

# “Si versos quieres trovar, hay que saber discutir”. Poesía de argumento o versos de argumentar en el son jarocho\*

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2021


Fecha de aprobación: 30 de diciembre de 2021

## Resumen

El objetivo principal de este trabajo es aproximarse a una conceptualización de la poesía de argumento o versos de argumentar que se produce en el son jarocho, especialmente en la región de Los Tuxtlas (México). Además, se analizarán sus características poéticas y la forma en que se desarrolla dentro del ritual festivo. Para ello, el estudio se apoyará en el análisis de algunas de estas poesías contenidas en cuadernos de poetas, así como en testimonios orales de estos, ya recogidos en libros o en entrevistas, es decir, se analizará la poesía en relación con su contexto. En el dialogismo y en la tópica de esta poesía se encuentran dos elementos fundamentales para entender las dinámicas de tradicionalización e innovación que se producen en estos rituales festivos músico-poéticos, a pesar del componente creativo —improvisado a veces— que depende de los verseros.

**Palabras clave:** argumento poético, contrapunteo, improvisación, literatura tradicional, Los Tuxtlas, son jarocho, tradición oral, versos de argumentar.


---

**Citar:** Arranz Mínguez, Conrado J. “«Si versos quieres trovar, hay que saber discutir». Poesía de argumento o versos de argumentar en el son jarocho”. *La Palabra*, núm. 41, 2021, e13749  <https://doi.org/10.19053/01218530.n41.2021.13749>

**Conrado J. Arranz Mínguez**

Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM)

conrado.arranz@itam.mx

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

\* Artículo de reflexión.

“If you want to compose verses, you  
have to know arguing”.

## Arguing poetry in son jarocho

### Abstract:

This work proposes the approaching to the conceptualization of the poetry of argument or arguing’s verses occurring in son jarocho, especially in the region of Los Tuxtlas. In addition, we will analyze its poetic characteristics and the way it develops within the festive ritual. For this, we will do an analysis of some of these poems contained in poets’ notebooks, as well as on oral testimonies of these poets, whether they have been collected in books or interviews, that is, we will analyze the poetry in relation to its context. In the dialogism and in the topic of this poetry we find two fundamental elements out to understand the dynamics of traditionalization and innovation that take place in these poetic-musical festive rituals, despite the creative component - sometimes improvised - that depends on the verseros [this kind of poets].

**Keywords:** versos de argumentar [verses of arguing]; poetic argument; son jarocho; Los Tuxtlas; improvisation; traditional literature; oral tradition; poetic counterpoint.

“Se versos você quer trovar, tem que  
saber discutir”. Poesia de enredo ou  
versos de argumentação no son jarocho

### Resumo

O objetivo principal deste trabalho é abordar uma conceituação da poesia de argumento ou versos de argumentação que se produz no son jarocho, especialmente na região de Los Tuxtlas. Além disso, serão analisadas as suas características poéticas e a forma como se desenvolve dentro do ritual festivo. Para tanto, será desenvolvida uma análise tanto de alguns desses poemas contidos em cadernos de poetas, quanto os depoimentos orais destes, sejam eles coletados em livros ou entrevistas, ou seja, se analisará a poesia em relação ao seu contexto. Encontramos no dialogismo e na temática desta poesia dois elementos fundamentais para compreender a dinâmica de tradicionalização e inovação que se realiza nestes rituais poético-musicais festivos, apesar da componente criativa —por vezes improvisada— que depende dos versos.

**Palavras-chave:** argumento poético; contraponto poético; improvisação; literatura tradicional; Los Tuxtlas; son jarocho; tradição oral; versos de argumentação.

En versos de argumentar  
solo te voy a decir  
si versos quieres trovar  
hay que saber discutir  
para poder descifrar  
la forma de definir.

(Juan Llanos, 1932)

## Introducción

Como se sabe, la palabra “argumento” tiene una doble acepción en cuanto a que se puede referir, por un lado, a las razones para alcanzar una determinada opinión o postura y, por el otro, a las vicisitudes de una narración, un hecho o acontecimiento<sup>1</sup>. A partir de esto, llama la atención la significación particular que cobra la palabra “argumento” en una de las más relevantes y afamadas tradiciones músico-poéticas de México: el son jarocho. En concreto, las alusiones al argumento, o a la acción de argumentar, se refieren a dos ámbitos relacionados. Por un lado, se producen al interior de algunos fandangos o huapangos<sup>2</sup> —los “tradicionales”, “tradicionales campesinos”, “de sones abajeños”, “de jarana” o “de tarima” frente a los “estilizados”<sup>3</sup>— que se celebran en la región del Sotavento, entendida esta en un sentido amplio, es decir, no en relación con la circunscripción política actual, sino con el área de influencia de la manifestación músico-poética que es el son jarocho y, en concreto, como se verá más adelante, se pondrá la atención en la “subregión” de Los Tuxtlas (México). Por otro lado, se refieren a una forma de cantar y elaborar versos dentro de algunos sones del repertorio jarocho, tanto así que, esta práctica poética, popular y oralizada, memorizada e improvisada, pone nombre a este tipo de poesía dentro de la versada de los poetas o verseros<sup>4</sup> que la cultivan: “poesía de argumento” o “versos de argumentar”.

En una amplia compilación de versos de la región, Patricio Hidalgo Belli afirma que “resulta muy valioso el hallazgo de los versos de argumento en la región de Los Tuxtlas. Esta

<sup>1</sup> En concreto, la definición que aporta el *Diccionario del español de México* (DEM) es la siguiente: “1. Razonamiento que se da para defender o combatir una opinión, una idea, una propuesta, una causa, etc. [...] 2. Conjunto de los hechos a que se refiere una novela, una historia, una película o una obra de teatro; trama”.

<sup>2</sup> Por los testimonios encontrados, los nombran así indistintamente, si bien el término “fandango” es más antiguo. Betty W. Starr, ya en una entrada del 28 de diciembre de 1952 de su diario de campo, afirma que “Norb[erto Figueroa ¿?] me dice que hace años se le llamaba fandango, pero que de algún tiempo acá, la gente ha empezado a decirle huapango. Leodegario Campechano me dijo que él siempre ha oído decir huapango” (542).

<sup>3</sup> Empleamos la terminología que se usa en la región para distinguirlos de aquellos otros fandangos que se producen fuera de la celebración festiva, en actuaciones llevadas a cabo por agrupaciones musicales de son jarocho. Como nos muestra Jessica Gottfried, en Los Tuxtlas identifican el son jarocho con el son estilizado, que es “aquel que incluye el arpa, el que también se le puede llamar de ‘los tríos sotaventinos’, pero sobre todo es el son que no era del fandango, que era exclusivo del escenario, de la televisión, de las películas, de los restaurantes, de las cantinas. Se identificaba el son estilizado con la formación de grupos que podrían hacer giras”. Los testimonios que reúne Gottfried son precisamente los que sitúan al “son abajeño” (o “de jaranas”), es decir, aquel que no tiene arpa y es propio de los fandangos, frente al estilizado (*El fandango jarocho actual* 151).

<sup>4</sup> Empleamos el término “versero” —y lo hacemos indistintamente con el de “poeta”— porque es el que los hacedores de la tradición usan para referirse a aquellos capaces de improvisar dentro de un son, frente al de “cantador” o “cantante”, que son los que cantan versos sabidos o exclusivos de los propios sones. Sin duda, la autoreferencialidad empleada por los propios hacedores daría lugar a un interesante estudio.

forma de versar se practicaba, como su nombre lo sugiere, para abordar temas importantes; los verseros decían: «cantemos versos de argumentar» (20). Como refería Margit Frenk al hablar de la permanencia folclórica de las formas poéticas, “ahora sabemos que no existe la poesía popular [...] sino solo una poesía popular de tal o cual área geográfica y de tal o cual época” (147), por lo que la poesía que se tratará en este trabajo será aquella que tiene como espacio de significación el área en donde se celebra con son jarocho, pero en concreto la región de Los Tuxtlas, en Veracruz, porque es en ella donde encontramos un mayor número de referencias a dicha forma de versar<sup>5</sup>. Estos versos adquieren relevancia tanto por los temas y las formas que emplean, como por el contexto festivo de enunciación. Nuestro objetivo en este trabajo será acercarse, primero, a las definiciones que han dado tanto los propios hacedores de la tradición como otros investigadores; segundo, a las características intrínsecas de esta poesía y las formas en que se crea y transmite; y, por último, a su funcionalidad dentro del ritual músico-poético de carácter festivo.

La anterior compilación de Patricio Hidalgo Belli a la que se refiere antes lleva como título *El canto de la memoria: cincuenta años de versada en el sur de Veracruz*, de 2004,<sup>6</sup> y recopila en algunos capítulos las versadas de poetas de la región y, en otros, “versos de argumento” sin una autoría concreta. A esta publicación, que sirve como corpus para acercarse a este tipo de versos, se deben sumar otras dos: *Soy como el peje en marea. Versos antiguos de fandango* (1996)<sup>7</sup>, compilados por Apolinar Ramírez Felipe y presentados por una introducción de Alfredo Delgado Calderón; y *Ni con pluma ni con letra. Testimonios del canto jarocho* (2020)<sup>8</sup>, compilados por Alec Dempster e introducidos y cuidados por Raúl Eduardo González, en la que muchos testimonios se refieren a estos versos de argumentar. Además, se suma, gracias a la generosidad del propio Alec Dempster —y de Bertha Llanos—, algunos

<sup>5</sup> García Méndez señala que, Santiago Tuxtla es “uno de los principales centros donde persiste y se renueva la tradición del son jarocho campesino (término que usan los jaraneros para diferenciar la práctica urbana del son y del fandango). La variante regional del son que se registra en este municipio se caracteriza por su cadencia pausada, que contrasta claramente con la energía y velocidad del son de las regiones de los llanos y de los puertos de Alvarado y Veracruz, pero también [...] porque en esta zona se ha conservado con más fuerza la tradición festiva del fandango” (209-210).

<sup>6</sup> A partir de ahora, se denominará como “*El canto*”. Estos versos están compilados como “Versos de Argumento I”, “Versos de Argumento II” y “Versos de Argumento III”. El I lleva como subtítulo “El arpón de Cupido” y son 18 estrofas, de 5 y 6 versos, mayoritariamente octosilábicos, con el pie forzado. El II lleva como subtítulo “Ya recorrí La Misión”, primer verso de la primera estrofa, de un total de 33, de 4, 5 y 6 versos, mayoritariamente octosilábicos. El III lleva como subtítulo “Traigo versos por centena” y cuenta con un total de 69 estrofas, también de 4, 5 y 6 versos, mayoritariamente octosilábicos. Además, algunas versadas de poetas, como la de Antonio Sinta, contiene algunos versos titulados como “De argumento” (19).

<sup>7</sup> A partir de ahora, “*Soy como el peje*”. Aunque, en principio, parece que los versos se le atribuyen a Apolinar Ramírez Felipe, en realidad, Alfredo Delgado Calderón lo pone en duda por las fechas. Este se da cuenta de que tienen un orden muy específico, con una primera separación entre lo humano y lo divino, y después por la forma de versar y por la temática, por lo que deduce que el propio Apolinar Ramírez fue compilador y no autor (4-5). Reina Hernández Rosario realiza los comentarios a las diferentes estrofas que se emplean para los versos. La particularidad es que todas están escritas con pie forzado, algo que en el lenguaje específico de la tradición denominan “argumento mayor”.

<sup>8</sup> A partir de ahora, “*Ni con pluma*”. Alec Dempster recopila aquí un total de trece testimonios de poetas nacidos entre 1914 y 1947, recogidos entre 1998 y 2006, cuando aquellos tenían entre sesenta y noventa años, y eran oriundos de Los Tuxtlas, en concreto, de Santiago Tuxtla y San Andrés Tuxtla. Muchos de los testimonios recuperan versos que cantaban en fandangos o huapangos en la región. El libro, recién publicado, constituye un testimonio fundamental a cuyo calor nos arrimamos para saber más en torno a esta manifestación poética que estudiamos.

ejemplos de la versada del importante poeta Juan Llanos (1901-1955)<sup>9</sup>. Este sería el corpus básico del que se extraen los ejemplos poéticos del presente trabajo.

