



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**TENSIONES ENTRE LA ORALIDAD Y LA ESCRITURA EN  
*LA VERSADA DE ARCADIO HIDALGO***

**T E S I N A**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

**JUAN CARLOS LÓPEZ MORALES**



ASESORA:

**DRA. MARÍA ANA BEATRIZ MASERA CERUTTI**

CIUDAD DE MÉXICO, 2019.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

A mis padres, Martha Isabel Morales y Othoniel Romo, por su amor y confianza. A mi maestro, Alfonso D'Aquino, por todo lo que me compartió. A la Dra. María Ana Maserá, por su ayuda y paciencia. A Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, por su generosidad y su labor en el son jarocho. A Roberto Ortiz, por su ayuda transformadora. A la Meditación y el Ayurveda. A Sara Carmona, por su amor y complicidad. A Sebastián Sepúlveda, Luisa Carmona, Nicolás Sepúlveda y María Luisa Nájera, por su ayuda incondicional. A Miroslava Cruz Terán y a cada uno de los miembros de la organización "Que siga el fandango", por contagiarme el amor por el son jarocho. A la familia Franco Martínez, por todo su apoyo. Al Taller de Poesía y Silencio, por el tiempo compartido. A Mario Hernández, por la complicidad entre la fotografía y el son. A Francisco Hernández Avilés, por la complicidad y el amor a la literatura. A la Dra. Araceli Campos, el Dr. José Roberto Cruz Arzabal, Mtro. Diego Alcazar y la Dra. Caterina Camastra por su tiempo y recomendaciones a este texto. A cada uno de mis profesores de carrera. A los trabajadores de México que hacen posible la educación pública. Gracias.



*Dedicado a la memoria de los cantadores...*



## Índice

INTRODUCCIÓN: <b>Obra de Arcadio Hidalgo</b> .....	7
I. Semblanza de Arcadio Hidalgo.....	7
II. Arcadio Hidalgo en el son jarocho.....	10
III. La herencia de Arcadio Hidalgo.....	17
<b>CAPÍTULO 1 : El son jarocho como tradición</b> .....	24
1.1 ¿Poesía folklórica, tradicional o popular? .....	24
1.2 El yo y la tradición.....	29
1.3 La creatividad en la tradición del son jarocho. ....	34
<b>CAPÍTULO 2: La oralidad en la obra de Arcadio Hidalgo.</b> .....	37
2.1 La oralidad en la poesía: una raíz todavía por explorar.....	37
2.2 Memoria, oralidad, tradición y versada ¿una misma cosa?.....	39
2.3 La oralidad y el son jarocho.....	43
2.3.1 Composición.....	44
2.3.2 Objetivación.....	47
2.3.3 Fijación.....	50
2.4 ¿Qué tipo de poesía oral es la versada jarocho?.....	57
<b>CAPÍTULO 3: Los versos orales de Arcadio Hidalgo atravesados por la escritura</b> .....	60
3.1 De lo popular a lo culto, de la voz a la escritura y de la Península al Sotavento.....	60
3.2 Arcadio Hidalgo y la escritura como soporte de la memoria.....	64
3.3 La referencia a la escritura en los versos de Arcadio Hidalgo.....	69
3.3.1 <i>Escribir, cantar, leer, oír</i> .....	69
3.3.2 La cartas en <i>La versada de Arcadio Hidalgo</i> .....	74
3.4 El libro: cambio de paradigma.....	77
<b>CONCLUSIONES</b> .....	81
<b>ANEXO 1: Entrevista con Juan Pascoe</b> .....	87
<b>ANEXO 2: Entrevista con Gilberto Gutiérrez</b> .....	94
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	99





## Introducción

### Obra de Arcadio Hidalgo

#### I. Semblanza de Arcadio Hidalgo

El nombre de Arcadio Hidalgo cada día genera más interés entre la gente afín al son jarocho. Al acudir a su obra musical o poética, de inmediato percibimos la precisión tanto en la palabra como en los acordes para que ocurra el son en su belleza y complejidad. Por otra parte, si nos acercamos a su biografía es probable encontrar ambigüedades, varias de ellas generadas por el mismo Hidalgo (Camastra, 2005: 38).

Ejemplos de éstas últimas aparecen desde el reconocimiento de su fecha y lugar de nacimiento. Se sabe que Arcadio Hidalgo nació un 12 de enero en los últimos años del siglo XIX. Su acta de nacimiento y la introducción de *La versada de Arcadio Hidalgo* marcan 1893 como el año de su natalicio (Gutiérrez y Pascoe, 2003: 9). En tanto que Miguel Ángel Cruz, uno de los últimos amigos del jaranero, narra que Hidalgo a veces decía tener 91 años y otras, 96 (Cruz, 2003: 133). De este modo, parece necesario añadir un *circa* a la fecha que se proponga.

