violín — algunos, dignos de ser codas de algún concierto —, los maravillosos encajes rítmicos de la jarana y los vuelos diáfanos y penetrantes del falsete de Abacum. Tres generaciones de una familia tocando y cantando con el candor y dedicación que exige la buena interpretación de esta música. De lo más interesante fue la ejecución de la jarana. Abacum tenía 42 años y era grande y fornido. Tenía las manos toscas y callosas, por los trabajos rudos del campo. Sin embargo, tocaba esa jarana tan pequeña con una precisión y habilidad notables, haciendo con la mano izquierda unas posiciones muy difíciles para lograr ciertos acordes [...], lo mismo que el “azote” — como se le dice allá al rasgueo —, realizado por Abacum con una destreza maravillosa, cambiando el rasgueo fundamental en cada son [...] (Hellmer, 1990: 79).

A pesar de que el propio José Raúl Hellmer y otros investigadores grabaron en varias ocasiones a Los Fernández, sus registros permanecen todavía en el anonimato, y de no ser por la edición de únicamente dos ejemplos — una versión del *Fandanguito* y otra de *Los chiles verdes* —, nada sabríamos de ellos.²

El estilo interpretativo tan peculiar de Los Fernández puede deberse a la zona geográfica en que habitaban. María Andrea y sus alrededores no se encuentran, precisamente, en una zona aislada o inaccesible; por el contrario, a menos de 200 metros sobre el nivel del mar, su cercanía con Poza Rica, Veracruz, los mantenía en continuo contacto con lo que

² El primer son fue registrado por José Raúl Hellmer y aparece en el disco LP *¡México en Alta Fidelidad!* (Vanguard-Gamma); el segundo, fue recogido por Beno Lieberman, Ramírez de Arellano y Eduardo Llerenas, y lo incluyeron en el famoso álbum *Antología del son de México*, editado por primera vez en 1981 por FONART-FONAPAS.

sucedía en los alrededores, comunicación que se acrecentó con la entonces reciente construcción de la carretera México-Tuxpan, que pasa por Huauchinango. Sin embargo, no hay que pasar por alto que la Huasteca poblana es una región fronteriza, y en ese tipo de zonas los procesos culturales se dan de manera particular. En ellas, por un lado, ciertos rasgos tienden a diluirse al fusionarse con otros, debido al intercambio continuo con elementos vecinos. En estos lugares, empero, también puede suscitarse un movimiento en sentido contrario: el proceso de transformación de los diversos rasgos culturales no sigue el mismo ritmo que se da en áreas más centrales de cualquier región cultural. Con una posición consciente en defensa de la propia identidad, ciertos elementos tienden a permanecer, a conservarse, a veces, al grado de quedarse como detenidos en el tiempo.

El huapango de mediados del siglo pasado interpretado por Los Fernández y otros músicos de zonas circundantes a María Andrea era parte de la tradición musical con la que los habitantes de esta región se venían identificando desde tiempo atrás y tendían a preservar. Esta tradición incluía, por un lado, algunos de los huapangos más populares en el resto de la Huasteca (como *El zacamandú*, *La malagueña*, *La rosa*, *El aguanieoe*, *La huasanga*, *El cielito lindo*, *La petenera* y *El fandanguito*, que forman parte del material recogido por Hellmer en 1951), pero también incluía sonos prácticamente exclusivos de este rincón huasteco, como *El gabilancillo*, *Los camotes* y *Los chiles verdes* —de los cuales existen variantes regionales dentro del vecino son jarocho—, así como también *El zopilote* y *La presumida “antigua”*. Esta segunda vertiente huapanguera, que incluía otros sonos viejos —al parecer, bastante populares en tiempos previos a la Revolución—,³ para ese entonces ya solo permanecían en la memoria de algunos pocos ancianos y, al final, terminaron por sucumbir ante el gusto y la creciente demanda por la música ranchera, los mambos, los boleeros, las guarachas y otros ritmos impulsados por la sinfonola y la radio.

³ Los informantes poblanos llegaron a mencionar, e incluso a tocar, los sonos *La arañita*, *El borracho*, *La guerra*, *La arena*, *El chilito*, *El gusto “por menor”*, una *Azucena* completamente diferente a la que conocemos y un jarabe llamado *El palomo*, asegurando que habían sido muy populares antes de 1910 (Hellmer, 1990: 75).