Como se puede observar, los testimonios a partir de los cuales rastreamos este tipo de poesía son relativamente nuevos: la mayor parte de ellos están recogidos durante los años noventa, pero se refieren, por la edad de los músicos y la transmisión que han tenido algunas fuentes, a finales del siglo XIX y principios del XX<sup>10</sup>. Esto coincide con lo que señalan algunos investigadores en torno a que la época dorada de los fandangos se vivió a finales del siglo XIX, una vez que “sincretizados y sintetizados, estos festejos llegaron al siglo XIX sólidamente identificados con los quehaceres populares” (Pérez Montfort, “La fruta madura” 44)<sup>11</sup>. Eso sí, al menos dos elementos nos sirven como premisa para pensar que el proceso de conformación de este tipo de poesía o manifestación poética “de argumento” viene de tiempo atrás: primero, la similitud con la que se le denomina al mismo tipo de poesía en otros países de Latinoamérica, como Panamá o Perú, por citar únicamente dos casos ilustrativos, e incluso, también al interior de México, como en el caso del huapango arribeño<sup>12</sup>; segundo, el hecho de que los poetas que la cultivan se refieran a que esta era una forma antigua de versar, puesto que, presumiblemente, antaño la mayoría de los versadores sería capaz de improvisar una réplica a las diatribas de este tipo de versos si se los dirigían en un fandango. Y esto, porque formaban parte de un acervo acumulado por el propio poeta o versero, en sus cuadernos o en la memoria, y sometido a sus propias reglas de creación y transmisión. El primer asunto requiere una atención que, en este artículo —por limitaciones de espacio— no es posible dedicarle; en próximas pesquisas se indagará en esta cuestión de manera profunda y específica<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> A partir de ahora, “*La versada de Juan Llanos*”. Alec Dempster precisa que, Juan Llanos fue un referente poético para muchos músicos de la región; además, él mismo vendía algunos versos a otros poetas y enseñaba a cantar y componer a los jóvenes. “Cuando Juan Llanos perdió la vista, su esposa y su hija [Bertha Llanos] lo ayudaban a anotar los versos” (30) y fue esta última la que le facilitó una copia del cuaderno de versada del poeta a Alec Dempster. Con su autorización reproducimos en este trabajo algunos versos que nos ayuden a analizar este tipo de poesía. El cuaderno tiene un total de 102 páginas llenas de poesías, la mayoría de las cuales tiene la fecha de composición, la cual varía de 1917 a 1938. El cuaderno de Juan Llanos es una joya para el estudio de la lírica en el son jarocho de Los Tuxtlas y ameritaría una edición. Alec Dempster, al referirse a la importancia que tuvo Juan Llanos en la tradición, destaca la relevancia de que todos se refirieran a él como “poeta”, lo cual era extraordinario (30).

<sup>10</sup> Aunque en el estudio introductorio previo a *Soy como el peje*, Delgado Calderón analiza referentes históricos aludidos en los versos y afirma: “De hecho los versos abarcan una temporalidad de por lo menos siglo y medio, de 1780 a 1930, de acuerdo a los sucesos de que dan cuenta y a los personajes que mencionan” (5).

<sup>11</sup> García de León es más específico: “A partir de 1870 [...] proliferan los grandes fandangos, los de cinco días o una semana de duración, que aparecerán en las crónicas pueblerinas [...]. El fin de la dictadura y la revolución de 1910 está plagada de sones, justas poéticas y celebraciones, y por sobre los avatares de sus escaramuzas y del desorden social y político, subsistirá la fiesta” (2006, 33).

<sup>12</sup> En cuanto al interior de México, llama la atención ciertos paralelismos que tiene la poesía de argumento en el son jarocho con la poesía de fundamento del huapango arribeño. En cuanto a Latinoamérica, por referir al menos un ejemplo claro, nos gustaría aludir a las décimas populares que se componen en Panamá. Manuel Zárate y Dora Pérez de Zárate se refieren a la poesía de argumento o décimas de argumento como un género, el “género argumento”, y analizan las características y temas del mismo, los cuales guardan una gran correspondencia, igualmente sus diferencias, con las poesías que analizamos en este trabajo. Afirman: “La décima de argumento: El poeta vuelca en este grupo de décimas lo que podríamos llamar su «saber», y lo que es más, sus ansias de poseer conocimientos y experiencias y su orgullo o satisfacción al demostrarlos” (43).

<sup>13</sup> En este sentido, y al respecto de estos paralelismos y diferencias, nos encontramos también preparando dos artículos, que llevarían estos títulos de forma provisional: “La poesía de fundamento en el huapango arribeño. Un análisis de la lírica y su funcionalidad en el ritual festivo músico-poético” y “Poesía de argumento, poesía de fundamento y versos sabios en México, en el contexto de la lírica popular latinoamericana”.

De cualquier forma, y a pesar de lo expuesto con anterioridad, será difícil rastrear los orígenes históricos y geográficos<sup>14</sup>, y es que estamos en el terreno de la improvisación, del repentismo, de la contradicción, del contrapunteo, por lo que podría ser más fructífero atender a una tradicionalidad sustentada en los temas, tópicos y motivos de los propios versos; en las funciones del lenguaje que pone de relieve el cantor; en la forma en que se incorporan al ritual festivo. Al fin y al cabo, una comunidad dotó a esta manifestación de una determinada significación o valor, y así lo hizo permanecer en el tiempo.

Esto provocó que un tipo de poesía oral improvisada y sabida, como es esta de los versos de argumento, sobre determinados temas, motivos o tópicos, cantada en unos sonos concretos y no en otros, y en contradicción —o contrapunteo— con otros verseros o poetas, se volviera tradicional en cuanto a la previsibilidad de ciertas estructuras con las que se elabora. Y, en ese sentido, será tan importante atender al estudio de la palabra —oral en cuanto enunciada en una fiesta y escrita en cuanto a recogida en los cuadernos de versería—, es decir, a lo filológico, como al del contexto comunitario en que se produce su enunciación, es decir, a lo etnográfico. Así, como afirma José Manuel Pedrosa,

una apreciación más sensible y matizada ha de concluir que, más que los polos de una oposición tajante, improvisación/tradición son conceptos y procesos que operan en campos de intersección [...]. Mi intención es demostrar que improvisación y tradición se necesitan e implican [...] vistos [estos poemas aparentemente improvisados] en red, hay que concluir que son poesía que, sin dejar de tener ingredientes de «improvisación», es producida en marcos de tradición literaria y ritual muy acuñaados, sumamente formalizados, tópicos (s/p).

En una dirección semejante, apunta Antonio García de León a la hora de asumir una concepción dinámica del “folclor” para estudiar la manifestación músico-poética del son jarocho como un “conjunto de rasgos de tradición oral, literaria y musical que se han convertido en tradicionales, es decir, que han sido apropiados por grupos sociales enteros; entonces, los consideraremos parte de una herencia repetida de identidades en constante transformación,

<sup>14</sup> En este sentido, y dadas las características de los versos que analizaremos en este trabajo, es indiscutible su vinculación con todos aquellos que trata Maxime Chevalier para explicar su concepto de “agudeza verbal”, magistralmente expuesto en su libro *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal* (1992). En su trabajo “Para una historia de la agudeza verbal” describe cómo determinados juegos de palabras orales se imprimen en romances o novelas y después recobran su carácter oral en las representaciones teatrales (25); cómo la improvisación poética “que puede parecerse pasatiempo insustancial” fue común en la corte desde los Reyes Católicos y alabada por los mejores ingenios poéticos del Siglo de Oro, como Lope de Vega (27); y también cómo la agudeza verbal se reproduce en los vejámenes académicos y universitarios de segunda mitad del siglo XVII (28). Por cierto, sobre estos últimos, es interesante el estudio de María Soledad Carrasco Urgoiti, quien, tras analizar las características de algunos vejámenes que se produjeron en el siglo XVII, afirma que: “en tanto que agresión verbal, el vejamen, además de recoger una tradición culta, hunde sus raíces en la amplia categoría de la tradición oral que comprende los dictados tópicos, el dar vaya o matraca, el motejar, la burla y las pullas [...]. No olvidemos que el vejamen es la parte jocosa de un acto cultural solemnemente presentado y acompañado de música” (53). En relación con la agudeza, se puede observar muchas de las características de estos versos de argumentar en los tratados de Baltasar Gracián, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (Madrid, 1642) y su posterior *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca, 1648). En este último tratado, Antonio Chas Aguión encuentra tres discursos especialmente “relacionados con la práctica de interrogar y responder: XXXIX («De los problemas conceptuosos y cuestiones ingeniosas»), XL («De la agudeza enigmática») y XLI («De las respuestas prontas ingeniosas»)» (37). Dado que, como veremos, una de las características fundamentales de estos versos de argumentar es su carácter dialogado, el trabajo de Chas Aguión es esencial para entender los orígenes y tradicionalidad de este tipo de poesía, al menos a partir de fuentes hispánicas del siglo XIV. En fin, este sería un estudio que escaparía del objeto de este trabajo —por el espacio que tenemos reservado—, pero que se espera hacer pronto.

reinención, selección y cambio” (*El mar de los deseos* 23). Esta es la perspectiva a partir de la cual se analizarán los versos de argumentar o poesía de argumento en el son jarocho.

Para una mayor claridad y orden expositivo, este análisis se dividirá en dos apartados: en primer lugar, se analizará la relación del poeta o versero con su versería, así como la creación, transmisión y características de este tipo de poesía; en segundo lugar, se estudiará el espacio de esta poesía dentro del ritual músico-poético, así como su funcionalidad. Por supuesto, esto solo tiene sentido desde el punto de vista expositivo, ya que, en la práctica, ambos planos convergen y dotan a la tradición de un marco contextual, motivo por el cual será inevitable no hacer transferencias de un apartado a otro.

### **El poeta y su versería. Características, temas, tipos y motivos de la poesía**

Aunque, en principio, suene obvio, no hay versos de argumentar sin el poeta o versero que participa en el fandango, como figura diferenciada del cantador que, acompañado de su cordófono, canta y ejecuta sonos propios de la tradición. Los cantadores conocen un amplio repertorio de poesías con las que desarrollan los temas de algunos de los sonos tradicionales, mientras que los verseros, además, introducen estrofas en determinados sonos para dialogar con otros. Muchas de estas estrofas se componen de “poesía de argumento” o “versos de argumentar”, de hecho, así se referían a ellas los propios verseros, como veremos más adelante. Raúl Eduardo González define estos versos como

aquellos en los que se plantea al contrincante una reflexión sobre un tema determinado, o podían adaptar o improvisar coplas que hicieran referencia a la situación, como piropos, saludos o alusiones a los asistentes a la fiesta. El secreto era aguantar, responder, no quedarse callado (12).

Juan Manuel Campechano Yan sitúa estos versos dentro de las dinámicas de cambio que suceden en la versada y afirma que para llevarlos a cabo

se debe estar muy preparado, no todos poseen la habilidad y el talento para mantener estos versos de argumentar porque el contenido que expresan, cuestiona y a la vez responde a temáticas muy particulares [...]. Para entrar a esta dinámica se tiene que pedir permiso y marcar el inicio en la versada para posteriormente, si acepta el otro versador, se desarrolle el entramado poético bajo esta lógica (79-80).

Como vemos, ya se vislumbra algunas características de este tipo de versos: por un lado, en esencia, son dialógicos, es decir, buscan establecer un diálogo con otro versero en relación con algún tema, lo cual tiene mucho que ver con un ritual festivo que incluye en su seno la

contradicción o el contrapunteo<sup>15</sup>; por otro lado, en relación con la naturaleza de estos versos, puesto que pueden ser “sabidos”, para cuestionar o retar al otro versero en algún ámbito del saber, o improvisados, para referirse al contexto festivo.

Los poetas o verseros son, en principio, el centro medular de estos versos de argumentar, en cuanto a creadores y enunciadorees en el contexto festivo. No obstante, ¿cómo se crean estos versos?, ¿cómo se conservan?, ¿cómo se transmiten? Estas son algunas de las preguntas que surgen y una primera pista nos la ofrece el testimonio de Félix Machucho Salazar<sup>16</sup>:

No ha habido gente que me gane en verso, porque nadie sabe los versos que yo sé. Yo tengo versos viejos y versos hechos míos, y versos hechos de otros, que yo tengo mente; tuve mente para, yo, con unas dos veces que escuchara un verso, lo aprendía [...], y lo que vale es tener versos. Yo te puedo amanecer cantando, pero no el mismo verso: te voy cambiando de verso, hasta de a mano vienen (citado en Dempster 177).