Lo mismo ocurre con su lugar de nacimiento. Según Juan Pascoe en su libro de memorias, *La Mona* (2003), Arcadio Hidalgo declaraba haber nacido en la ciudad de Alvarado, Veracruz, (2003: 30) que forma parte de la Región del Papaloapan. Sin embargo, esta afirmación tomaría otro giro durante el funeral del jaranero, pues el mismo Pascoe señala que Cirilo Hidalgo, hermano del difunto, afirmó que Arcadio Hidalgo había nacido en la hacienda de Nopalapan, lugar que ahora se conoce como San Juan Evangelista en la región olmeca del estado de Veracruz (2003: 103).

Hidalgo fue hijo de negro e indígena. Su padre, Pedro “Perico” Hidalgo, nació en Mazumiapan, Veracruz, hijo de negro cubano (Derbez, 2003: 117), y fue campesino de la hacienda de Nopalapan. Su talento como jaranero y versador, según Arcadio Hidalgo, fue conocido por el poeta veracruzano Salvador Díaz Mirón (Ramos Arizpe, 2003: 94). Esta es la figura familiar e influencia que más

presente tiene el jaranero durante sus entrevistas, quizá para subrayar su estirpe sonera, una característica relevante en los músicos sotaventinos. De su madre, menciona la serie de injusticias que sufrió en la época y el contexto que le tocó vivir; de sus hermanos, sólo enumera sus nombres (Derbez, 2003: 116).

Gracias a los relatos de su infancia que se desarrollan en la hacienda de Nopalapan es posible conocer algunas de las habituales inequidades que sufrieron los campesinos en la época porfiriana. Hidalgo explica que, a pesar de asistir a la escuela durante su niñez, no aprendió a leer y escribir correctamente; además especifica que su condición de hijo de campesinos lo hizo blanco de continuos castigos por parte de los profesores. Asimismo, rememora las largas jornadas de trabajo y los precios irrazonables que imponían los terratenientes por el producto cosechado. También menciona que la salud de muchas familias de campesinos era precaria y su única vía para curar las enfermedades (algunas graves) eran las plantas medicinales disponibles (Ramos Arizpe, 2003: 89-92).

Durante la primera década del siglo XX, la Revolución Mexicana llegó al Sotavento y con ella, las levas. A pesar de ser muy joven, Hidalgo tuvo una participación activa: primero como mensajero del general Hilario Salas y, más tarde, como asistente personal del general Ernesto Griego (abuelo de Antonio García de León, uno de sus principales discípulos en el son jarocho) (Gutiérrez y Pascoe, 2003: 9). Además de colaborar en algunas batallas, también fue parte de varios fandangos que se organizaron durante este periodo bélico. Según Hidalgo, el final de la guerra llegó cuando él tenía poco más de veinte años y esta etapa la considera como el inicio de su actividad poética (Ramos Arizpe, 2003: 105).

Más tarde, durante los años postrevolucionarios, acudió a los fandangos regionales. Estos puntos de encuentro de las comunidades favorecieron su desarrollo como músico y poeta. Arcadio Hidalgo encontró en el deseo y la belleza de las mujeres su principal catalizador para el canto: “Yo les digo: yo te voy a cantar porque no hay más remedio” (Derbez, 2003: 123). A este círculo vital y creativo que fue la base para su práctica artística se pueden añadir sus andanzas, su profundo contacto con la naturaleza y la rica tradición oral de la región.

Hidalgo ejerció varios oficios a lo largo de su vida que lo llevaron a múltiples encuentros y desencuentros, experiencias que más tarde convirtió en narraciones o coplas. Entre sus oficios se hallan: músico de cantina, donde cobraba “un tostón por canción”; comerciante, lo cual le permitió viajar por distintas comunidades del Sotavento; peón vaquero con Adolfo Gutiérrez (tío de Gilberto Gutiérrez, otro de sus discípulos) y campesino de un cañaveral, así como de sus propias tierras.

Durante su vejez, la agricultura y el son jarocho fueron sus principales actividades. Su conocimiento de la tradición lo llevó a convertirse en maestro de muchos jóvenes interesados en la música, entre los que destaca Antonio García de León. Esta relación maestro-alumno tuvo grandes consecuencias para el son jarocho. En primer lugar, la colaboración en 1967 en un disco de sones jarochos para el INAH, que incluye “El fandanguito” con décimas de Arcadio Hidalgo, interpretación que sirvió de guía a los posteriores músicos del género.