Más allá del aspecto meramente musical del Trío Fernández, el cual, como ya se dijo, manifiesta rasgos poco ordinarios, el valor del material recogido por José Raúl Hellmer también reside en el ámbito literario: 86% de los textos cantados que presentamos aquí es inédito. Amén de la letra de sones como *Los chiles verdes*, *El zopilote* y *La presumida antigua*, los que —decíamos— fueron poco o nada conocidos fuera del territorio poblano, la mayoría de las coplas que aquí aparecen acompañadas de los huapangos más conocidos y difundidos por toda la Huasteca son textos originales que no forman parte del usual acervo poético colectivo y, por tanto, tampoco han sido registrados por los diversos estudiosos dedicados a esta labor. De ahí el título de este documento: “Lírica *nueva* en sones viejos de la Huasteca poblana”, que alude a lo novedoso e inédito de las coplas que, si bien evidentemente añejas, han permanecido en absoluto silencio, a pesar de haber sido registradas hace más de medio siglo.

Esto permite suponer que en la Huasteca de aquella época parte de la búsqueda de una identidad propia consistió en el canto de coplas primordialmente compuestas por ellos mismos con una marcada intención de no incluir las numerosísimas que desde siempre han circulado de boca en boca, de un son a otro y de una región a otra. Y pongo énfasis en decir “de aquella época” porque el huapango poblano de nuestros días es otra cosa. El repertorio, el estilo vocal, los ritmos diferenciados de cada uno de los sones, así como la poesía manifiestos en las interpretaciones de Los Fernández constituyen una rama distintiva de la tradición huapanguera, hoy extinta; se trata de una vieja tradición musical muy particular de la zona que dista mucho de las interpretaciones recientes, que son resultado, más bien, de la adopción de estilos y formas más modernas, propias de otros lugares de la Huasteca.

Esta tendencia al canto de letras originales no puede atribuirse a un supuesto aislamiento de estos músicos. Don Otilio, el violinista y cabeza del grupo, por ejemplo, habiéndose formado como sonero desde muy joven, escuchando a músicos de mayor edad en San Pedro Petlacotla —lugar donde creció—, también aprendió, ni más ni menos, que del *Viejo Elpidio*, con quien trabajó de “guitarrero” en Tihuatlán, Veracruz.

Por otro lado, algunos sones —cuatro para ser precisos— manifiestan algunas peculiaridades que vale la pena señalar de manera especial. *El son solito*, por ejemplo, es un huapango bastante conocido, que se dis-

tingue por tener una función coreográfica y social específica dentro de la fiesta y el baile denominados *fandango* o *huapango*. Emparentado con *Los panaderos* de otras regiones, este son tiene como fin provocar que los presentes salgan a bailar, lo que se señala explícitamente en los versos. La versión que nos entrega el Trío Fernández es musicalmente análoga – por no decir igual – a las interpretaciones de los conjuntos huastecos de otras regiones; sin embargo, de manera muy peculiar, la letra paralelística original ha sido sustituida por sextillas autónomas que no guardan ninguna relación con este son.⁴

En relación con *La presumida*, José Raúl Hellmer anota de su puño y letra: “Hay un son cantado en otras partes de la Huasteca que lleva este nombre, pero cuya música y letra son totalmente diferentes”. Al son aquí grabado le dicen los informantes *La presumida ‘antigua’*. Ciertamente, se trata de un son desconocido en la región, muy diferente a las dos ‘Presumidas’ que sí se interpretan con bastante frecuencia hasta nuestros días: *La presumida* y *La presumida vieja*. En ambas, la palabra “presumida” aparece en todas las coplas, como una forma de señalar su pertenencia a estos dos sonos; en cambio, en este viejo ejemplo poblano esto no sucede, posiblemente por tratarse de coplas “de salutación”, muy extrañas en los huapangos huastecos.

Otro elemento que llama la atención en este material lírico es la presencia de dos recursos poéticos que tienen en común la unión formal y temática entre ciertas coplas, que conforman un conjunto poético mayor. Dentro de las series cantadas en los sonos huastecos no es común en absoluto incluir coplas ligadas, sea cual sea el procedimiento. No obstante que diversos estudiosos hablan del uso frecuente de las *cadena*s y los *trovos*⁵ en la poesía huasteca, lo cierto es que son dos prácticas que, si bien pudieron ser populares todavía a principios del siglo pasado, como afirma César Hernández Azuara con respecto al trovo (1995: 4), hoy en día han caído en desuso, quedando reducidas a la tradición escrita de algunos

⁴ Para información más detallada de este son y su letra, véase de Rosa Virgínia Sánchez, el documento “Nueve sonos paralelísticos II” (2005b: 208-210) y el estudio “El paralelismo en los sonos de la Huasteca” (2005c: 276-277).

⁵ Una forma particular de glosa en quintillas.

poetas de la región.⁶ En los ejemplos recogidos por José Raúl Hellmer tenemos, en primer lugar, una serie de coplas dialogadas, acompañadas con la música de *La petenera*. En este son se acostumbra cantar series de coplas sueltas, sin una conexión determinada, tal como sucede en la gran mayoría de los sones de la Huasteca. Pero *La petenera* se distingue también por incluir, muy esporádicamente, series de coplas ligadas mediante el recurso del encadenamiento. Más raro aún es encontrar versiones en las que aparezcan coplas *dialogadas*, un procedimiento muy apropiado para el “enfrentamiento poético” que todavía puede apreciarse al calor de un huapango. El diálogo – efectuado entre Abacum Fernández y Efigenio Reyes – es una reflexión sobre la sirena y su destino.