En su testimonio, se puede observar ya, en primer lugar, una información valiosa en cuanto a la creación y transmisión de estos versos y, en segundo lugar, que los poetas privilegiaban el hecho de tener un repertorio amplio, al menos tanto como para poder responder sin preocupación del tiempo que dure la fiesta. Siguiendo el testimonio de Machucho Salazar, esos versos podían ser de autoría propia, memorizados de otros autores o “viejos”. El propio poeta, más adelante, confiesa que él se sabe versos viejos que escuchó al difunto Dámaso Chagala<sup>17</sup>, por lo que deducimos que dichos “versos viejos” hacen referencia a los que han sido transmitidos desde antaño por otros poetas mayores. El poeta Dionisio Vichi Mozo<sup>18</sup> también privilegia esta forma de versar cuando afirma: “con estos versos que yo tengo, a cualquiera de Tres Zapotes, de por ahí [...] me lo pepeno. Estos versos son de los viejos” (citado en Dempster 124). No cabe duda de que el conocimiento de la tradición, de las antiguas versadas, constituye un valor en cuanto a que el otro versero debe contestar también en estos versos viejos y fijándose en alguna palabra clave que constituya el tema, como podemos observar en el testimonio del poeta Raymundo Domínguez Gallardo<sup>19</sup>:

Es que tú vas buscando al otro, cómo van sus versos; tú vas buscando, y, si él es abusado, también va buscando los tuyos. Mira: salen unos versos a todo dar, porque ya van los dos versos se van combinando [...]. Todos los versos tienen que llevar su ritmo, tienen que llevar su contenido;

<sup>15</sup> En su relevante *Teoría de la improvisación poética*, Alexis Díaz-Pimienta se refiere al “dialogismo” como una “forma universal predominante” en el repentismo poético y a la “dialogicidad” como una de las leyes de la improvisación, junto con otras de igual relevancia: “aparente carácter irreflexivo”, “espontaneidad y rapidez”, “contextualidad”, “fluidez”, “comunicabilidad”, “seguridad escénica”, “espíritu concursivo o competitivo” y “falibilidad textual”. En concreto, sobre la dialogicidad, Díaz-Pimienta advierte que está relacionada con el sentido de pregunta-respuesta de los textos improvisados; que el “repentista usa principalmente algunos recursos literarios, como el apóstrofe y la deixis situacional, además de diferentes técnicas”; y que esta forma de diálogo entre opuestos “no excluye otras formas de improvisación en las que prima el diálogo en coincidencia de opiniones” (259). Un aspecto de enorme relevancia para nuestro trabajo, en la medida en que relaciona esta dialogicidad con la argumentación, se produce cuando Díaz-Pimienta afirma que “la pregunta en repentismo es la argumentación, tenga o no aires interrogativos, mientras que la respuesta sería la contraargumentación del otro improvisador” (260).

<sup>16</sup> Poeta nacido en 1947 en Tres Zapotes, Santiago Tuxtla, según la información de *Ni con pluma*.

<sup>17</sup> Estos versos a los que se refiere Machucho Salazar son los siguientes: “Estando muerto y tendido / sin saber quién me mató, / pero vivo convencido / que a nadie le falta Dios / por muy cabrón que haya sido” (citado en Dempster 187).

<sup>18</sup> Poeta nacido en 1925 en Santiago Tuxtla y fallecido en 2015, según la información de *Ni con pluma*.

<sup>19</sup> Poeta nacido en 1932 en Santiago Tuxtla, según la información de *Ni con pluma*.



todo el verso tiene su contestación, desde los versos viejos, tienen su contestación todos: si él te contesta un verso, tú le cantas un verso de los viejos, y te lo contesta. Si él te echó un verso de los viejos, tú tienes que buscar su pie del otro, así debe ser [...], es que él va buscándote, como tú vas, va buscándote en pie de tu verso, un piecico de en medio, o el último, o el primero. Él te lo va buscando, para que vaya combinándolo. Es que hay que pensarlo, la interpretación: hay veces, como digo, lo interpretan mal. Pero sí, todo tiene su contestación (citado en Dempster 140-141).

Tanto la naturaleza dialógica, es decir, el hecho de que el versero aspire a que sus versos sean contestados por otros o él mismo a contestar los que otros pudieran dirigirle, como el tema concreto al que se refieran los versos, condicionan la forma de creación, transmisión y conservación de estos. Precisamente por estas dos circunstancias, dialogismo y tópica — podríamos llamarle—, es tan relevante y se privilegia tanto que el poeta tenga un amplio repertorio poético. Y esta poesía puede ser “sabida” o memorizada de otros poetas o de versos viejos, o ya creada de nueva cuenta a partir de los temas que se han hecho tradicionales en los fandangos, es decir, aquellos sobre los que suelen preguntar otros poetas. En este sentido, los cuadernos de los poetas juegan un papel fundamental en la tradición, mucho más si cabe en relación con los versos de argumentar, motivo de este trabajo, puesto que, dado el amplio repertorio que un versero debe tener para responder a otro, se convierten en archivo de la memoria del poeta o espacio para la creación de nuevos versos en torno a los temas tradicionales. Por tanto, estos cuadernos contienen versos propios, versos de otros poetas y versos viejos, lo que los convierte en herramientas fundamentales para que el poeta, por un lado, amplíe su repertorio de coplas para los sones con tema ya determinado y, por otro, para anticipar los contrapunteos con otros verseros que se presenten al fandango; tanto así que en el fandango puede haber alusiones a la no preparación de algunos temas que son de argumento, como podemos observar en la siguiente copla<sup>20</sup>: “En lo alto vas tirando / de argumento y argumento / y en tu libro no has hallado / en qué línea corre el viento”<sup>21</sup> (citado en Hidalgo Belli 148).

No cabe duda del privilegio que supone tener repertorios amplios de versos, desde un punto de vista temático, con los que iniciar o responder un contrapunteo. El testimonio de don Feliciano Escribano es fundamental para observar, por un lado, las fuentes de la acumulación del repertorio y, por otro, la forma de ordenarlas. Así, cuando le preguntan por qué razón la gente afirmaba que él tenía muchos versos, confiesa: “Lo que pasa es que yo compraba lo que llamaban «cadena de verso»: cadena era veinte y cinco versos, así los vendían”. Esto coincide con la información que brinda Bertha Llanos sobre cómo su papá vendía versos, por centavos (citado en Dempster 98, 62)<sup>22</sup>. De hecho, después, Feliciano Escribano afirma que un día el propio Juan Llanos le preguntó:

<sup>20</sup> Por la intención de la rima de los versos impares —gerundio y participio— quizá una versión anterior de esta copla fue una cuarteta con esquema métrico a b a b: “En lo alto has tirado / de argumento en argumento / y en tu libro no has hallado / en qué línea corre el viento”.

<sup>21</sup> Esta estrofa es la 45 de un total de 69 estrofas que componen el capítulo “Versos de Argumento III. Traigo versos por centena”, de *El canto...* (Hidalgo Belli 141-152). Ver nota a pie de página número 6.

<sup>22</sup> De hecho, también coincide con la información que transmite el versero Dionisio Vichi Mozo, cuando afirma: “Yo desde catorce años fuimos comprando los versos del difunto Juan Llanos [...]. Era compositor, poeta. Él trabajaba: te hacía pascuas, décimas, cuartas, lo que tú quisieras. Nosotros íbamos a comprar cincuenta estribillos, cincuenta versos de «La siquisiri»” (citado en Dempster 117). Es decir, que, en principio, le habría comprado dos cadenas de veinticinco.

—Oye, Escribano, quiero hacerte una pregunta. Los versos que tú me compraste, ¿te los aprendes o los dejas?

—No, no. Los tengo aquí.

Pero yo no agarraba un periódico o una revista, yo no aficionaba a eso. En una hora me aprendía los veinte y cinco versos, pero le ponía afición, y luego me los aprendía (citado en Dempster 98-99).

En la contestación de Escribano, se puede observar cómo se “acopian” los otros versos que no son viejos: por un lado, comprándolos o recopilándolos de otros verseros, por otro, creándolos a partir de fuentes de conocimiento en donde aparezcan los temas que pueden ser motivo dialógico en la confrontación. Es muy interesante también la denominación de “cadena de versos”, porque ilustra una forma de creación acorde con la esencia dialógica en una versada. Una pregunta sobre un tema obliga a tener varias estrofas sobre ese mismo tema: ya sea porque te conteste otro versero, o ya porque no te conteste, el versero debe continuar con el tema propuesto. Esto lo podemos observar en estos dos pares de estrofas recogidos de dos fuentes distintas:

Vamos formando cadenas  
en versos de argumentar  
¿dónde vive la ballena?  
si en las honduras del mar  
¿o ha de ser por las canteras  
que nunca se puede hallar?

Dicen que eres pantera  
porque eres buen cantador  
para que yo lo creyera  
quiero que digas mejor  
¿Cómo hace una ballena  
para virar un vapor?<sup>23</sup>  
(citado en Hidalgo Belli 95).

Vamos formando un consorte  
declarando su poesía:  
¿por qué lado corre el norte,  
dónde está la medianía?  
Yo digo que no hace corte  
su inteligencia a la mía.

Vamos formando un consorte  
de las líneas verticales.  
De la brisa y el brisote,  
¿las dos azotan iguales?  
¿Y por qué carriles corta  
para que salgan cabales?  
(Feliciano Escribano, citado en Dempster 101).

Como podemos observar, el primer par alude a la ballena como argumento de los versos, mientras que el segundo se refiere a los vientos o a la brisa. Además, tienen una forma dialógica, de cuestionamiento hacia el otro, y en ambos se puede observar que la forma de crear los versos se traslada a la literalidad de la propia poesía: se crean en cadena o en consorte, es decir, inevitablemente unidos por su condición temática. No tendría sentido que el versero se aprendiera o anotara en su cuaderno una estrofa de argumento, sino que tendría que tener al menos un par de ellas, ya sea para responder o ya para demostrar que sabe más sobre el tema que propuso. Esta dinámica también la podemos observar en la anécdota que cuenta Leoncio Tegoma (don Lencho)<sup>24</sup>, cuando llegó a Los Lirios y un señor le retó, diciéndole que

<sup>23</sup> Estas estrofas son la 10 y 11 de las 33 —de 4, 5 y 6 versos— que componen el capítulo “Versos de Argumento II. Ya recorrí La Misión”, de *El canto...* (Hidalgo Belli 93-99). “Ya recorrí La Misión” hace alusión al primer verso de la primera estrofa.

<sup>24</sup> Poeta nacido en 1924 en Tres Zapotes, Santiago Tuxtla y fallecido en 2014, según la información de *Ni con pluma*.

le iba a hacer una pregunta en verso para ver si le contestaba. Entonces, le echó el verso y él le contestó:

En la medianía del mar,  
en esa agua cristalina,  
de paso escuché cantar  
la sirena y la tonina  
en verso de argumentar,  
¿cuál es la concha más fina?

—Ni tú sabes [le dijo el señor que le había retado, y entonces el propio don Lencho se contestó]

Si cantando me adivinas,  
en un peine lo has de ver:  
yo en América Latina  
a un sabio le hice saber  
¿cuál es la concha más fina?  
La tortuga de carey.

—¡Jijo de la chingada! Me mataste, cabrón (citado en Dempster 160).

Por tanto, esta circunstancia, dialéctica y tópica, marca una pauta de creación —y de conservación y transmisión—; pero, además, la anécdota pone de manifiesto el valor especial que se le otorga a la improvisación o al hecho de que el versero improvise de repente:

En versos de argumentar  
dispones bien tu tirada  
no te vayas a quedar  
como la gallina echada  
porque te vas a tirar  
un caballito de espada.

Por mayor y por menor  
te digo lo positivo  
que no cantes con temor  
atiendo lo que te digo  
si eres buen trovador  
no cantes versos sabidos (citado en Hidalgo Belli 94).

En los anteriores versos se puede observar que se privilegia la capacidad de improvisar, de no cantar versos sabidos, no solo por la destreza que eso implica, sino también como una forma de distinguir al trovador, al versero o al poeta, del cantante. Eso sí, como sabemos, y podemos comprobar gracias a las versadas, en los fandangos tradicionales, a los que nos referimos, no solo se pueden producir versos improvisados que dependan del contexto festivo de ese momento —dirigidos a una persona o sobre un tema no preparado—, sino que también se pueden (re)producir versos aparentemente improvisados, pero que en realidad no lo son, y

están archivados en los cuadernos. Además, como se verá, estos versos también siguen en su interior una organización en cadena según el tópico.

Las versadas de poetas, recogidas en cuadernos, tienen un valor extraordinario más allá del hecho de compilar versos antiguos que probablemente fueron cantados o recitados en fandangos, y que se transmitieron de forma oral o escrita por toda la región, como se ha visto. En primer lugar, nos permiten hacer una clasificación de estos versos desde la perspectiva del poeta, es decir, pensando en la funcionalidad que para él tenía la forma de conservarlos. En segundo lugar, nos acercan a la clasificación que ellos mismos hacían de las poesías y, en el caso de este trabajo concreto, a qué tipo de versos se refieren cuando hablan de “versos de argumento” y cuáles otros existen y estarían excluidos de este rubro.

En *La versada de Juan Llanos*, los versos están fechados entre 1917 y 1950; sin embargo, estas fechas no suponen un criterio para ordenar las poesías en un sentido cronológico, motivo por el cual se puede pensar que el cuaderno quizá aglutina versos que el poeta tenía anotados en otros soportes y que este, por tanto, los compilaría. Lo extraño, en ese caso, es que tampoco se encontró un orden clasificador, más allá del hecho de que las estrofas, normalmente numeradas de forma consecutiva, estén agrupadas por tipos de versos o por sones para cantar. Eso sí, por citar solo un ejemplo, hay “versos de amor para huapango” —así titulados— que se intercalan en varias partes del cuaderno, por lo que estos tipos tampoco suponen un criterio clasificador. Aunque la versada del poeta Juan Llanos no es el objeto de estudio aquí<sup>25</sup>, una clasificación de sus versos a partir de los títulos y su contenido, nos acercaría, sin duda, a una mejor comprensión de los versos de argumento y a lo que estos comprenden. Así, a partir de los títulos, se puede aglutinar todas las estrofas en ocho categorías: versos de huapango, versos de amor, versos de desprecio o desprecios, versos religiosos<sup>26</sup>, versos de argumento, versos para sones concretos<sup>27</sup>, corridos<sup>28</sup> y canciones<sup>29</sup>. También, hay una serie de estrofas numeradas que no tienen título, pero que podrían adaptarse a algunas de las categorías referidas. A su vez, según aparecen dispuestos en la versada, los versos de argumento se podrían clasificar en tres tipos: primero, los versos de argumento para El

<sup>25</sup> Esto ameritaría, en primer lugar, una cuidada edición de su valiosa versada y, en segundo lugar, un estudio de esta. Dada la centralidad que supone esta figura para el son de Los Tuxtlas, ojalá esta se realice muy pronto.