Más tarde, Arcadio Hidalgo participó en el Grupo Mono Blanco, fundado por Juan Pascoe y Gilberto Gutiérrez en la Ciudad de México. El conjunto resultó un contexto favorable tanto para el desarrollo como para el reconocimiento de su talento musical y poético. Esta es la etapa más conocida del quehacer artístico del jaranero. Con el grupo tuvo varias giras en México y presencia en Estados Unidos, grabó dos discos y publicó la primera edición de su versada en el año 1980. El trabajo en materia musical, poética y cultural realizado en aquel periodo fue vital para la reformulación del son jarocho.

Arcadio Hidalgo murió el 7 de julio de 1984 en el Hospital Civil de Minatitlán. A su partida legó una manera de vivir y de tocar el son que sus alumnos más cercanos se han encargado de transmitir a las nuevas generaciones. Así mismo, encarnó algunos rasgos que cierto sector de la cultura del siglo XX consideraba como lo auténticamente mexicano<sup>1</sup>: “músico jarocho, revolucionario y poeta”, lo definió Juan Pascoe (2003: 103).

---

<sup>1</sup> Ver “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México” de Karen Cordero Reiman (2002) en *Hacia otra historia del arte en México: La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, coord Esther Acevedo. México: CONACULTA: 67- 90

## II. Arcadio Hidalgo en el son jarocho

Arcadio Hidalgo creció en un momento histórico en el cual la noción de lo *jarocho* como posibilidad identitaria<sup>2</sup> del centro y sur de Veracruz ya había echado raíces y el fandango era una de las formas culturales más relevantes (García de León, 2009: 33). Al igual que la mayor parte de los músicos campesinos del Sotavento, el son jarocho lo recibe como herencia.

El son fue un eje vital entre las actividades que Hidalgo ejerció pues le permitió cantar y propiciar encuentros, así como reflexionar sobre la vida y sus contingencias. Antonio García de León, en su texto “De una raza de hombres-árbol” (2005: 11-13), da testimonio de la manera en que su maestro vivió el son jarocho. Presenta un retrato poético de Hidalgo que evoca su misterio, la energía de su canto, sus maneras de enseñar y sus largas caminatas en el paisaje veracruzano como parte esencial de habitar el son.

Aquel andar por charcos; septiembres que nos llovían. Aquel acariciar el cedro de la jarana que con el sereno de la mañana suena mejor. Tres o cuatro días metidos en los manglares del carajo cantando por nada, cambiando las *Naranjas y Limas* por un trago de ron, o a medios chiles versando. Días perdidos y días ganados (2005: 11).

García de León nos muestra un poeta cuya vida e interminables historias transitan entre la realidad y la ficción: un jaranero que tejía una existencia poética que tomaba cuerpo en su canto y su música, y que no siempre coincidía con “la veracidad de los hechos”; un hombre que parece aprehenderse mejor desde la poesía que desde un perfil histórico.

Para Arcadio Hidalgo el fandango era un evento de suma importancia ya que es “el mero lugar para la música jarocho” (Pascoe, 2003: 58). En este contexto la comunidad comparte el baile, la poesía, la música, los afectos y el imaginario. Lo que ocurre dentro y fuera de la tarima tiene sus protocolos, bajo los

---

<sup>2</sup> Sobre la identidad, el investigador Gilberto Giménez afirma: “nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad”(2003: 1).

cuales los participantes pueden influir en el desarrollo del encuentro. El galanteo es una de sus posibilidades: a la usanza de muchos cantadores, Hidalgo echó mano de su versada e improvisación para cortejar a las mujeres durante el fandango.

Voy a hablarles a los lectores  
de su sabia enrelación:  
muy buenas tardes, señores,  
yo saludo a la reunión  
y a todititas las flores,  
dueñas de mi corazón  
(Gutiérrez y Pascoe, 2003: 15).

El fandango es un punto de reunión con distintos planos de la realidad donde la tarima se convierte en *axis mundi*. Hay sones y coplas para la evocación divina o demoniaca. Hidalgo dio testimonio de una aparición durante la fiesta y del uso de la palabra precisa para el transcurso del acto :

Fue en el momento que tocábamos el son *El buscapiés* [...] él estaba danzando con una señora y yo me fijé: tenía un pie de cristiano y una pata de gallo. Por eso bailaba tan bien el cabrón, si era el diablo. Inmediatamente nos pusimos a echarle versos a lo divino para espantarlo y yo improvisé estas décimas:

Si acaso quieres saber  
quién es aquí el cantador,  
sabrás que aunque soy el peor,  
sólo a ti me he de oponer  
porque he llegado a saber  
que de once cielos que ha habido,  
ninguno los ha medido  
por división a esta parte  
y yo por no avergonzarte,  
señores, me había dormido  
(Derbez, 2003: 129-130).