En segundo lugar, encontramos que, en la ejecución del *Fandanguito B*, entre algunas coplas sueltas propias de este huapango, el poeta Alberto Gaona intercala unas décimas después de la primera copla, otra forma poética prácticamente desaparecida desde hace varios años en el son de la Huasteca; estas aparecen en el formato más difundido en México y en el mundo hispano: décimas “espinelas” de cuarteta obligada o de pie forzado, que glosan una cuarteta inicial, conocida como “planta”. Hasta donde se sabe, el uso de la décima declamada era todavía bastante común en esta región a mediados del siglo pasado. En los huapangos no faltaba la presencia de uno o más poetas que con un “¡Alto la música!” declamaban sus versos. Los bailadores, que en ese momento detenían su taconeo, se encontraban organizados en dos filas, una de hombres y otra de mujeres, mirándose de frente; el trovador se paseaba entre las dos hileras al tiempo de declamar sus décimas. Al parecer, era precisamente el huapango *El fandanguito* el preferido para esto o, al menos, el que indicaba a los trovadores el momento de iniciar sus recitaciones; después podían declamar en cualquier otro huapango (Hernández Azuara y Cruz Soto, 1998: 5). Según los informantes de Hellmer, la décima en María Andrea cayó en desuso hacia 1939; es decir que para 1951, fecha de esta grabación, Alberto Gaona era uno de los pocos poetas de la zona

⁶ Véanse Florencia Pulido, 1991; Martínez Segura, 1997; Menéndez Peña, 1925; Hernández Azuara, 1995; Nieto Gómez, 1993 y Álvarez Boada, 1985. Véanse también las reflexiones hechas al respecto por mí en “Recursos poéticos utilizados en el son huasteco”, 2000.

que todavía recordaban algunas décimas, unas aprendidas y otras de su inspiración. Aquí reside, fundamentalmente, la importancia de este ejemplo musical.

La mayoría de las coplas incluidas en este texto son, pues, valiosas en la medida en que no se localizan en fuentes anteriores, es decir, son material nuevo, que podría ser de gran utilidad en el campo de la investigación. Sin embargo, no es el caso de todas ellas. Algunas aparecen registradas en el *Cancionero folklórico de México*, única obra escrita utilizada para corroborar el carácter inédito de estos textos, por tratarse de la recopilación lírica más amplia que existe hasta la fecha en nuestro país. Otra fuente importante fue el libro *Antología poética del son huasteco tradicional*, que considera el material sonoro de más de cien fonogramas, en la que se incluyen tanto documentos editados como registros de campo.

Siempre que se detectó que una determinada copla había sido anotada en alguna de las fuentes mencionadas —aun si se trata de otra versión—, se hace el señalamiento en una nota al pie de página. Entre los 65 textos que aquí se presentan, solo nueve coplas son comunes en el repertorio huasteco (coplas 18, 29, 32, 33, 40, 41, 49, 56 y 57); algunas más aparecen también en las fuentes consultadas, sin embargo, llama la atención que la gran mayoría de las interpretaciones a las que hacen referencia fueron realizadas, precisamente, por el mismo grupo musical: el Trío Fernández.

Cuando se trata de documentos asentados en el *Cancionero folklórico de México*, se escribe entre paréntesis de la siguiente manera: (*Cintas Hellmer*, en CFM: 1-1560). Si se hace alusión a un fonograma registrado en la *Antología poética del son huasteco tradicional*, se anota la clave fonográfica utilizada en esa publicación, que aparece al inicio de cada entrada de la fonografía.

Tanto los 13 sonos como las 65 coplas que aquí se muestran llevan una numeración corrida para su clara identificación. En los pocos casos de estrofas repetidas, solo se numera la primera versión; en la segunda, se hace referencia a la anterior mediante una nota al pie de página después de tres guiones escritos entre corchetes [---].

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM

1. *Los chiles verdes*⁷

1. Estando en una hortaliza,
alcé las manos al cielo;
allá me llegó una brisa
desde tu rizado pelo,
que a todos les simpatiza.

2. Chiles verdes me pediste,
chiles verdes te daré,
vámonos para la huerta,
que allá te los cortaré.⁸

3. A solas te quiero hablar
para explicarte mi amor;
tú muy bien debes pensar
que yo sufro un gran dolor,
que tú lo podrás calmar
con un besito de amor.