<sup>26</sup> En esta categoría incluiríamos las siguientes: primero, una serie de décimas —“Décimas de Navidad”, “Décimas del Niño Dios”, “Décimas de Guadalupe”—; luego, las “Mañanitas a la Virgen de las Mercedes”; y, por último, los “Versos del sabio Salomón”.

<sup>27</sup> Aparecen versos para los siguientes sones: “El fandanguito”, “El pájaro [manzanero]”, “La india”, “El Balajú”, “El toro”, “El cascabel”, “El siquisirí”, “El butaquito”, “El colás”, “El gavilancito”, “La palomita”, “El jarabe moreleño”, “La morena”, “El trompito” y “La bamba”. Para el caso de “El fandanguito” aparecen dos tiradas de versos: la primera titulada “El fandanguito Bersos de amor”, de 1932, en 12 décimas; y la otra “Guapango el Fandanguito”, de 1938, en 25 cuartetos. Para el caso de “La morena” también aparecen dos tiradas de versos: la primera titulada “El Son de la Morena Guapango”, de 1932, en 23 sextetas; y la segunda titulada “Guapango la morena”, de 1923, en 14 sextetas. El resto de sones solo aparecen una vez.

<sup>28</sup> En cuanto a los corridos, solo uno aparece así nombrado en el título, el “Corrido de mi chatita”. El resto, o bien no aparece titulado, pero se deduce gracias a que nombra el género en el primer verso —“Voy a cantar un corrido”— o bien cumple con la métrica de la poesía y la intención de recoger un acontecimiento histórico, como el caso de “Bersos del caso ocurrido en Santiago Tuxtla Ver. el 21 de septiembre de 1944” y “Bersos del Sacerdote Eduardo L. Munguía De cuando izo el templo del Sagrado corazón”, sin fechar y de 1942, respectivamente.

<sup>29</sup> En concreto, la “Canción escucha mi penar”, de 1932, y la “Canción de los marineros”, de 1936.

siquisirí<sup>30</sup>, es decir, asociados a un son concreto; segundo, los versos de argumento para el huapango<sup>31</sup>, es decir, aptos para versar en el fandango y no necesariamente dentro de un son puntual; tercero, los versos de argumento en cuentas<sup>32</sup>, es decir, aquellos que especifican el tópico al que se refieren. Veamos algunos ejemplos de ellos:

Versos de argumento para El siquisirí	Versos de argumento para el huapango	Versos de argumento en cuentas
He llegado a estas funciones donde suena el guapití para cantar en <i>atezones</i> el son del ciquicirí licencia pido y perdonen todos los que están aquí 1	Licencia voy a pedir para cantar un momento porque quiero definir el final de este argumento que vamos a discutir cuáles son los elementos 1	El argumento es patente lo que de plano confieso con mi humilde pensamiento digo lo que es el ingreso que son quinientos de a 20 la cantidad de cien pesos 5
Para cantar argumento hay que darle consonante porque si no el pensamiento se pasa más adelante y ya no sirve el talento aunque tenga buenos guantes 3	Ya provoqué este argumento de las líneas principales en el primer elemento corren los vientos cabales así es el primer ejemplo de las líneas verticales 3	Me gustan los argumentos y hablar con la verdad y no con experimento digo que esta cuenta da hablando ciento por ciento <i>pustantos</i> miles dará 6
Adiós y ya me despido porque me ausento de ti me voy pero no me olvido la palabra que te di pero queda de testigo el son del Siquisirí. 24	Dicen que el primer Adán fue de la primera gente que hasta después vino Abraham a hacer lo que está presente poco a poquito verán cuál es el inteligente 8	Por última vez te digo cuál es la cuenta quebrada suma y resta positiva me ha servido de puntada por eso mi mente gira con el caballo de espada 7

La anterior clasificación tiene una serie de implicaciones para delimitar qué son y qué no los versos de argumento. En principio, y en contraposición con las otras categorías, los versos de amor y de desprecio no son de argumento<sup>33</sup>, aunque entre los versos de argumento se puedan encontrar algunos que el versero aproveche para dirigirlos a alguna mujer presente. Esto

<sup>30</sup> Aparecen en la versada bajo la denominación concreta de “Guapango el ciquicirí argumento”. Se trata de 24 sextetas, mayoritariamente octosilábicas y fechadas en 1938. Algunas de las estrofas se ocupan en saludar y pedir licencia; otras encadenan temas concretos de argumento como el béisbol, las cartas de una baraja y las cuentas; otras son de amor hacia una mujer; las últimas son de despedida. En muchas de ellas se refiere expresamente a “El siquisirí”.

<sup>31</sup> Aparecen en la versada bajo la denominación concreta de “Bersos de argumento Guapango”. Y en concreto, bajo este título, se desarrollan dos tiradas: la primera de 18 sextetas, mayoritariamente octosilábicas y fechadas en 1922; y la segunda de 17 sextetas, mayoritariamente octosilábicas y fechadas en 1932.

<sup>32</sup> Aparecen en la versada bajo la denominación concreta de “Bersos de argumento en cuentas”. Se trata de 15 sextetas, mayoritariamente octosilábicas y fechadas en 1936.

<sup>33</sup> Esto también lo corrobora el testimonio de Feliciano Escribano cuando se refiere a los versos “que traen” otros poetas: “Salvador Tomé sí sabe un poco también, pero argumento no tiene. Tiene puro de amor, también tiene versos bonitos [...]. Me topé con uno bueno que se llamaba Manuel Valentín [...]. Era de Santiago, pero como que no traía argumento, pero sí traía puros versos de amor, y décimas y todo. Pero a veces ahí había uno que me quería picar, y luego le daba contestación” (citado en Dempster 105-106).

coincide también con las categorías que parece establecer don Feliciano Escribano, cuando afirma: “Tengo versos así para contestar. Tengo para decirle uno y tengo la respuesta. Los argumentos son los picones. Hay de amores, hay desprecio, y versos de argumento” (citado en Dempster 101). Por lo tanto, los versos de argumento son aquellos que buscan la confrontación con otro versero —picarlo—, en torno a un tema que no sea de amor o desprecio, y que desencadene un tópico sobre el que seguir versando. Y entre aquellos tópicos, sí se podría incluir el religioso, porque dentro de los versos de argumento se encuentra esta temática, por ejemplo, como ya hemos visto sobre Adán y Eva, o Abraham, pero también sobre el sabio Salomón, que es un motivo tradicional<sup>34</sup>.

Al observar lo anterior, se puede señalar que el criterio que emplea Juan Llanos para clasificar los versos de argumento es doble: dos de las categorías responden a una clasificación funcional, según el momento posible en el que se puedan introducir dentro del fandango, es decir, ya de forma general (en el huapango) o ya dentro de un son concreto (“El siquisirí”); la otra categoría ordenadora, sin embargo, responde a un criterio tópico (el de las cuentas, es decir, la aritmética). A pesar de esto, las dos primeras categorías, las que responden al lugar en el que se puede versar por argumento, también incluye series tópicas de versos de argumentar en cadena. Así, en los de “El siquisirí” se puede encontrar, por ejemplo, versos dedicados al béisbol<sup>35</sup>, a los juegos de naipes, a la aritmética o contabilidad y al amor, mientras que en los de “para el huapango” se puede encontrar de amor, de pique (gallos), de anatomía, de geografía, de historia, religiosos, de geología (sobre el viento, el mar y los planetas). Veamos algunos ejemplos:

<sup>34</sup> Curiosamente, en *La versada de Juan Llanos* encontramos una versada o tirada de versos bajo la denominación de “Bersos del sabio Salomón”, fechados en 1936, en los que pone a Salomón a adivinar cuál será la flor verdadera entre dos posibles, pero también incluye algunos versos dedicados a Salomón dentro de los de argumento para el huapango, en concreto tres consecutivas, de la 16 a la 18, creadas por el autor en 1922, y que también se refieren a una reina mora que retó a Salomón a descifrar cuál de las dos flores era verdadera. En la versada compilada de Apolinar Ramírez, también aparece el motivo de Salomón, pero dentro de los versos religiosos y, en concreto, como parte de aquellos que se refieren al “Texto Sagrado”. Estos versos se refieren a los temas que, al parecer, en un tratado, Salomón afirmó que incumbían al Texto Sagrado y, curiosamente, algunos de ellos como la astronomía, la teología, la historia o la geografía (Ramírez Felipe 59), coinciden con temas que se tratan tradicionalmente en los versos de argumento. La presencia del rey Salomón está tan presente en los verseros que incluso estos parecen reflejarse en su sabiduría para trovar, como podemos observar en la siguiente estrofa de don Feliciano Escribano: “Que si la ciencia me diera / que el rey sabio Salomón, / yo con mi pluma escribiera / la regla de un trovador” (citado en Dempster 107). La coincidencia destacada anteriormente y la presencia del sabio Salomón, no solo en el son jarocho sino en otras tradiciones músico-poéticas mexicanas, es estimulante al menos para analizar este motivo. Esperamos poderlo hacer en un próximo artículo.

<sup>35</sup> Ya en el diario de campo de Betty W. Starr vemos cómo, recién llegada a Santiago Tuxtla, el 31 de agosto de 1952, presencia una fiesta en la que se celebra por la tarde un partido de béisbol entre los equipos de Santiago y Alvarado, y después comienzan los fuegos artificiales que anuncian el baile nocturno, primero, una orquesta de marimba y, luego, a las 9:30 p.m. un fandango frente al Palacio Municipal (2-3).

**(Ciencia / Anatomía)**

Si eres muy inteligente  
me vas a decir a dónde  
se desarrolla la mente  
y a cuál le corresponde  
y para que tú argumentes  
en versos diré tu nombre  
4

Todo el hombre inteligente  
no debe de cantar mal  
debe corregir su mente  
en versos de argumentar  
que la ciencia es una fuente  
ya parece manantial  
8

**(Geografía)**

Yo me he paseado en Torreón  
en la ciudad europea  
Inglaterra y su nación  
que nadie los *manequa*  
ni la patria ni el Japón  
que tiene grandes ideas  
11

Me fui para Yucatán  
y pasé por la Argentina  
y si no lo creen verán  
que me paseé en la gran China  
también les traigo un refrán  
de la América Latina  
13

**(Geología)**

De planetas te diré  
cuáles son los semanarios  
el sol domingo es el Rey  
lunes la luna es actuario  
porque Marte tiene ley  
como le marca el horario  
11

Júpiter lo mismo manda  
como Venus apartado  
que forma la quinta tanda  
que Saturno el apropiado  
así la medida cambia  
mis versos argumentados  
12

Feliciano Escribano, en su testimonio, ofrece más temas sobre los que se puede versar en argumento: “Los de argumento son muy bonitos. Del sol, del mar, de la luna, de todo va nombrando: del año, de los meses, de la semana. Cada verso tiene su contestación” (citado en Dempster 101). En las versadas recogidas por Hidalgo Belli en *El canto*, los versos de argumento también se refieren al tema de Cupido, a la geología (mar, canteras, volcán, rayo), muchos de aritmética o cuentas, de animales (ballenas, gavián, gallo, peje, tiburón, conejo), de filosofía y van intercalados con versos de picar o “picones”, en tanto, en cuanto estos últimos no aluden a un tópico, sino que solo interpelan al otro versero, a veces, para incitarlo a argumentar sobre algún tema:

Ya comenzamos el son  
para definir el punto  
porque en esta diversión  
en mis versos te pregunto  
no me hagas ponderación  
pa’ definir el asunto.

Voy a seguir la pelea  
cantando mis argumentos  
a ver si cumplo mi idea  
y convenzo tu talento  
porque si tú cacareas  
de nada sirve el encuentro.  
(citado en Hidalgo Belli 94-95)

Por lo tanto, aquí los versos picones estarían incluidos o serían parte de los de argumento, algo que parece también confirmar Andrés B. Moreno Nájera en el glosario que incluye en su libro *Presas del encanto. Crónicas de Son y Fandango*, cuando desarrolla la siguiente entrada:

Versos de entrada, de relación y de argumentar: Los de entrada, cuando el cantador pide permiso para iniciar el canto. De relación cuando los cantadores relacionan los versos por tema. Los de argumentar son cuando el cantador hace preguntas y el otro responde, sin dejar pasar la música (79).