Uno de los documentos más importantes de Arcadio Hidalgo es un disco de son jarocho editado por el INAH en 1969, en el que participó junto con Noé y Benito González, y Antonio García de León. Esta grabación es una antología de sones, así como parte de sus interpretaciones regionales y sus variables en la instrumentación. En él se tocan las piezas más conocidas del género como “El zapateado”, “El toro zacamadú”, “La guacamaya” y “El pájaro carpintero”; de igual manera, algunas relacionadas con fiestas religiosas como “La pascua” y “La rama”.

El son que abre el disco es “El fandanguito”, con décimas atribuidas a Arcadio Hidalgo interpretado por Antonio García de León, que destaca por la vitalidad de su canto y el galopante rasgueo. Un enérgico y atemporal grito al mundo con los elementos más básicos: voz, jarana y un ramo de versos. “El fandanguito” es personal y colectivo: las décimas van del autorretrato, al canto de protesta, el campo y el amor; se consideran los versos más famosos de Arcadio Hidalgo y constituyen una síntesis de su poética.

Esta versión de García de León tuvo implicaciones poco imaginadas. Marcó la pauta para un son jarocho posible: por una parte, regresaba al sonido original; por otra, tocaba la sensibilidad contemporánea. Asimismo, sirvió de inspiración para los futuros músicos de la tradición. Juan Pascoe describe su experiencia con esta grabación:

*El fandanguito* era una breve pieza lírica, narrativa, personal e ideológica que convertía a su “autor” –Arcadio Hidalgo– en una leyenda épica, en un mito que surgía de un México antiguo, primario, atento, agraviado. El jaraneado del intérprete –Antonio García de León– era barroco, hábil, moderno; su voz era vigorosa, sonora, exacta. Al parecer, el inicio del “camino de la nueva música mexicana” consistía en continuar el desarrollo del legado del pasado (2003: 10).

Hacia 1980, Arcadio Hidalgo se incorporó al Grupo Mono Blanco formado en la Ciudad de México por Gilberto Gutiérrez en la jarana, Juan Pascoe en el violín y José Ángel Gutiérrez en el requinto, lugar que años después ocupó con autoridad Andrés “el Güero” Vega. Este vínculo dio como resultado la base musical e

ideológica para el resurgimiento del son jarocho a finales del siglo XX, que hacia los años cincuenta se había convertido en un cliché institucional y había perdido su sonido campesino (García de León, 2009: 34).

El trabajo del Grupo Mono Blanco ha sido una de las ramas más fuertes en la renovación del son jarocho, hecho que los llevó a ser punta de lanza del llamado “movimiento jaranero”. Desde sus inicios, el grupo se dedicó a la investigación en campo del son, y a la experimentación musical en sus discos y conciertos. La presencia de Hidalgo y la vocación literaria de algunos de sus integrantes dieron como fruto un especial énfasis en la versada. Además desarrollaron programas culturales para la recuperación de los fandangos en distintas comunidades de Veracruz.

El proceso de colaboración entre Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Blanco, puede leerse en el libro de Juan Pascoe titulado *La Mona* (2003) en honor a la jarana de Hidalgo. El autor narra con precisión el contacto del grupo con la gente y los músicos veracruzanos, las giras por distintos lugares de México, los desencuentros con algunos sectores del mundo jarocho, las amistades que fortalecían la agrupación, así como toda una serie de complicidades con distintos agentes musicales, culturales y personas que ayudaron a la consolidación del grupo.

Uno de los puntos centrales del libro es la interpretación de Arcadio Hidalgo que hacen Juan Pascoe y sus compañeros de música, misma que luego se extendió por el resto de la comunidad sonera. Desde un contexto citadino, los integrantes del Grupo Mono Blanco se encontraron con un músico rural, depositario de la tradición del Sotavento, conocedor de muchos sones y maneras de tocar, por tanto, se convirtió en la fuente de lo que ellos entendían por son jarocho auténtico: lo campesino, lo antiguo, el talento para la música, el verso fino y la poesía vivida. Así mismo, el jaranero fue el punto de contacto con lo original, como parte de esa búsqueda colectiva por sintetizar elementos culturales para cristalizar la identidad mexicana del siglo XX, en consonancia con el objetivo de las políticas culturales del momento.