4. Ora sí, china del alma,
vámonos para Tenango,
a vender los chiles verdes,
hoy que se están madurando.⁹

⁷ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CCLI-A. En el núm. v-2 de esta *Revista* se publicaron los textos de tres ejemplos de este mismo son, y se señala la existencia de una cuarta versión con la anotación de que la letra no se entendió, por lo que no fue incluida en ese momento (Sánchez García, 2005b: 200). Las siguientes coplas corresponden a esa cuarta versión que, para fortuna nuestra, fue digitalizada recientemente, a la vez que se encontró el anexo del reporte de campo donde J. R. Hellmer anotó la letra (N. de la R.).

⁸ Estrofa suelta en varias fuentes escritas y en *Chiles verdes I*, María Andrea, Puebla, 1956 (*Cintas Hellmer*, en CFM: 1-1560).

⁹ En *Chiles verdes I*, María Andrea, Puebla, 1956 (*Cintas Hellmer*, en CFM: 1-1565).

5. Eres el ángel que hallé
por mi dicha en este suelo;
¡ay!, tanto la idolatré
que yo mismo tengo celos
de tanto amor y fe.¹⁰

6. Ora sí, china del alma,
ora sí, ¿qué cosa haremos?
“Haremos lo de los patos:
nadaremos si podemos”.

2. *El zopilote*¹¹

7. Zopilote, te moristes,
te moristes de repente;
a las muchachas les dejas
el pico pa limpiar dientes;

bus, bus; bus, bus,
el pico pa limpiar dientes,
bus, bus; bus, bus,
el pico pa limpiar dientes.

8. Zopilote, te moristes,
te moristes de berrinche,
a las muchachas les dejas
tus patitas para trinche;

¹⁰ También en *El Fandanguito A*, más adelante.

¹¹ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLV-A. Las siguientes ocho coplas aparecieron ya en el núm. V-1 de esta Revista, en un texto que recopila series paralelísticas dentro de los sones de la Huasteca (Sánchez García, 2005a: 38-39). Se incluyen aquí nuevamente porque coincidentemente forman parte del repertorio recogido por Hellmer en 1951, del cual estamos dando cuenta ahora (N. de la R.).

bus, bus; bus, bus,
a las muchachas les dejas,
bus, bus; bus, bus,
tus patitas para trinche.

9. Zopilote, te moristes,
te moristes viejo y rico,
a las muchachas les dejas
la cola para abanico;

bus, bus; bus, bus,
la cola para abanico,
bus, bus; bus, bus,
la cola para abanico.

10. Zopilote, te moristes,
te moristes en día lunes,
a las muchachas les dejas
tu aroma para perfume;

bus, bus; bus, bus,
a las muchachas les dejas,
bus, bus; bus, bus,
tu aroma para perfume.

11. Zopilote, te moristes,
te moristes de una muina,
a las muchachas les dejas
tu grasa pa vaselina;

bus, bus; bus, bus,
a las muchachas les dejas,
bus, bus; bus, bus,
tu grasa pa vaselina.

12. Zopilote, te moristes,
te moristes de una pena,

a las muchachas les dejas
tu sangre para rellena;

bus, bus; bus, bus,
a las muchachas les dejas,
bus, bus; bus, bus,
tu sangre para rellena.

13. Zopilote, te moristes,
te moristes de bochorno,
a las muchachas les dejas
tu plumaje para adorno;

bus, bus; bus, bus,
tu plumaje para adorno.

14. Zopilote, te moristes,
te moristes ya de viejo,
a las muchachas les dejas
tus ojitos para espejo.¹²

3. *El son solito*¹³

15. En un espejo dorado
se miró la vida mía;

¹² Copla no grabada, solo comunicada verbalmente a Hellmer, y apuntada en los "Anexos" del reporte de campo en la región de Huauchinango, Pue. (Archivo histórico del CENIDIM). También en una versión grabada en 1975 (CCP-07).

¹³ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLIV-A. El *Son solito* se distingue por ser un ejemplo paralelístico, cuya conexión con el *Baile de panaderos*, conocido por haber sido perseguido por la Inquisición, lo consagra como uno de los más antiguos sones coloniales que sobrevivieron en nuestro país (cf. coplas 105-110 en Sánchez García, 2005b: 209 y 2005c: 276-277). Lo insólito de esta versión de mediados del siglo XX es que la serie de coplas paralelas típicas de este huapango está absolutamente ausente, y en su lugar se cantan cuatro sextillas

después que se hizo el peinado,
me dijo si no tenía
un rizo mal arreglado,
que yo se lo arreglaría.¹⁴

16. Tienes un bonito cuerpo,
mujer bien perfeccionada;
nomás en verte me [invierto]
[...] ser apreciada,
porque de veras es cierto
que te amo, prenda adorada.