Como se observa, para ser de argumento, un versero tiene que interpelar a otro, por lo que, si no se produce una interpelación y solo se versa sobre un tema, son de relación. Ahora, el propio libro que recopila Moreno Nájera, en una de las “crónicas” a la que luego nos referiremos, establece la distinción entre “versos de argumentar” y “versos picones” (30), por lo que se deduce que aquella interpelación al otro versero tiene que ser sobre un tema para que se considere verso de argumentar, ya que, si solo se trata de interpelar al otro, será un verso picón<sup>36</sup>. Por lo tanto, aunque se vea que se repiten algunas categorías, lo que incluyan o no, depende mucho de las formas de denominar y de los procesos de transmisión que han tenido en determinadas regiones.

Estas clasificaciones se tornan aún más complejas con la diferenciación que hace Alfredo Delgado Calderón en la introducción a la versada compilada por Apolinar Ramírez Felipe, cuando afirma que “la característica común es que todos, los de reto, los sones y los versos de temas libres, son de pie forzado o argumento mayor” (4). Esto del “argumento mayor” se debe a la particularidad de esta versada compilada por Apolinar Ramírez, de cuya transmisión se sabe poco y en la que solo “hay una nota en las hojas manuscritas que dice que se copiaron de «Versos para fandango y huapango en Argumento Mayor», sin aclarar a qué se refiere” (Delgado Calderón 4). Efectivamente, el “argumento mayor” hace referencia a una estrofa en la que se glosa una cuarteta o una quintilla en pie forzado. Veamos una quintilla y las dos primeras glosas:

*En argumento mayor  
yo te quiero preguntar  
qué leguas alumbra el sol,  
cuántas onzas pesa el mar,  
ya que eres tan sabedor.*

En dónde compositor  
no has de componer un verso,  
gracias por ser razonador,  
discutir al universo  
*en argumento mayor*

Esa es gracia de versar,  
no cantar como jilguero  
así es que ponte a pensar  
que por las glorias de Homero  
*yo te quiero preguntar.*  
(citado en Ramírez Felipe 64).

Y gracias a otra versada, en concreto a la recopilada por Hidalgo Belli, se sabe que este argumento mayor no solo se tiene que producir a propósito de una glosa completa de una cuarteta o quintilla, sino que simplemente se puede deber al reto de uno de los verseros a mantener un pie forzado, como se observa a continuación:

<sup>36</sup> En su trabajo, Juan Manuel Campechano Yan también establece una tipología de coplas en el son que diferencia estas categorías. En concreto, él hace una primera división entre “coplas exclusivas”, para referirse a las que están establecidas en determinados sones, frente a las “coplas libres”. Dentro de estas coplas libres incluye los “versos de relación”, “versos de relación al pie”, “versos de argumento”, “versos de argumento mayor”, “versos picudos” y “versos de despedida” (ver capítulo “4.2.2. Tipos de coplas en el son”, 68-87). Además, en el magnífico corpus que reúne al final de su trabajo, y en concreto en el capítulo “6.3. Corpus total de coplas obtenidas de la investigación” (200-289), dentro de las Gonzalo Vichi Ramírez, incluye una serie de “coplas de relación consonante” agrupadas de forma temática: saludo o entrada, de amor, flores, del vestido, de despecho, argumento, picudos y despedida (200).



Soy un muchacho valiente  
que he de vencer tu rigor  
y como soy suficiente  
con este argumento mayor  
si quieres conmigo vente.

Soy el muchacho imprudente  
que he venido a contestar  
y como soy suficiente  
para esto de argumentar  
si quieres conmigo vente.  
(citado en Hidalgo Belli 144).

Así, se vuelve a encontrar con la dicotomía en torno a los dos objetivos principales que podría tener el versero: el argumento supondría un reto para demostrar la sabiduría, mientras que el argumento mayor, además, lo sería para el ingenio poético. Lo mismo ocurre si se piensa en la forma que un versero tiene de “archivar” los versos de argumento —y de argumento mayor—, en otras palabras, por la funcionalidad que estos tienen dentro del fandango y por su tónica, lo cual constata de nuevo los dos objetivos: demostrar su destreza y sabiduría o conocimiento.

Desde el punto de vista de la estructura métrica, y como se ha visto, para este tipo de poesía de argumento, los verseros prefieren las estrofas de cuatro, cinco y seis versos, sueltas, aunque “en cadena” para respetar la tónica del canto o recitación, y en ocasiones la glosa y el pie forzado, para aumentar el reto hacia el otro. De cualquier forma, como se ha podido observar en las diferentes versadas que constituyen el corpus de este trabajo, incluida la de Apolinar Ramírez que utiliza como criterio ordenador el tipo de estrofa, los verseros cantan y recitan en cuartetas, quintillas y sextillas; y rara vez lo hacen en décimas, tal y como lo explica Reina Hernández Rosario: “Este tipo de décimas a lo divino con una cuarteta obligada picaresca o de doble sentido eran frecuentes en décadas pasadas. Ahora casi se ha perdido esta manera de versar” (citado en Ramírez Felipe 39). En la versada de Juan Llanos, por ejemplo, se reservaba la décima o bien para versos de “El fandanguito” o exclusivamente para algunos religiosos<sup>37</sup>.

Se entiende, por lo tanto, que en estos fandangos tradicionales o de tarima no era tan común versar en décimas, al menos no para argumentar. En este sentido, son muy elocuentes los dos ejemplos siguientes. En primer lugar, la primera décima de una larga —y extraordinaria— tirada de cuarenta y nueve, realizada por don Constantino Blanco Ruiz, “Tío Costilla”<sup>38</sup>, en la que reconoce versar en décimas por no tener argumento. En segundo lugar, la cuarteta glosada en décimas —se reproduce solo la primera—, recogida también en los noventa por el Seminario de Tradiciones Populares, en la zona de Tlacotalpan, en donde se puede ver una

<sup>37</sup> Ya vimos cómo Escribano se refería a los versos que traía un trovador y separaba las décimas de los de argumento. Según comunicación privada, Alec Dempster pudo constatar que la décima cantada en Los Tuxtlas se limitaba a las justicias y a “El fandanguito”. Las justicias no se cantaban en el contexto del fandango, sino en bodas, cumpleaños y celebraciones religiosas; en las bodas, el versero “pintaba la mesa”, es decir, les cantaba décimas a los novios. En “El fandanguito” eran comunes los versos o décimas de desenojo; y en Santiago Tuxtla escuchó que las mujeres podían responder con versos, sobre la tarima, un diálogo. Hasta aquí Dempster.

<sup>38</sup> Poeta de Matagallinas, Tierra Blanca, Veracruz, según la información de *El canto de la memoria*.

estructura condicionada por la pregunta y el desarrollo de un motivo tan tradicional como el del pañuelo perdido / encontrado<sup>39</sup>.

Por la falta de argumento  
ya no podía yo trovar  
y opté por recopilar  
refranes del Sotavento;  
su atención por un momento  
solicito, por favor,  
será para mí un honor,  
y una gran muestra de estima,  
quieran escuchar la rima  
de este humilde trovador.  
(citado en Aguirre Tinoco 75).<sup>40</sup>

*¿Quién perdió, que yo encontré  
un pañuelo casi nuevo;  
en cada esquina un suspiro  
en medio un ¡ay!, que me muero?*

Dando la seña pregunto  
porque así debe de ser;  
el que lo llegó a perder  
podrá pedírmelo al punto;  
para salir de este asunto  
¿de quién será?, pregunté;  
como nada averigüé  
que hubiera oído decir,  
así vuelvo a repetir:  
*¿Quién perdió que yo encontré.*  
(citado en Jiménez de Báez 80).<sup>41</sup>

A pesar de la estrofa que el versero elija para versar por argumento, esta poesía se destaca, como se ha visto, por su carácter dialéctico, de contrapunteo y porque pone de relieve tanto un aspecto pedagógico, en cuanto a la transmisión y demostración del conocimiento sobre una serie de temas tradicionales, como un aspecto ingenioso del poeta en cuanto a la destreza formal y temática. Como se ha observado, estos poetas o verseros se distinguen de los cantadores de sones que participan en un fandango, gracias a la inspiración, pero ¿de dónde proviene esta? A la pregunta parecen responder los siguientes versos: “Señores no sé cantar / porque soy criado en la arena / ¿quién me enseñó a versar? / la calandria y la sirena” (citado en Hidalgo Belli 152)<sup>42</sup>. Sin duda, este motivo tradicional pone de relieve un compo-

<sup>39</sup> En este sentido, resulta interesante revisar el artículo de Raúl Eduardo González sobre los pañuelos y otros objetos que caen del cielo (“Pañuelos y otros objetos en el cancionero mexicano”, *Estudios Jaliscienses*, 69, agosto de 2007, 49-59) y el de Pedro Piñero, que el propio Raúl Eduardo González trae a colación en su texto: “Lavar pañuelo / lavar camisa. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas”, en *De la canción de amor medieval a las soleares (Actas del Congreso Lyra Minima Oral III)*, Sevilla, Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 2004.

<sup>40</sup> En la compilación de Patricio Hidalgo Belli se reproducen 15 de estas décimas que recogen refranes de la región, mientras que en la de Humberto Aguirre Tinoco se reproducen 49.

<sup>41</sup> Esta décima de pie forzado, la primera que glosa una copla, es de don José Chávez (Memo Chávez), comunicada a Mario Antonio Ortiz y a Fernando Nava en una entrevista, el 14 de diciembre de 1991, en el Bar de Tobías de Tlacotalpan. De cualquier forma, y como afirma Caterina Camastra, “la décima desborda el son. Frecuentemente se declama en vez de cantarse, a menudo con *El Buscapiés* o *El Zapateado* como mero acompañamiento de fondo, y es muy difundida en forma impresa, desde hojas sueltas hasta en libros, en un sinnúmero de ediciones —patrocinadas por instituciones culturales—, o bien independientes y hasta caseras, individuales o colectivas” (s/p).

<sup>42</sup> Curiosamente, este motivo del aprendizaje lírico gracias a la sirena se produce también en el son huasteco, y en un tipo de versos que se relacionarían mucho con estos de argumento: los “versos sabios”. Veamos, por ejemplo, esta estrofa: “Voy a contestarle yo / su pregunta lisonjera / ya que usted me preguntó, / esta hermosa petenera / la sirena la inventó...” (citado en Pérez Montfort, “Las fiestas regionales mexicanas” 144). En torno a este motivo es interesante entrecruzar las visiones que sobre el mar y las sirenas pudieron influir en el tema de estas versadas, ya sea a partir del estudio de los aires marinos y de cómo muchos de estos temas sobre la navegación se incorporaron a determinados sones jarocho (ver García de León, *El mar de los deseos* 125-146), o ya en torno a la influencia que las sirenas tuvieron en la tradición oral del sur de Veracruz, especialmente en las comunidades nahuas (ver Salcedo González).

nente mágico en torno a la inspiración y el aprendizaje de la versería. Los poetas, de esta y otras tradiciones, lo corroboran y hablan también del “destino” para referirse al origen divino del hecho de dedicarse a versar; así lo subraya don Leoncio Tegoma: “Yo creo que el que va a ser músico ya viene de allá; cada uno Dios le da su destino” (citado en Dempster 162).

Ahora, como dos caras de una misma moneda, cuando ese ingenio para la improvisación, para dar respuesta inmediata a los retos del contrapunteo, a los versos de argumento, es desbordado, lo divino puede tornarse maligno a los ojos del resto. Es entonces, cuando otros pueden justificar en el diablo el origen de dicha destreza. Esto daría para largas reflexiones y ejemplos que, por desgracia, no se pueden desarrollar aquí<sup>43</sup>, pero se citarán dos casos elocuentes en relación con la tradición estudiada. En primer lugar, el relato que hace Evaristo Melchi dentro del libro *Presas del encanto*, al referirse al caso de “un viejecito con una primerita harto sucia pero con un sonido ladino” que convenció a unos músicos para plantar cara en “versos de argumento y versos picones” a unos verseros que se habían apropiado de la fiesta. Todos vieron cómo el viejito respondía rápidamente a dichos versos, pero ante lo incansable del versero, los músicos se fueron durmiendo poco a poco y amanecieron al día siguiente con las cuerdas de sus jaranas rotas y sus dedos hinchados y sangrando (citado en Moreno Nájera 29-30). En segundo lugar, se situaría el caso del propio don Juan Llanos, al que acusaban de estar “empautado”<sup>44</sup>, es decir, de tener un pacto con el diablo, por la destreza que tenía al componer versos de repente:

Pero en un huapango llega uno y canta y el otro le contesta; como el argumento, ¿no? Los versos picones. El poeta nace, no se hace. Ahora estudian poesía, para componer estudian poesía. Antes le decían a mi papá:

—Tú tienes el bastón del diablo, porque enseguida respondes.

—Déjenme de salvajadas. Busquen ustedes el motivo en su propia cabeza, que para eso la tienen (Bertha Llanos citada en Dempster 54)<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Eso sí, por la cercanía a esta tradición, resulta muy interesante acercarse al trabajo de Roberto Rivelino García Baeza en su tesis de Doctorado, *Lírica popular improvisada, estudio de dos casos: el son huasteco y el blues* (2016), cuyo capítulo 4 (“El son y el blues: entre lo sagrado y lo profano”) se refiere directamente a esta misma circunstancia.