Sin habérselo propuesto, [Hidalgo] era el patriarca indiscutible (según nuestro pensar) de la música que tocábamos y admirábamos: sería un honor poder viajar con él durante seis semanas. Nuestra plática justificaba esa gira de muchas maneras: sería instructiva y divertida; más aún, la viviríamos como un peregrinaje mítico y legendario: el viejo mostraría la sabia tradición al mundo y éste le mostraría las maravillas de la modernidad (Pascoe, 2003: 43).

El contacto de estos jóvenes músicos con Arcadio Hidalgo derivó en una conciencia sobre el son jarocho que más tarde transmitieron a su generación y las siguientes. Los años con Hidalgo fueron un periodo iniciático para el grupo. El poeta y ensayista Alfonso D'Aquino en su texto "El mono invisible", afirma: "el principal aporte del Grupo Mono Blanco, derivado de la experiencia y la enseñanza de Arcadio Hidalgo, es el desarrollo de una nueva sensibilidad para hacer y apreciar –con todos los sentidos- el son jarocho como un arte" (2005a: 51).

El Grupo Mono Blanco fue un contexto favorable para el desarrollo y apreciación del talento artístico de Hidalgo. Destacaron una y otra vez su autoridad como depositario de la tradición, pusieron en práctica sus enseñanzas sobre el son y contribuyeron a la valoración colectiva de Hidalgo como músico y poeta. Aunque el jaranero ya era una figura legendaria entre etnomusicólogos y fandangueros, su figura alcanzó una mayor relevancia durante el trabajo con el Grupo Mono Blanco. Al respecto, D'Aquino precisa:

El avance del viejo Hidalgo por el México civilizado de los años 80 -viajes en avión, hoteles de lujo, comidas exóticas- no sólo representó para él un repunte vital y musical, sino la consolidación de su trayectoria. Sin perder por ello su identidad, su diferencia, como algunos quisieron creer. Por el contrario, como consigna Juan en su libro, para los diversos públicos ante los que tocó, "don Arcadio era más que un talentoso señor: era el representante del México original de donde habían surgido todos los mitos..." Florecimiento asombroso al final de su vida, cuánto más asombroso si consideramos no sólo las flores, sino los nuevos brotes en las raíces.



A partir de ellos, reverdeció el son (2005a: 50).

El genuino interés por la versada del Grupo Mono Blanco se potenció con la presencia de Hidalgo: Gilberto Gutiérrez refinó su versada al aprender de la experiencia poética del viejo jaranero (Anexo 2: 96) y Juan Pascoe comenzó a recopilar e imprimir versos jarocho. No hay que perder de vista el hecho de que el grupo, vía Juan Pascoe y el Taller Martín Pescador, estuvo en contacto con el ambiente literario de la época, factor que los colocó en una perspectiva desde la cual el rostro literario del son jarocho era muy visible.

Aunque la obra de Arcadio Hidalgo se desarrolló en un contexto donde la música es el elemento más inmediato, el núcleo de su quehacer artístico fue la poesía<sup>3</sup>. Esto se percibe por su sensibilidad para seleccionar, componer e improvisar versos. Detrás de eso que parecía “natural”, había un trabajo férreo de la palabra. En este sentido, Alfonso D’Aquino señala:

Su procedimiento está lejos de poder considerarse simplemente repentista, nos habla, por el contrario, de una versificación asumida como un trabajo mental continuo: versos pensados a lo largo del día y de la noche, versos trabajados hasta alcanzar su forma, su diferencia. Hasta alcanzar el grado de refinamiento y consistencia de su versada. Sin soslayar claro, aquellas ocasiones en que tanto el objeto inmediato de sus versos como la urgencia de sus contenidos coincidían en tiempo y espacio y, de repente, el viejo astuto tenía ya la copla adecuada para dedicársela a una mujer; su repentismo era sólo otra de sus habilidades (2005b: 20-21).

En algunas ocasiones, los prejuicios por la naturaleza oral de la versada jarocho parecen opacar el proceso creativo que la soporta, en el cual están involucradas tanto la memoria y, en algunos casos, la escritura. Arcadio Hidalgo, a pesar de su vasta capacidad para recordar los sones y de su escasa educación escolar, echó mano de pluma y papel para fijar sus versos como la mayoría de los creadores que han convivido en una sociedad con una gran producción escritural.

---

<sup>3</sup> En este contexto, música y poesía son dos caras de la misma moneda.

Sin embargo, su obra fue un continuo pesaje del sonido de las palabras y las rimas, dimensión donde la musicalidad tiende puentes a imágenes inesperadas y precisas.