17. Yo te amo con afición,
también con delicadeza;
si me das tu corazón,
nos casamos por la Iglesia;
primero, presentación,
para que veas mi firmeza.

18. A las ocho me acosté,
a las nueve me dormí,
a las diez me desperté,
me puse a pensar así,
por un sueño que soñé,
acordándome de ti.¹⁵

que no guardan ninguna relación con el *Son solito*. La melodía, por otra parte, reproduce fielmente las notas que constituyen la música de este son. Este fenómeno no pudo ser explicado a Hellmer por los músicos informantes, como tampoco dieron razón de su título, que solo se explica por el contenido temático de las coplas originales y su función (cf. Sánchez García, 2005c: nota 17).

¹⁴ Una variante en *El bejuquito* (*Cintas Hellmer*, [s.l. s.f.], en CFM: 1-2439).

¹⁵ Cuarteta muy parecida en *El frijolito*, Tamaulipas (Col. INBA, 1931, en CFM: 1-1987).

4. *La presumida antigua*¹⁶

19. Cuando el anuncio oí,
se me alegró el corazón;
y luego comprendí
que era anuncio de función;
pues ya me tienen aquí
para que les cante un son.

20. Deseoso vengo de hablarles
a toditos en reunión;
antes debo saludarles:
“¿Cómo les va de función?;
escuchen, vengo a cantarles
unos versitos de amor”.

21. Ya llegué de mi paseada
por esos alrededores;
fue muy larga mi jornada,
sufrí algunos sinsabores,
pero no me pasó nada:
“Muy buenas noches, señores”.

5. *El zacamandú*¹⁷

22. Ahora vengo decidido,
vida mía, para llevarte,
porque yo nunca he podido
de mi memoria borrarte;
¿qué tienes que me has engreído,
que ya no puedo olvidarte?

¹⁶ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLVII-A.

¹⁷ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXXXVIII-B.

23. En las cumbres de Orizaba
canta un pájaro afligido:
“Cuando en tus brazos me hallaba,
me arrullabas como a un niño;
pero todito se acaba:
gusto, placer y cariño” .¹⁸

24. Ando en busca de una flor
que en una sombra dejé;
mejor dime tu color,
¡ay!, me desengañaré,
voy a [...]
por el tiempo que tardé.

6. *La rosita*¹⁹

25. Ramitos y más ramitos
me manda la vida mía;
también me manda besitos;
entre penas me decía:
“Qué bonito par de ojitos,
me miran con alegría”.

26. Voy a cantar *La rosita*
para aliviar mi pasión,
por ser que esa flor incita
a mi pobre corazón,
que es la mejor florecita,
por su aroma y su color.

27. Con tu boquita encendida
cuando ya me hayas besado,

¹⁸ También en *La malagueña*, más adelante.

¹⁹ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXXXIX-A.

puedes darme una mordida,
aunque me dejes pintados
todos tus dientes, mi vida,
[eso] no te dé cuidado.²⁰

7. La huasanga²¹

28. Yo era el que firme amaba,
que no sabía aborrecer,
porque se me afiguraba
que el amor de la mujer
era firme y no cambiaba.

29. Las flores al marchitarse
dejan su aroma esparcida;
el amor al terminarse
deja en el alma una herida
imposible de curarse.²²

30. Traigo una fuerte pasión
que no hallo cómo explicarte;
quisiera en la ocasión
en un abrazo dejarte
alma, vida y corazón.²³

31. Triste del que se enamora
en tierra desconocida;
como a mí me pasa ahora

²⁰ En *Los chiles verdes I*. María Andrea, Puebla, 1956 (*Cintas Hellmer*, en CFM: 1-1554).

²¹ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXXXIX-B.

²² En *Las flores y El sacamandú*, Tepehuacán de Guerrero, Hgo., 1967 y Huejutla, Hgo., 1968 (*Cintas Colegio*, en CFM: 2-4619). También en *La rosa* (RVS-15).

²³ También en *El fandanguito A*, más adelante, y en *El aguanieve* (CCP-07).

con una prenda querida
que mi corazón adora,
pero es ilusión perdida.²⁴

8. *El aguanieve*²⁵

32. Si fuera Dios, te daría
por verte cada segundo;
¿qué cosa mi Dios haría
con la riqueza del mundo
y el gran poder de María?²⁶

33. El Creador nos ha mandado
a vivir juntos los dos,
pero tú te has apartado
de las órdenes de Dios:
no sé lo que habrás [pensado].²⁷

34. Tienes un bonito peinado,
muy bonita simpatía;
quisiera estar a tu lado,
¡ay!, vieras la vida mía,
aunque viva retirado.

35. Sublime la inspiración
de la mujer que pregona
lealtad en una pasión;

²⁴ También en *El zacamandú* (CCP-07 y CEN-01) y *La leva* (CEN-01).