<sup>44</sup> Rivelino García Baeza recoge varios testimonios que emplean este mismo término, “empautados”, “como si [los músicos] estuvieran atrapados en las líneas de un pentagrama” y afirma que en las comunidades se sabía quiénes eran los músicos pactantes, se discutía de forma abierta (212).

<sup>45</sup> De hecho, en el libro de testimonios recopilados por Alec Dempster, llama la atención cómo el poeta Martín Coyol Machucho narra esta misma historia: “Ese Juan Llanos tenía pacto, tenía un pacto. ¿Yo por qué lo supe? Porque él me lo dijo. Él quería que yo quedara en su lugar. ¿Sabes a quién le vine a decir? Le dije:

—Tío, dice Juan Llanos que yo quede en su lugar.

—No, Chobi; ese es un pacto que tiene, que te quiere entregar para que se salve.

Ni más volví. Si tenía un pacto. Si yo le decía: ‘Quiero unos versos’, así, pero enseguida me los decía, enseguidita; un pacto tenía. Él me dijo:

—Ya se me venció el plazo. Ya el compadre me necesita; pero quédate en su lugar, tú estás joven y vas a ser un gran poeta” (citado en Dempster 78-79).

Las historias de pactos ligadas a las destrezas e ingenio de los poetas se enlazan con otras que provienen de la tradición oral y sitúan al diablo en los fandangos<sup>46</sup>, como la que se acaba de ver del viejito que no se cansaba de tocar y acabó quebrando las cuerdas de los músicos, o como refiere otro poeta, Dionisio Vichi Mozo:

Yo le voy a decir: la música esta, de sones de jarana, es la música del pecado. Una vez que se escucha dónde se va a hacer un fandango, él la baila, hasta la cola, y se mete en medio a bailar. No lo ves tú, pero en medio se mete a bailar (citado en Dempster 125).

### El versero y el ritual festivo. Un análisis de la función poética

Las versadas hasta ahora expuestas tendrían escaso sentido —o al menos uno incompleto— si se analizan fuera de los rituales festivos en que se recitan y cantan, en lo que se comparte con la comunidad, en lo que se dialoga con otros verseros. En Los Tuxtlas y en otros espacios rurales, los rituales músico-poéticos se producen en fiestas religiosas dedicadas a santos y en fandangos organizados espontáneamente por sus gentes con motivo de una celebración familiar o colectiva, como afirma Antonio García de León,

Fue, hasta mediados del siglo xx, un espacio de socialización que permitía el mantenimiento de redes de compadrazgo, de parentesco y de encuentro [...] se presentaba de improviso bajo cualquier pretexto o se anunciaba con anticipación, con invitación reiterada por el ruido de los cohetes [...] Pero en nuestros días, la fiesta asociada al son ha desaparecido de muchas regiones, contrayéndose el territorio en donde el género aún se practica tradicionalmente, es decir, en donde se halla asociado a la fiesta y al fandango [...]. El fandango tradicional subsiste en el Papaloapan, los Tuxtlas y la región de Acayucan y Minatitlán (*Fandango* 36).

Y así, muchos de los verseros de Los Tuxtlas entrevistados por Dempster, a fines del siglo xx, recuerdan con cierta melancolía la celebración de estos fandangos como antes. Por ejemplo, en relación con los motivos, la periodicidad y la forma en que se celebraban, Salvador Tome Chacha<sup>47</sup> recuerda con anhelo cómo “antes las fiestas eran más seguidas, y te divertías” o Raymundo Domínguez Gallardo rememora cómo “los fandangos los organizaban aquí cualquier persona, o si no era el grupo o la gente, era alguno que tenía una venta. Como no

<sup>46</sup> De hecho, García Méndez se refiere a la constante presencia de religiones no católicas y a cómo esto ha afectado a la tradición, en la medida en que estas consideran el fandango una práctica contraria a su religión. Esto ha provocado que, paradójicamente, el fandango se haya convertido en un factor fundamental para mantener la tradición católica en esta región (203).

<sup>47</sup> Poeta nacido en 1929 en Acoxio, Santiago Tuxtla, según la información de *Ni con pluma*.

pagaban ni cobraban a ninguno, nada más era cuestión de divertirse; los músicos no pedían nada” (citado en Dempster 43, 142)<sup>48</sup>.

Existen otros dos elementos fundamentales de estos fandangos de tarima o tradicionales campesinos: su desarrollo a lo largo de toda la noche y el ritmo más pausado o lento en la ejecución de sus sones. Sobre su desarrollo nocturno, y con el mismo sabor melancólico hacia el pasado, don Salvador Tome recuerda que “comenzaban a cantar como a eso de las siete de la noche, y eran las diez de la mañana y estaban al tiro las cantadoras, hermano” (citado en Dempster 43)<sup>49</sup>. Este largo tiempo nocturno favorecía el otro elemento, el tempo pausado musical que invitaba al verso dialógico y confrontativo<sup>50</sup>. El verso memorizado o improvisado se veía favorecido por el ritmo musical pausado, como afirma don Salvador Tome Chacha: “Todos esos sones, cómo lo cantaban, mano, y les salía bien, porque tocaban pausadito. Ahora no; ahora le zumban tocando, queremos volar, y antes era pausadito la tocadera” (citado en Dempster 44). Este tempo también propiciaba la combinación entre el recitado y el cantado del verso improvisado, como describe Bertha Llanos al recordar el oficio de su padre, don Juan Llanos:

Antes cantaban y hablaban, y ahora no. Cantaba mi papá: comentaba y cantaba y hablaba, y luego volvía a tocar a la última palabra. Otra vez ya cantaba. Si alguien se atreve a cantar como antes, va a ser admirado, porque ya nadie canta así (citado en Dempster 59).

Como se puede observar, la participación del versero oscilaba entre la recitación, la salmodia y el canto<sup>51</sup>, características que compartiría con otras tradiciones músico-poéticas en México, especialmente con el huapango arribeño<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Jessica Gottfried afirma que las invitaciones variaban según se tratara de fandangos celebrados por la alta sociedad o por los estratos oprimidos. Así, para los primeros se requería normalmente una invitación por escrito, mientras que para los segundos eran comunes las invitaciones cara a cara (*El fandango jarocho actual* 146-147) y los músicos no cobraban. Afirma también que, a la gente le gustaba más el son jarocho estilizado y que el de fandango iba cayendo en desuso, por añejo, pero la gente se aferraba a que no desapareciera. En ese sentido, dice que luego fue más común que también se cobraran estos fandangos, pero “no se cobraría por pieza sino por fandango que incluía bailadoras y bailadores” (*El fandango jarocho actual* 156). De hecho, la autora desarrolla esta transformación a partir de la profesionalización del músico y la formación de conjuntos en los capítulos 5.2.3 y 5.2.4 de su libro (162-169). García Méndez también trata el asunto de las contraprestaciones y afirma que “el fandango campesino no exige retribución alguna, pero no es extraño que los asistentes lleguen con algún regalo para cooperar con el festejo, sea café, aguardiente, azúcar o pan. Con el fin de realizar el fandango no hay horarios para iniciarlo o terminarlo [...], generalmente se efectúan por la noche y hasta el amanecer o hasta que las bailadoras aguanten” (201).

<sup>49</sup> Por un lado, es posible que Tome se refiera a las mujeres que cantaban alabanzas toda la noche cuando el fandango formaba parte de una celebración religiosa. Por otro lado, también don Antonio Tapia, poeta de Santiago Tuxtla, nacido en 1932, recuerda que “los fandangos eran muy bonitos porque bailaba mucho la gente. Bailaba mucho la gente y amanecíamos bailando. El domingo lo comenzábamos. Terminábamos el día de lunes en la mañana. A las ocho de la mañana estábamos bailando todavía” (citado en Dempster 91).

<sup>50</sup> Así, don Félix Machucho Salazar une con su testimonio ambas características: “Antes eran huapangos, pura gente bailadora buena, pero no correteaban la música como corretean ahora [...] amanecía en las parrandas” (citado en Dempster 183).

<sup>51</sup> Y esto ocurría especialmente en aquellos cantos que los trovadores denominaban “justicias”.

<sup>52</sup> Además, no sería extraño que se cumpliera también aquí la hipótesis que Agustín Rodríguez sostiene en su artículo “*¡Alto a la música!*: la tradicionalización de una forma de cantar la décima popular en México”, próximo a publicarse, en el que encuentra una relación directa entre la recitación y el canto, por un lado, y la glosa en décimas y la décima suelta, respectivamente, por otro (s/p). Aquí, el testimonio de doña Bertha Llanos bien pudo referirse a los versos de argumento y a los de argumento mayor, eso sí, en relación con las estrofas de cuatro, cinco y seis versos, más propias de esta tradición. Esto también sería una hipótesis.

Este tiempo del fandango y este tempo musical de los sones favorecían la intervención de los verseros en la fiesta por medio de poesías de contradicción, entre ellas, como se ha visto, las de argumento. ¿Existía un orden lógico de sones que se cantaban durante el fandango a lo largo de toda la noche?, ¿en cuáles podían intervenir entonces los verseros con esta suerte de poesía dialógica?, ¿qué peso tenía llevar “la mano”? Estas son algunas de las preguntas que nos faltan por resolver en este trabajo, para relacionar los versos de argumentar con la *performance* festiva. Pues bien, no hay propiamente un orden establecido y concreto de sones que se tocan a lo largo del fandango, pero sí algunos patrones o pautas que han destacado algunos estudiosos de estas fiestas en Los Tuxtlas. Desde luego, también dependerá del sentido de la fiesta, del gusto de los músicos, del devenir del encuentro; igualmente es muy frecuente que a lo largo de la noche se repitan sones, según la predilección de los músicos; de hecho, uno de los que más se suele repetir es “La bamba”, que por lo menos se toca cuatro veces (Gottfried, “Los sonidos que hacen un fandango” 228). Así, por ejemplo, desde el punto de vista del baile, García Méndez señala que el fandango suele iniciarse con “sones de montón”, luego se producen “sones de pareja”, para que ya de madrugada se bailen sones por menor, más lentos, y así puedan descansar las bailadoras y volver más tarde a los de pareja (206), hasta que concluya la fiesta. Gottfried también se refiere al tipo de sones por la forma de bailarse y su cadencia musical, pero en relación con sones concretos. Así, el fandango iniciaría con sones como “El siquisirí”, “El colás”, “El pájaro Cú” o “La guacamaya”, luego se intercalarían otros más rápidos como “La bamba” o “El zapateado”, que son recurrentes a lo largo de la noche, para de madrugada tocar sones en tonos menores, más pausados (Gottfried, *El fandango jarocho actual* 241)<sup>53</sup>. La mayoría de investigadores se refieren a los sones que suelen cantarse a lo largo de estos fandangos<sup>54</sup>, pero, para efectos de este trabajo, es importante destacar que no en todos los sones se produce la intervención de los verseros para cantar de argumento. Así, algunos sones estaban limitados por la propia temática del son, es decir, no había posibilidad de introducir estrofas con otro tema. Sin embargo, había otros sones que sí permitían hacer uso de estrofas “sueltas”. Alec Dempster, tras su experiencia etnográfica, afirma:

Cada versero suele manejar un repertorio propio y generoso de coplas, para sones como “El toro zacamandú”, “La guacamaya” o “El cascabel”, que tienen temas específicos; asimismo, cultivan coplas sueltas, para enamorar, provocar, entretener, o para dialogar con otros cantadores, que cantan en sones como “El zapateado”, “El siquisirí” o “El buscapiés”. Desde temprana edad, cada uno construye una identidad propia a base de su repertorio de coplas (26).

<sup>53</sup> Gottfried, además, añade como apéndice de su tesis, el esquema de sones que se siguió en algunos fandangos que tuvo oportunidad de grabar. Así, por ejemplo, en un velorio con fandango para la Virgen de los Remedios (11 de abril de 2004), tras algunas alabanzas, el primer son con el que inicia es “La bamba” y luego le sigue “El colás” y “La guacamaya”. “La bamba” también fue el primer son de los fandangos que se llevaron a cabo los días 23 y 24 de julio de 2004, en Santiago Tuxtla (*El fandango jarocho actual* 365-368). Esto ocurre porque, como me comenta Alec Dempster, en conversación privada, es posible que coincidan el fandango y las alabanzas al mismo tiempo, y a veces hay una negociación entre ambas celebraciones para alternar.

<sup>54</sup> García Méndez afirma que entre los sones que más se bailan en un fandango de este tipo son los siguientes: “El siquisirí”, “La bamba”, “El colás”, “El butaquito”, “La guacamaya”, “La morena”, “La candelita”, “El ahualulco”, “El buscapiés”, “El cascabel”, “El zapateado”, “El toro zacamandú”, “El balajú”, “El pájaro cú” y “El pájaro carpintero”. Y afirma que es muy extraño escuchar otros sones como “El cupido”, “Los enanos” o “La guanábana” (208). Gottfried también añade “El fandanguito” como “uno de los sones preferidos de la mayoría de la gente mayor de la región”, y se refiere a “El butaquito”, “El ahualulco”, “La tuza” y “El cascabel” (*El fandango jarocho actual* 232). Además de estos, la versada de Juan Llanos también recoge estrofas para los sones de “La india”, “El toro”, “El gavilancito”, “La palomita”, “El jarabe moreleño” y “El trompito”.