Más allá de las herramientas y metodologías para componer, Hidalgo poseía un sentido poético derivado de su contacto con la naturaleza y la cultura popular de su época; así mismo, con una tradición en la cual la música y la poesía formaban parte del día a día. Sobre esta educación fundamental, la investigadora Caterina Camastra apunta:

La formación de Arcadio Hidalgo fue más bien fruto de sus experiencias y vivencias. Antes que nada, están la vida y el trabajo en el campo, en el que don Arcadio nació y que nunca realmente abandonó. El cariño al terruño y el profundo conocimiento práctico del medio ambiente, sus posibilidades de aprovechamiento y sus bellezas van entrelazados a la miseria y a la consciencia temprana de la patente injusticia de la vida rural (2005: 41).

Alfonso D'Aquino destaca su sensibilidad ancestral y su sabiduría aprehendida del campo que lo dotaron de una fuerza poética particular. D'Aquino coloca a Hidalgo en esa dimensión que está más allá del son jarocho y se conecta con los estados primitivos del ser humano en los que existió un contacto distinto con la naturaleza y sus potencias:

Es posible depurar su versada de todos aquellos valores ajenos a su propia naturaleza: desde los remanentes de cualquier tradición inventada (o impostada), las ideas preconcebidas sobre el *qué* y el *cómo* del son, o los elementos gastados por el uso, como pueden ser los temas mismos de sus coplas. (Ya las distintas versiones que se recogen de algunas de ellas nos hablan de variantes, de distanciamientos, tanto en sus propios versos como respecto a la tradición.) Lo que permanece tras ése fácil despojamiento, en toda su inmediatez y su pureza es la expresión de un lenguaje sensitivo, vivo, natural, con un ritmo propio como un *sentimiento fundamental*, que se traduce en motivos para cantar y que sólo a través de la música alcanza su propia forma (2005b: 21-22).

A partir de los cuadernos de Hidalgo, Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe hicieron la primera edición de *La versada de Arcadio Hidalgo*. Se publicó en el año 1981 en el Taller Martín Pescador y se produjeron 400 ejemplares. Posteriormente, se imprimieron dos ediciones más: una en el año 85 por parte del Fondo de Cultura Económica; otra, en el 2003, por la Universidad Veracruzana. Ambas con versos añadidos y algunas entrevistas a Hidalgo. Pascoe narra, en *La Mona*, cómo durante su primera visita a la casa de Hidalgo en compañía de Gilberto Gutiérrez, el poeta le proporcionó sus manuscritos:

Don Arcadio nos entregó dos cuadernos *Scribe* de coplas y décimas, escritos de su puño y letra, algunas cosas compuestas por él, otras nomás apuntadas.

– A ver cuánto me sale para que me hagan un libro- dijo (2003:37).

Arcadio Hidalgo dejó una huella profunda en el son jarocho que facilitó su renovación. Fue depositario de la música y tradición oral del Sotavento; transmitió a sus alumnos sus ideas y formas de vivir el son, y ofreció los puntos clave para la regeneración de la música de su tierra. La manera de asumir su labor como poeta y la importancia que le dio a la versada en su práctica artística también fueron parte de su impronta. Durante la restauración del género en la década de los 70 y 80, el jaranero se convirtió en un símbolo de lo original mexicano así como en un puente con el pasado (D'Aquino 2005a: 50) que las nuevas generaciones trataban de recuperar para perfilar su identidad.

### **III. La herencia de Arcadio Hidalgo**

Al trazar una genealogía del son jarocho contemporáneo, Juan Meléndez de la Cruz señala a Antonio García de León y a Gilberto Gutiérrez como sus herederos directos (2010a:18). Se podría añadir el nombre de Patricio Hidalgo, nieto de Arcadio, cuya herencia viene de sangre. Él toma la responsabilidad del apellido Hidalgo y en la actualidad es uno de los músicos y poetas jarochos que más ha aportado al género.

Como se apuntó más arriba, “El fandanguito” con décimas de Arcadio Hidalgo en voz y jarana de Antonio García de León fue una de las grabaciones que más resonancia tuvo en el son jarocho actual. La poética que planteaba esa interpretación fue el detonador para las siguientes generaciones: valorar y recuperar su sonido rural, la posibilidad de actualizar la música y la versada, así como explorar las posibilidades creativas a partir de la tradición.

Desde este punto de vista del son jarocho, nace el Grupo Mono Blanco y más tarde Son de Madera, Chuchumbé, Zacamandú, Los Vega, Los Cojolites, entre otros. En cada uno de ellos hay un sonido particular que se apega a la tradición; sin embargo, hay proyectos que experimentan las posibilidades de fusión con otras músicas. Por ejemplo, Patricio Hidalgo tiene varios años explorando la raíz negra del son jarocho, en particular, la conga. De igual manera, Los Cojolites cada vez más incorporan en sus discos sonidos de la música popular contemporánea como el *rock* y el *reggae*.