²⁵ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLII-A.

²⁶ Otra versión, en *La azucena*. Chicontepec, Ver., 1964 (*Cintas Lieberman*, en CFM: 1-614).

²⁷ También en *El fandanguito B*, más adelante; *El gustito* (D020-A). Variante en estrofa suelta (CFM: 2-3307).

pero si nos abandona,
deja herido el corazón.

36. Traigo un mediano dolor,
me traspasa [en medio, en medio];
me voy a ver al doctor,
que me dé un medio remedio
que me venza el mal de amor.

9. *La malagueña*²⁸

37. Cantando *La malagueña*,
así decía Cupido:
“Dame un abrazo, trigueña;
si acaso te vas conmigo,
hazme siquiera la seña,
para que viva entendido”.²⁹

38. Mis dos padres me engendraron,
un cura me acristianó,
y los rayos me arrullaron,
mientras que el ángel rezó...
[...].³⁰

39. El amor de la mujer
es un terrible dolor:
¿qué remedio podrá haber
para no sentir amor?
Yo creo que no puede haber,
¡que en el mundo es lo mejor!

²⁸ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLVI-A.

²⁹ También en otra versión del mismo son (CEN-01).

³⁰ “El cantante olvidó el resto de esta estrofa”; anotación de J. R. Hellmer en su Reporte de campo (Archivo Histórico del CENIDIM).

[---]³¹ En las cumbres de Orizaba
 canta un pájaro afligido.
 Cuando en tus brazos me hallaba
 me arrullabas como a un niño,
 pero todito se acaba:
 gusto, placer y cariño.

10. *El cielito lindo*³²

40. En tu turgente pecho,
 niña, quisiera
 reclinar mi cabeza,
 aunque muriera.
 Por ir yo preso,
 en tus brazos, niña,
 a darte un beso.³³

41. Entre blancas cortinas
 y azules rejas,
 estaban dos amantes
 dándose quejas.
 Y se decían
 que solo con la muerte
 se olvidarían.³⁴

42. Esos tus lindos ojos
 me están mirando,
 esos tus labios rojos

³¹ También en *El zacamandú*, copla núm. 23.

³² Fondo reservado del CENIDIM. Disco CLIV-A.

³³ También en otras versiones del mismo son (CEN-01 y CFM, 1-1272), en esta última, solo la seguidilla simple inicial.

³⁴ También en otras versiones del mismo son en el estado de Veracruz (*Cintas Hellmer y Cinta Veracruz 6*, CFM: 2-4839).

me están besando,
y están diciendo
que el amor se pierde
solo muriendo.

11. *La petenera*³⁵

43. AF – Voy a empezar a cantar
con una voz lisonjera,
para poderte explicar:
cuando canto *Petenera*
ganas me dan de llorar.

44. AF – Si perturbo tu cantada,
pero no por vez primera,
la pregunta no es sagrada:
“Esta hermosa *Petenera*,
¿por quién ha sido inventada?”

45. ER – [Voy a contestarte] yo:
“Esta hermosa *Petenera*,
la sirena la inventó,
[“Esta hermosa *Petenera*]
¿por quién ha sido inventada?”

46. AF – Ya que hablas de la sirena,
¿puedes decirme algo de ella?,
¿por qué sufre tanta pena,
siendo una joven tan bella?,
¿por qué no sale a la arena?

³⁵ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXL-A. En este ejemplo dialogado la intervención de los dos trovadores se indica con las iniciales de sus nombres: AF, para Abacum Fernández., y ER, para Efigenio Reyes. Una variante de este diálogo aparece en: García de León *et al.*, 1991: 29.

47. ER – [Ella no] sale a la arena
 porque se encuentra encantada;
 esta famosa sirena
 en la inmensidad del agua
 ha de cumplir su condena.

48. AF – Voy a volver a cantar,
 porque deseo saber yo;
 hoy te voy a preguntar
 ¿por qué Dios la encantó
 a esta sirena en el mar?

49. ER – La sirena está encantada,
 [así me afiguro yo],
 que siendo una niña honrada
 [un pescado se volvió]
 solo por una bañada
 que en Viernes Santo se dio.³⁶

50. – La sirena está encantada,³⁷
 hecho por la Providencia;
 varios desean encontrarla
 para conocer su presencia,
 pero ella se halla ocultada
 en un agua, muy silencio.

³⁶ Variantes en otras versiones del mismo son (*Cintas Colegio*, 1967, *Cintas Hellmer* [s.f.] y *Cintas Lieberman*, 1964, en *CFM*: 3-6076b); también interpretada por el Trío Xoxocapa (RVS-17).