Gottfried también se refiere a esta circunstancia y afirma que

es incongruente cantar versos sobre la muerte en el Pájaro Cú, o cantar versos sobre flores en el Toro, así como tampoco es adecuado cantar versos de enamorar en el Buscapié. Respetar la temática de los sones es uno de los elementos que da sentido al desarrollo general del fandango” (*El fandango jarocho actual* 171-172).

Asimismo, se refiere después al coraje con el que algunos músicos se quejan de que “la versada de los fandangos «ya no tiene argumento»” (*El fandango jarocho actual* 171-172). Por lo tanto, algunos sones tienen ya su tema, por lo que los verseros solo podrán hacer poesías en relación con él. En este grupo de sones, el versero Raymundo Domínguez Gallardo incluye a “El pájaro carpintero”, “El pájaro cú”, “La bamba” o “El colás”, frente a otros en los que “legalmente sí puedes cantar el verso que tú quieras” (citado en Dempster 141), como en “El siquisiri” o en “El buscapié”. A estos dos, Hidalgo Belli suma “El fandanguito”, “El zapateado” y “El jarabe loco” (19). Por consiguiente, en estos sones se pueden producir contrapunteos y versos de argumento.

Llama la atención el caso de “El siquisiri”, del que afirma Gottfried que es el primero en el fandango, un son introductorio en el que se invita a bailar a las mujeres (*El fandango jarocho actual* 241)<sup>55</sup>. Pues bien, en *La versada de Juan Llanos* aparece en varias ocasiones “El siquisiri” con diferentes títulos: “Guapango el ciquiciri argumento”, “Guapango siquiciri”, “Bersos de amor el Son del siquiciri”; es decir, en primer lugar, versos de argumento para “El siquisiri”, en segundo lugar, coplas para el propio son “El siquisiri” y, en tercer lugar, versos de amor. Veamos algunos ejemplos:

#### “El siquisiri”

(*La versada de Juan Llanos*)

##### Versos de argumento (1938)

Por estos alrededores  
me he venido a divagar  
saludo a la unión de flores  
para empezar a cantar  
que el ciquiciri se entone  
en versos de argumentar  
2

Hay que sumar bien la cuenta  
A ver si nada se resta  
Dividirlo da 50  
a ver lo que manifiesta  
que los pesos representa  
lo que la quiebra amonesta  
9

##### Huapango (1928)

Para empezar a cantar  
primero pido permiso  
si tú me llegas a amar  
te prometo a lo macizo  
pero te vas a aguantar  
para hacer un compromiso  
1

Adiós le digo a las horas  
que marqué por diversión  
ya se va aquel que te adora  
porque en este corazón  
una pasión me devora  
21

##### Versos de amor (1937)

Permiso pido al cantar  
el son del Siquisiri  
yo no te quería mirar  
pero ya que estás aquí  
en versos te voy a hablar  
que mi paseo es por ti  
1

Me despido del montón  
yo me retiro de ti  
porque de esta diversión  
que me hace pensar en ti  
porque aquí se acabó el son  
nombrado Siquisiri  
[20]

<sup>55</sup> Aunque en los apéndices de su tesis, “El siquisiri” ocupa la posición 19, de los 20 sones que se tocan en el fandango del 11 de abril de 2004; la 5 de 13, en el del 23 de julio; y la 17 y 25 de 29, en el del 24 de julio del mismo año.

Eso sí, todos estos versos tienen a su vez una estructura interna, ya que comienzan con estrofas dedicadas a las licencias y saludos del versero hacia el público, luego continúan con estrofas de versos que correspondan propiamente al objeto del título (de argumento, pero también de amor<sup>56</sup>, en el primer caso; de amor, en el segundo; y de amor también, en el tercero) y concluyen con estrofas de despedida. De manera que, esto demuestra, de nuevo, que además de existir una clasificación por la tónica de los sones, también hay otra que depende de la estructura propiamente del fandango. En cuanto a esta última, influye tanto el momento en que sea tocado el son, que permite introducir versos temáticos sueltos, como el hecho de que el versero conserve también una estructura interna del son: primero debe saludar y pedir licencia, luego recitar o cantar y, por último, despedirse. Además, en este caso concreto de “El siquisiri” parece prevalecer una tónica del amor, incluso aunque se verse por argumento. Esta estructura provoca que un mismo son pueda tener una larguísima duración. Alec Dempster dice, por ejemplo, que “la interpretación de un son como «El Siquisiri» puede durar más de una hora sin que se repita una sola copla” (26).

La tónica del contrapunteo no solo dependerá del son específico que se declare en el fandango, sino también de quién lleve la iniciativa para proponer en su interior un tema entre los tradicionales de argumentar, los cuales se han visto en el apartado anterior. En este sentido, los verseros se refieren a “llevar la mano”, un término que ineludiblemente nos traslada al ámbito del juego, del ingenio, de lo lúdico<sup>57</sup>. Así, don Feliciano Escribano afirma que “ya cuando termina uno aquellos sones y luego por un cantador que venga por la mano, pues si a mano vienen, él me tira un verso del nombre de él; yo le doy el mío” y, más adelante, refrenda que “un cantador debe de [*sic*] divertirse bien. Si por la mano viene otro, pues ahí nos vamos unos con otros, pero no hay que enojarse” (citado en Dempster 103, 106). Además, parece también que hay un desplazamiento del significado de “a mano” para referirse al hecho de tener versos a disposición para contestar. Entonces, “la mano”, a fin de cuentas, se extiende al hecho de dominar a los otros verseros en la proposición del tema. Ante este juego de sabiduría e ingenio que los verseros establecen en algunos de los sones del fandango, hace falta plantearse cuándo alguno de ellos sale como ganador del contrapunteo, tal y como se explicita en los siguientes versos de argumento mayor:

*A mí no me has de ganar,<sup>58</sup>  
seguro por argumento,  
te vas a desengañar  
en el cuarto mandamiento  
por el aire circular.*

<sup>56</sup> A pesar de que la mayor parte de las estrofas son versos de argumento, en cuentas, por ejemplo, también se incluyen estrofas de amor, como la siguiente, que es la número 16: “Es el Siquisiri / que divierte el corazón / si tú te olvidas de mí / me daré a la perdición / tan solamente por tí / blanca azucena en botón”.

<sup>57</sup> La acepción 48 de la palabra “mano” en el *Diccionario del español de México* afirma: “Llevar la mano Llevar la iniciativa o ser el primero en un juego”. Incluso, ya hemos visto en este trabajo la existencia de versos de argumento sobre las cartas de los juegos de naipes.

<sup>58</sup> Esta glosa en quintillas se encuentra clasificada con el número 7, dentro de un capítulo dedicado a “versos religiosos” de la versada compilada por Apolinar Ramírez Felipe. Muestra no solo la intención de entrar en contrapunteo sobre un tema de argumento divino, sino también la voluntad de vencer al otro a partir de la sabiduría sobre un tema.



Tú estás hecho a cantar  
pero pierdes la batida  
porque no puedes trovar  
y así ni en toda tu vida  
*a mí no me has de ganar.*

Calculé tu pensamiento  
que no es firme en la materia,  
yo tengo razonamiento  
y censuro tu miseria  
*seguro por argumento.*

Nada tendrás que decir,  
por donde cantas te sigo,  
no te vengo a ponderar,  
la gente será testigo,  
*te vas a desengañar.*

Ganarte mucho lo siento,  
pero ya está en mi deber,  
así es que di de momento  
el hombre qué debe hacer  
*en el cuarto mandamiento.*

Para que puedas versar,  
primero te advertiré  
que debes ir a estudiar  
porque si no te traeré  
*por el aire circular.*  
(citado en Ramírez Felipe 64).

Pues bien, el hecho de ganar al otro va asociado, por un lado, al conocimiento de un número mayor de versos<sup>59</sup>, pero, por otro, también a la rapidez con la que es capaz de contestar y de seguir el tema de argumento. Don Dionisio Vichi Mozo sintetiza muy bien esto:

A contestarle sus versos, porque si aquel versador que te venga insultando no trae versos para que conteste tus versos tuyos, ahí es donde lo vas dominando, ahí es donde se trata de ser bueno: te viene contrariando tus versos y tienes qué contestar, le vas contestando lo que puedas; claramente, es ahí donde le vas ganando [...]; ese hombre, una vez que escuche ese verso y no lo contesta ni nada, no me lo conteste o que me diga un verso picado como para mí, entonces, si yo lo contesto, yo lo voy dominando ahí (citado en Dempster 120).

Ganar supone vencer al otro versero en sabiduría, juego e ingenio, en el contrapunteo, como si se tratara de una mezcla de las antiguas justas poéticas y los entremeses del Siglo de Oro que llegaron a América. Esto, vuelve a evidenciar quizá la cualidad más importante de estos versos de argumentar: su carácter dialógico. Y, como tal, este entraña en sí mismo una búsqueda de significaciones, como afirma Emilio Lledó: “un diálogo es, en principio, el puente que une a dos o más hombres para, a través de él, exponer unas determinadas informaciones e interpretaciones sobre el mundo de las cosas y de los significados” (citado en Alegre Gorri 16). Este carácter dialógico lo enciende el versero a partir de una pregunta en un momento preciso del ritual músico-poético que es el fandango, en concreto, como hemos visto, al interior de un determinado son y tras un ardid retórico que “obliga” al poeta a pedir licencia y dar saludos, a ejercer la *captatio benevolentiae*, antes de preguntar y confrontar. Y, en este sentido, no se debe olvidar, además, que el argumento es una parte fundamental de la *dispositio* en la retórica clásica, aquella que se lleva a cabo tras el exordio y la *narratio*, y

<sup>59</sup> En este sentido, Feliciano Escribano, por ejemplo, afirma: “Tocaban y versaban, pero nunca llegaban a tener lo que tuve yo: yo tuve una cantidad de versos, y luego, cuando se terminaba un huapango, todo un son, ya oía platicar: —No, ¿qué le vas a ganar? Él sabe muchos versos” (citado en Dempster 97).

antes del epílogo. Aristóteles, aunque se refería más a ella como “demostración”, definía la retórica en relación con la dialéctica y en presencia de la argumentación:

La retórica es una antistrofa de la dialéctica, ya que ambas tratan de aquellas cuestiones que permiten tener conocimientos en cierto modo comunes a todos y que no pertenecen a ninguna ciencia determinada. Por ello, todos participan en alguna forma de ambas, puesto que, hasta un cierto límite, todos se esfuerzan en descubrir y sostener un argumento e, igualmente, en defenderse y acusar (Aristóteles; Libro Primero 448).

Los versos de argumento responderían mucho más a esta parte dialéctica de mostrar sabiduría e ingenio, que es también una forma de confrontación indirecta, frente a, por ejemplo, los versos de pique o picones, que se distinguirían por tratarse de una confrontación más directa y personal hacia el versero. Lo que ocurre es que en el fandango tradicional campesino que se celebra en Los Tuxtles, en ocasiones, unos y otros no están tan diferenciados en el ritual<sup>60</sup>. El carácter dialógico de estos versos de argumento se detona, como se ha visto en el apartado anterior, a partir de las preguntas que un versero, el que lleva la mano, hace en torno a diferentes temas con su poesía. Y la aspiración es que el otro no pueda responder; por eso, en ocasiones, las preguntas se acercan al absurdo, a la burla, o a lo hiperbólico, como se puede comprobar en estos ejemplos:

8  
*En argumento mayor  
yo te quiero preguntar  
qué leguas alumbra el sol,  
cuántas onzas pesa el mar,  
ya que eres tan sabedor.*  
(citado en Ramírez Felipe 64).

Como eres buen poeta  
y tienes fama de versero  
¿cuántos rayos tiene el sol  
y cuántos pelos el cuero?  
(citado en Hidalgo Belli 151).

Tú que eres buen poeta  
y violento como el rayo  
ahora quiero que me digas  
¿cuántas plumas tiene el gallo?  
(citado en Hidalgo Belli 152).

Así, a pesar de las numerosas alusiones al conocimiento y la sabiduría del otro versero, la aspiración no es tanto obtener una respuesta fehaciente a la pregunta, porque hay preguntas imposibles de responder, sino que el otro versero tenga que acudir al ingenio para contestar o evitar la pregunta y seguir con el mismo tema. Si no puede responder, el otro vencería en el contrapunteo.

## Conclusiones

Aun así, por más difícil —o imposible— que sea la respuesta a una pregunta, algunas de las respuestas han sido apropiadas por el saber popular:

<sup>60</sup> A diferencia, por ejemplo, de lo que ocurre en las topadas del huapango arribeño de la Sierra Gorda, en la que sí hay una parte del ritual dedicada a la poesía de fundamento, para versar sobre el tema de la topada, y otra a la bravata o aporreón, para confrontar al otro poeta.