Otro de los aspectos relevantes de Arcadio Hidalgo es que ayudó a recuperar y reconstruir sonos que a principios de los años ochenta se creían perdidos y que eran parte de la tradición al comienzo del siglo XX. Varias de estas piezas ahora las cantan regularmente en los fandangos y discografías del son jarocho, por ejemplo: “El buscapiés”, “Las poblanas” y “Los juiles”, entre otros.

En consonancia a esta labor de rescate iniciada con Hidalgo, Gilberto Gutiérrez compuso la música para unas coplas de un baile llamado “El chuchumbé” que, según Antonio García de León (2009: 32), apareció en el puerto de Veracruz en 1766. De igual manera, Patricio Hidalgo “recreó, junto con [el grupo] Chuchumbé, ‘La conga del viejo’, ‘La conga del gavián’ y ‘La conga de san Benito’; éstas dos últimas recopiladas por el historiador Antonio García de León” (DGCPIU, 2019) .

Arcadio Hidalgo también fomentó la composición de nuevos sonos jarochos. Con el Grupo Mono Blanco compuso el son “El perro”, que fue grabado en su segundo disco. Juan Pascoe señala la actitud de Hidalgo frente a las composiciones contemporáneas: “él obviamente autorizaba y promovía la

composición de nuevos sones, siempre y cuando fueran zapateables y no ‘canciones jaroquizadas’ para charolear” (2003: 82).

Esas características básicas de los nuevos sones las podemos encontrar en “El chuchumbé” de Gilberto Gutiérrez, “La gallina” de Patricio Hidalgo y “El son sin fin” de Noé Gonzalez y los Cojolites. En el caso de las dos primeras composiciones señaladas, en la actualidad es posible escucharlas en fandangos, es decir, ya fueron aceptadas por la comunidad y, por tanto, puestas a disposición para ser transformadas por músicos y cantantes.

Como ya se mencionó, la sensibilidad literaria de los integrantes del Grupo Mono Blanco los llevó a compartir con Arcadio Hidalgo la importancia que tenía la versada en el son jarocho. Con esta conciencia, Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe editaron *La versada de Arcadio Hidalgo*, el primer libro dedicado a un jaranero en una editorial de “alta literatura”, el Taller Martín Pescador. Este acto de insertar los textos tradicionales en el mundo de la escritura invita a reconsiderar el valor poético de la versada jarocho desde un punto de vista literario.

Actualmente, Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe continúan con la escritura, edición y difusión de la versada. Por su parte, Patricio Hidalgo también es uno de los protagonistas en esta faceta del son jarocho: además de hacer su propia obra poética, imparte talleres de esta para renovar las coplas y décimas que se cantan en los fandangos. Además, ha compuesto sones que señalan problemas del México contemporáneo como “Conga patria” y “Conga del bracero”. Así mismo, editó en el 2004 bajo el sello de la Universidad Veracruzana, *El canto de la memoria, cincuenta años de versada jarocho en el sur de Veracruz*, una antología de diferentes poetas sotaventinos.

Arcadio Hidalgo también estuvo implicado en la restauración del fandango, ya que en los años setenta estaba por desaparecer, debido a que el son jarocho se había convertido en música de escenario como parte del proceso de institucionalización y comercialización del género (García de León, 2009: 34). El Grupo Mono Blanco, en su compromiso con el rescate de la tradición, emprendió un proyecto al respecto. Gilberto Gutiérrez, en una entrevista con Juan Meléndez, señala:

Todas las pláticas con ellos [Hidalgo y Vega], y de otros músicos que conocimos, siempre era la nostalgia por los fandangos, pero así, nostalgia de los grandes fandangos [...] Entonces nosotros tuvimos la idea de hacer un proyecto que se llamó así Promoción y Difusión del Son Jarocho a través del Fandango. Entonces ante el público hablábamos del fandango, de la cultura del fandango, del son, y empezamos a ir a los pueblos a hacer fandangos (2010b: 29).

Este programa favoreció la reconsideración de la fiesta del fandango como punto de encuentro de la comunidad y el lugar propicio para el son jarocho. Por una parte, fue el inicio de la carrera de toda una generación de músicos y lauderos que comenzaron a reconocer y apreciar el conocimiento de viejos músicos que habían abandonado la tradición. Por otra parte, se crearon nuevos públicos para retomar los valores comunitarios que este acto poético, musical y dancístico pone en marcha.