³⁷ En su diario de campo, José Raúl Hellmer apunta al final de la transcripción de las siete coplas anteriores: “Hasta aquí grabado”, y luego – en una nota al pie – “desde aquí anotado pero no grabado...”, e incluye por escrito las seis coplas finales. Es probable que el diálogo en esta versión en realidad fuera más extenso y abarcara las 13 coplas transcritas, y que por cuestiones de duración de la pieza, la grabación tuviera que ser interrumpida.

51. —En un agua, muy silencio,
alegre vive cantando;
yo te pregunto en conciencia,
y me dirás hasta cuándo
dará luces su presencia.

52. —Voy a volver a cantar,
en muy bonita tonada,
y ahí te voy a preguntar:
¿por qué causa fue encantada
esta sirena en el mar?

53. —Bien te puedo convencer
de lo que tú ignoras tanto:
que Dios con su gran poder
le dio el mal por encanto
y su origen de mujer.

54. —No me has podido explicar
lo que te voy a decir,
hoy te voy a preguntar
que si allá se irá a morir
esta sirena en el mar.

55. —Sin causarte tanta pena,
yo bien puedo convencerte,
[...] se lo ordena
que le tocase por suerte
ser sepultada en la arena.

12. *El fandanguito A*³⁸

56. La tarde se va muriendo,
en los brazos de la noche;

³⁸ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLIII-A.

unas flores van abriendo,
 otras, cerrando su broche
 [y van su aroma esparciendo].³⁹

[---]⁴⁰ Traigo una fuerte pasión
 que no hallo cómo explicarte;
 quisiera en la ocasión
 en un abrazo dejarte
 alma, vida y corazón.

57. El amor es fuego ardiente:
 como el aceite, trasmina;
 comprendo sencillamente
 que, aunque la mujer sea fina,
 tranquila no está su mente.⁴¹

58. Cuánto te quiero, negrita,
 por los chinos de tu frente;
 pienso pedir tu manita,
 si no tienes pretendiente,
 para besar tu boquita.⁴²

[---]⁴³ Eres el ángel que hallé
 por mi dicha en este suelo;
 ¡ay!, tanto la idolatré
 que yo mismo tengo celos
 de tanto amor y fe.

³⁹ Versiones de esta copla en los sones *La huasanga* (D052), *La rosa* (RGJ-01) y *El gusto* (*Cinta Veracruz 9* y *Cintas Hellmer* [s.f.], en CFM: 4-8569a).

⁴⁰ También en *La huasanga*, copla núm. 30.

⁴¹ Estrofa suelta (Vázquez Santana, 1931, en CFM: 2-4752).

⁴² Versiones de esta copla en los sones *El aguanieve* (CCP-07) y *El fandanguito* (D023, registrado también en CFM: 1-1183).

⁴³ También en *Los chiles verdes*, copla núm. 5.

13. *El Fandanguito B, con décima*⁴⁴

59. Desde aquí te estoy mirando,
hermosísima princesa;
me quisiera ver bailando,
para cantar mi tristeza,
que es lo que me trae penando.

¡Alto la Música! (Entra la décima declamada, sin música):

60. *La música de la Gloria*
te he de dar con buena alianza,
un corazón con corona
y un amor con esperanza.

61. Para ti tengo apartado	<i>a</i>
de seda el mejor vestido	<i>b</i>
y un coral compartido	<i>b</i>
[...]	<i>a</i>
[...]	<i>a</i>
se lo excedí a tu memoria	<i>c</i>
para que cantes, Victoria,	<i>c</i>
si no hubiera ningún quebranto,	<i>d</i>
para celebrar tu santo,	<i>d</i>
<i>la música de la Gloria.</i>	<i>c</i>

⁴⁴ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CLV-B. Entre las coplas cantadas en esta versión, se incluye una glosa en décimas; desafortunadamente, la memoria del poeta falló y tres de las décimas aparecen incompletas. Sabiendo que estas siguen la estructura espinela, se presentan los versos registrados de las cuatro décimas, siguiendo la lógica de la rima correspondiente: *abbaaccddc*. Vale la pena señalar que muy seguramente este *Fandanguito* estuvo originalmente destinado a la celebración del santo de una persona llamada Victoria, como lo indican algunos versos de la primera décima y la copla número 65, lo que denota una de las funciones primordiales de la décima: la alusión, mediante textos improvisados o no, a la situación que impera en el momento mismo de la interpretación.

62. Para pasearnos del brazo,	a
las calles mandé calzar;	b
cuatro coches han de andar,	b
y un elegante palacio.	a
Todo lo hice con despacio,	a
disimula mi tardanza,	c
de mí no ha de haber mudanza	c
como en ti no haiga embarazo;	d
una docena de abrazos	d
<i>te he de dar con buena alianza.</i>	c

63. [...]	
Una cantida paloma,	c
adornando tu persona;	c
nada me verás mal hecho,	d
[...]	d
<i>un corazón con corona.</i>	c

64. Así es que el mar se secara,	a
esa gracia Dios me diera,	b
la luna en tus pies pusiera,	b
el sol tres veces parara;	a
[...]	a
pues me dirías con confianza,	c
y hablando fuera de chanza,	c
[...]	d
me voy, pero te deajo,	d
<i>un amor con esperanza.</i>	c

¡Arriba la Música! (Entra el son nuevamente):

65. Dicen que cuando naciste
nacieron todas las flores;
cuando bautizada fuiste
se imprimieron tus olores
con que perfumada fuiste.