Si es que conoces el paño  
Yo te voy a interrumpir  
En preguntarte extraño  
En versos me has de decir:  
**¿Cuántas horas tiene un año?**

Como me gusta trovar  
Voy a decirte la cuenta  
Sabiedo multiplicar  
**Tiene ocho mil setecientas**  
Y sesenta al acabar.  
(citado en Moreno Nájera 29-30).

Y esto ocurre porque lo principal es el ingenio con el que el versero es capaz de responder y dar vuelta a la pregunta, cuanto más rápido y con más destreza, mejor. Para ello, el contrapunteo no solo prueba al versero frente a otros, sino que también supone una oportunidad para ampliar su repertorio de cara a futuros enfrentamientos. Algunos de los versos, de pregunta o contestación, que se pronuncian en la fiesta, pasan después a formar parte de las versadas de otros poetas, unas veces literales y otras con variantes, porque los verseros deben conservarlos en la memoria o anotarlos en sus cuadernos después de la fiesta. Por eso, se produce una tradicionalización de algunos de los temas y motivos que surgen en estos versos de argumentar, porque van formando parte de las cadenas que los verseros acopian para poder preguntar y responder. Así, por ejemplo, es posible encontrar, en diferentes versadas y años, estrofas que se han transmitido con variantes. Veamos al menos tres ejemplos, dos de los cuales se refieren al motivo de la hondura del mar:

Vamos formando cadenas  
en versos de argumentar  
¿dónde vive la ballena?  
si en las honduras del mar  
¿o ha de ser por las canteras  
que nunca se puede hallar?  
(Versos de Argumento II, citado en Hidalgo Belli 95).

Vamos formando cadenas  
en versos de argumentar  
¿Dónde vivía la ballena  
en las honduras del mar,  
o ha de ser por la cantera  
que nunca se puede hallar?  
(Relato de Evaristo Melchi, citado en Moreno Nájera 30).

Yo no soy compositor  
pero me gusta trovar  
si eres interceptador  
por las honduras del mar  
pregunta al más sabedor.  
(Versada de Félix González, citado en Hidalgo Belli 28).

Yo no soy compositor,  
pero me gusta trovar,  
si eres interceptador  
de las honduras del mar  
*pregunto al más sabedor.*  
(citado en Ramírez Felipe 45).

Ya recorrí La Misión  
hasta San Juan de la Punta  
si eres gallo copetón  
voy a hacerte una pregunta  
dame la contestación:  
¿a dónde la mar se junta?  
(Versos de Argumento II, citado en Hidalgo Belli 93).

Yo recorrí la misión  
de San Juan de las Puntas.  
Si eres gallo copetón,  
voy a hacerte una pregunta:  
ahora me vas a decir  
¿el mar, en dónde se junta?  
(Félix Machucho Salazar, citado en Dempster 177-178).

Esta hondura del mar no solo es motivo de pregunta en los versos de argumentar, sino que su “tradicionalidad” alcanza también a otro tipo de versos que sirven al versero para

elaborar una metáfora de la creación poética y de la intención amorosa, como se ve en estos de Juan Llanos:

En el mar hay una hondura  
donde habita la sirena  
porque con grande aventura  
me aprisionas con cadenas  
te prometo joven pura  
que pronto serás mi dueña  
(Versos de huapango, 1932)

Como se observa en los ejemplos anteriores, las variantes son mínimas, en ocasiones simplemente afectan al singular o al plural de algunos sustantivos o a cambios en los tiempos verbales, mientras que en otras sí se produce una sustitución de versos o un hipérbaton, como se ve en el último de los ejemplos. De cualquier forma, lo importante es el argumento —o argumento mayor— por el cual versar, y que este ha sido transmitido a través de los fandangos y con la mediación de la propia memoria de los verseros o de sus versadas anotadas en cuadernos. En algún momento pasado, estos temas surgieron del ingenio o inquietud de un versero; sin embargo, han adquirido tal valor y representatividad que se han convertido en una suerte de marco tradicional a partir del cual improvisar o cantar versos sabidos. Desde luego, se siguen transmitiendo de una forma oral y adaptándose a la funcionalidad que tienen dentro de la *performance* músico-poética en la que se inscriben. Asimismo,

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 [...] se rige por aquellas normas de la comunidad, es decir, el trovador se sujeta a estrictos vínculos sociales (Arranz Mínguez 242).

El saber de los verseros, por lo tanto, se limita a estos temas tradicionales a partir de los cuales cobra relevancia el juego y el ingenio de lo dialógico. Esto no quiere decir que en un futuro sean otros los temas tradicionales, si así lo decide la comunidad, y si se incorporan a este proceso que se puede llamar de tradicionalización<sup>61</sup>.

Para concluir, se puede decir que los versos de argumento o argumentar son aquellos que recitan o cantan los verseros en determinados sonos de un fandango, como, por ejemplo, en “El zapateado”, “El siquisiri”, “El buscapiés”, “El fandanguito” o “El jarabe loco”, con el objetivo de entrar en diálogo o contrapunteo con otro versero que haya concurrido a la fiesta. Además, lo hará en cuartetos, quintillas o sextillas sueltas o glosadas con pie forzado —en “argumento mayor”— sobre algunos temas o motivos generales que se hayan vuelto tradicionales en estas confrontaciones: aritmética o contabilidad, geografía, ciencia, anatomía,

<sup>61</sup> De hecho, tanto es así que muchos de estos versos de argumento se están perdiendo o están cayendo en desuso. Al respecto, Juan Manuel Campechano Yan, tras examinar con detenimiento los mecanismos de transmisión oral de las comunidades, afirma que “actualmente las coplas de argumento, argumento mayor y picudos, ya no se desarrollan en los fandangos. Se ha perdido sentido de estas formas de cantar por dos motivos: en primer lugar, los viejos cantadores moderan su contenido discursivo y si llegan a cantar este tipo de coplas, es de manera aislada; y en segunda instancia, cuando emiten alguna de estas coplas los jóvenes no le toman importancia en su significado y mucho menos en la lógica, lo cual recae en una pérdida de un conocimiento que conlleva a la significación de la práctica (139).

geología, historia o religión, por citar algunos. Entre estos temas, en principio, no estarían incluidos los de amor, de desprecios o religiosos, salvo que los verseros tuvieran la intención de contrapunteo y, por tanto, de establecer un diálogo a partir de una pregunta y en torno a dicho tema, por lo que los “versos picones” también estarían incluidos en los de argumento, siempre y cuando cumplieran con dicho propósito. El versero hace acopio de estos versos en su memoria o cuaderno, aunque también tiene la oportunidad de improvisar según el contexto que se produzca en el propio fandango. El fin último del versero con estos versos de argumentar es demostrar sabiduría e ingenio, y vencer así a cualquier otro que participe en el contrapunteo, teniendo en cuenta que vencer implica dejar al otro sin poder contestar, persuadir a la audiencia a partir del *ethos*, *logos* y *pathos*, hacer que la fiesta sea un diálogo a partir del cual nutrir —de belleza y sabiduría— a la comunidad.

## Referencias

- Aguirre Tinoco, Humberto (Comp.). *Viva la cuenca y sus troveros de Sotavento*. Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 1988.
- Alegre Gorri, Antonio. “Estudio introductorio”. *Diálogos de Platón*. Madrid, Gredos, 2011, pp. 14-99.
- Aristóteles. “Retórica”. *Aristóteles II (Ética Nicomáquea, Política, Retórica, Poética)*. Traducido por Quintín Racionero. Madrid, Gredos, 2011, pp. 445-735.
- Arranz Mínguez, Conrado José. “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”. *Boletín de Literatura Oral*, núm. 10 (2020): 219-247. Web. 26 Sep. 2021. <https://doi.org/10.17561/blo.v10.5496>
- Camastro, Caterina. “Son jarocho, un género lírico musical”. *Enciclopedia de la Literatura en México*, 13 de octubre de 2017. Web. 15 Sep. 2021. <http://www.elem.mx/genero/datos/14>
- Campechano Yan, Juan Manuel. *La oralidad como mecanismo de memoria colectiva*. Tesis de Licenciatura en Pedagogía. Boca del Río (Veracruz), Universidad Veracruzana, 2015.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. “La oralidad del vejamen de academia”. *Edad de Oro*, núm. 7 (1988): 49-57. Web. 26 Sep 2021. <https://doi.org/10.15366/edadoro1988.7>
- Chas Aguión, Antonio. *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

- Chevalier, Maxime. “Para una historia de la agudeza verbal”. *Edad de Oro*, núm. 13 (1994): 23-29. Web. 26 Sep 2021.
- Delgado Calderón, Alfredo. “Introducción”. *Soy como el peje en marea. Versos antiguos de fandango*. Compilado por Apolinar Ramírez. Acayucan (Veracruz), Dirección de Culturas Populares y Casa de Cultura, 1996, pp. 3-9.
- Dempster, Alec (Comp.). *Ni con pluma ni con letra. Testimonios del canto jarocho*. Xalapa (Veracruz), Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, 2020.
- Díaz-Pimentá, Alexis. *Teoría de la improvisación poética*. México, Ediciones del Lirio, 2014.
- Diccionario del español de México (dem)*. El Colegio de México, 2021. Web. 23 Sep 2021. <https://dem.colmex.mx/Inicio>
- Frenk, Margit. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- García Baeza, Roberto Rivelino. *Lírica popular improvisada, estudio de dos casos: el son huasteco y el blues*. Tesis de Doctorado. México, El Colegio de San Luis, 2016. Web. 23 Sep 2021. <https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/GarciaBaezaRobertoRivelino.pdf>
- García de León, Antonio. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México, Conaculta / Instituto Veracruzano de Cultura / Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006.
- García de León, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- García Méndez, José Andrés. “El fandango jarocho campesino. El son nuestro de cada día”. *Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México*. Coordinado por Benjamín Muratalla. Vol. I, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014, pp. 193-220.
- González, Raúl Eduardo. “Prólogo”. *Ni con pluma ni con letra. Testimonios del canto jarocho*. Compilado por Alec Dempster. Xalapa (Veracruz), Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, 2020, pp. 7-15.
- Gottfried Hesketh, Jessica Anne. *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz*. Tesis de Maestría. México, Universidad de Guadalajara, 2005.
- Gottfried Hesketh, Jessica Anne. “Los sonidos que hacen un fandango”. *Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México*. Coordinado por Benjamín Muratalla. Vol. I, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014, pp. 259-297.

- Hidalgo Belli, Patricio (Comp.). *El canto de la memoria: cincuenta años de versada en el sur de Veracruz*. Xalapa (Veracruz), Universidad Veracruzana, 2004.
- Jiménez de Báez, Yvette (Ed.). *Voces y cantos de la tradición: textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*. México, El Colegio de México, 1998. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w7wq>
- Llanos, Juan. *Versada de Juan Llanos*. No publicada. Archivo Alec Dempster.
- Moreno Nájera, Andrés B. (Comp.). *Presas del encanto. Crónicas de son y fandango*. Veracruz, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2005.
- Pedrosa, José Manuel. “Variaciones orales sobre *Los nombres y cualidades de las damas*. Improvisación, tradición y legado clásico”. *Gazeta de Antropología*, núm. 38 (2022): artículo 03. <https://doi.org/10.30827/Digibug.72374>
- Pérez Montfort, Ricardo. “La fruta madura (el fandango sotaventino del XIX a la revolución)”. *Secuencia*, núm. 19 (enero-abril, 1991): 43-60. Web 23 Sep 2021. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i19>
- Pérez Montfort, Ricardo. “Las fiestas regionales mexicanas”. *La fiesta mexicana II*. Coordinado por Enrique Florescano y Bárbara Santana. México, Secretaría de Cultura / Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 117-218.
- Ramírez Felipe, Apolinar (Comp.). *Soy como el peje en marea. Versos antiguos de fandango*. Acayucan (Veracruz), Dirección de Culturas Populares y Casa de Cultura, 1996.
- Rodríguez, Agustín. “¡Alto a la música!: la tradicionalización de una forma de cantar la décima popular en México”. Artículo en prensa.
- Salcedo González, Blanca Jimena. *El delirio de las sirenas (Laberinto de Metáforas en la tradición oral Nahuatl del Sur de Veracruz)*. Tesis de Maestría. Xalapa (Veracruz), Universidad Veracruzana, 2014. Web. 23 Sep 2021. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/35059>
- Starr, Betty W. *Field Notes on Santiago Tuxtla, Veracruz*. Chicago, Microfilm Collection of Manuscripts on Middle American Cultural Anthropology, No. 40, University of Chicago Library, 1952-1953. Web. 28 Sep. 2021. <https://www.lib.uchicago.edu/mca/mca-07-040.pdf>
- Zárate, Manuel F. y Dora Pérez de Zárate. *La décima y la copla en Panamá*. Panamá, Autoridad del Canal de Panamá (Biblioteca de la Nacionalidad), 1999. Web. 28 Sep. 2021. <http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/tomoIII1.pdf>