[---]⁴⁵ El Creador nos ha mandado
 a vivir juntos los dos,
 pero tú te has apartado
 de las órdenes de Dios,
 no sé lo que habrás pensado.

Bibliografía citada

- ÁLVAREZ BOADA, Manuel, 1985. *La música popular en la huasteca veracruzana*. México: Premiá.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*, coord. Margit Frenk. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- FLORENCIA PULIDO, Patricia del Carmen, 1991. *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano. Trovas, música, danza y tradiciones*. Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz-Secretaría de Educación y Cultura.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio *et al.*, 1991. *Árboles, ríos, sentimientos profundos... Antología de versos huastecos*. México: Criba.
- HELLMER, José Raúl, 1990. "Informe de la región de Huauchinango, Puebla". *Heterofonía* 102-103: 68-80.
- HERNÁNDEZ AZUARA, César, 1995. Notas del disco compacto *El viejo trovo en el huapango*. México: FONCA-CONACULTA.
- _____ e Irma Guadalupe CRUZ SOTO, 1998. Notas del disco compacto *La décima en el son huasteco*. México: FONCA.
- MARTÍNEZ SEGURA, Víctor Samuel, 1997. *Recuerdos de un trovador. Trovos y poesía de huapango*. México: IVEC.
- NIETO GÓMEZ, Juan Francisco, 1993. *Cantares regionales huastecos y otros ensayos*. México: Eón.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, 2000. "Recursos poéticos utilizados en el son huasteco", dos partes. *Pauta* 73 y 74.
- _____, 2005a. "Nueve sonos paralelísticos I". *Revista de Literaturas Populares* V-1: 24-47.

⁴⁵ También en *El aguanieve*, copla núm. 33.

- _____, 2005b. "Nueve sonos paralelísticos II". *Revista de Literaturas Populares* V-2: 194-215.
- _____, 2005c. "El paralelismo en los sonos de la Huasteca". *Revista de Literaturas Populares* V-2: 270-309.
- _____, 2010. *Antología poética del son huasteco tradicional*. México: CONACULTA / INBA / CENIDIM.

Fonografía

- CCP-07. Grabación de campo en Xicotepec de Juárez, Puebla, 1975. Grabaciones de Eduardo Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Intérpretes: Trío Fernández. Col. Carles Perelló, Barcelona, España.
- CEN-01. Grabación de campo [s.l.], septiembre de 1975. Grabaciones de Eduardo Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Intérpretes: Trío Fernández (Abacum Fernández, jar., Reveriano Soto Gaona, hua., y Leandro Hernández Zampallo o Donato Santamaría, vl.). Fonoteca del CENIDIM.
- CEN-08. Grabaciones de campo de José Raúl Hellmer en María Andrea, Puebla, septiembre de 1951. 10 discos de 78 rpm. Col. Hellmer. Fondo reservado del CENIDIM.
- CEN-10. Grabaciones de campo de José Raúl Hellmer en María Andrea, Puebla, octubre de 1951. 2 discos de 78 rpm. Col. Hellmer. Fondo reservado del CENIDIM.
- D020-A. *Trío los Cantores del Vichín*. Casete. [s.l.: s.n., s.f.].
- D023. *México en alta fidelidad*. Trío Cielito Lindo y otros. Disco LP. México: Vanguard-Gamma; CV-009, [s.f.]. Grabaciones de J.R. Hellmer. Incluye *El fandanguito* interpretado por el Trío Fernández.
- D052. *Huapango*. Trío Pochoco y otros. Casete. México: producción de Manuel Álvarez Boada; [producción casera], 1989.
- RGJ-01. [*Grabaciones de campo en Hidalgo y Querétaro*]. Casete. Huejutla, Hgo., 1977; Tequisquiapan, Qro., mayo, 1985. Grabación de Román Güemes Jiménez. Col. privada.

- RVS-15. Grabación de campo en Ixhuatlán de Madero, Ver., 1980. Cinta de carrete abierto. Grabaciones de Francisco Tomás Aymerich. Varios intérpretes. Col. privada.
- RVS-17. Video grabación de campo, VHS, Jalapa, Ver., octubre y noviembre de 1999. Grabaciones de Rosa Virginia Sánchez. Intérpretes: Trío Xoxocapa. Col. privada.