El proyecto del Grupo Mono Blanco tuvo ecos en distintas ciudades, tanto dentro como fuera de Veracruz, así como en Estados Unidos. Lo que comenzó, a primera vista, como un retorno a la música tradicional, derivó en un movimiento cultural que, tanto en nuestro país como en diversos lugares del mundo, ha funcionado como un elemento pertinente para la construcción de la identidad mexicana o personal en un contexto globalizado donde el territorio ya no es un factor determinante para construcción de ésta (Giménez, 2003: 17-18) y donde predomina la multiculturalidad. En este sentido, Gilberto Gutiérrez señala: “El fandango ha tomado espacios que le corresponderían a otras tradiciones y más aún. Ha emigrado, sin visa, a los territorios del TLC y no dudo que reconquiste España y regrese a África” (Gutiérrez, 2009).

Esta expansión del son jarocho en el contexto del siglo XXI, tiene que ver con los valores que reivindica, por ejemplo: el sentido de comunidad que se ha perdido en la urbes, los saberes del campo que reconocen a la naturaleza y sus ciclos, así como el contacto con las tres raíces de México (indígena, europea y negra); este último, es un llamado a identificar la fusión como una posibilidad hacia el futuro.

No hay que perder de vista que la identidad, es decir, “la apropiación, por parte de los actores sociales, de determinados repertorios culturales” (Giménez, 2003: 5) es una pregunta que el Estado mexicano ha tratado de resolver en distintas partes de la historia a través de políticas culturales para construir y reforzar la idea de nación. Hacia los años cincuenta el estereotipo del *jarocho* y su música fueron parte de la estrategia oficial. Las consecuencias a este entusiasmo por la cultura del Sotavento devinieron en la profesionalización de varios músicos cuya principal actividad era el campo, la estandarización de los sones y la construcción de una imagen que negó los rasgos del campesino veracruzano (García de León, 2009: 34).

En relación a la intervención del Estado en la cultura tradicional, Ricardo Pérez Montfort apunta en su texto “Anotaciones a la consolidación del estereotipo del jarocho en la primera mitad del siglo XX”:

El discurso oficial intentó legitimarse a través de las constantes referencias a supuestos rasgos típicos de la llamada *alma popular*, logrando que dichos rasgos no sólo mostraran un proceso de rigidización sino también de institucionalización (2010: 24).

El creciente interés por la figura de Hidalgo radica por encarnar al “eslabón perdido del son jarocho” (D’Aquino, 2005a: 50), pues su persona coincide con algunos rasgos de lo que cierto sector del son jarocho considera como *lo mexicano*: campesino, revolucionario con firmes ideas políticas, heredero de las tres raíces mexicanas y con la fertilidad artística para mantener y producir nuevos elementos para continuar la tradición.

Sin embargo, esta lectura de Arcadio Hidalgo no era generalizada. En los años 70, era un músico legendario entre los interesados en el son tradicional como Rafael Hellmer, pero, incluso en su comunidad, no todos compartían ése punto de vista. En *La Mona*, Pascoe anota la respuesta de un hombre de Minatitlán cuando él y Gutiérrez le preguntaron si conocía a Hidalgo: “¿Arcadio Hidalgo? –dijo-. ¿Un tipo engreído que anda de jarocho, que se las da de poeta, pero que es un

*chacualero?*” (Pascoe, 2003: 35). De igual manera, Pascoe cita a Cirilo Hidalgo y su reticencia a mirar a Arcadio de la misma manera que los jóvenes ciudadanos:

En realidad [...] él no tenía gran vocación política; más bien se la pasaba armando huapangos; él no mató la cantidad de gobierno que yo maté [...] Mi hermano Arcadio no era así: a él le gustaban las mujeres y la música. Pero antes no cantaba como ahora canta; antes era uno de tantos y ahora hay que reconocer que canta algo regular (2003: 84-85).

La figura de Arcadio Hidalgo y la noción de son jarocho que de éste se desprende son muy relevantes, ya que además de volver a plantear preguntas sobre identidad y comunidad dentro y fuera de México, es posible leerlas como una resistencia al estado de la cultura globalizada actual que, entre otras cosas, propicia la homogeneización de los seres humanos. Como afirma Caterina Camastra las ideas de (¿o sobre?) Arcadio Hidalgo ponen a discusión dos temas centrales de la cultura y política:

Una, la reivindicación de la cultura popular por sí misma, negando el estatuto secundario que se le ha querido dar frente a la llamada “literatura culta”; la otra, la gran polémica de todos los tiempos a propósito de la justicia social y las propuestas de formas de producción y organización (2005: 50).

Aunque Hidalgo ha sido uno de los pilares para esta renovación del son jarocho es necesario hacer una nueva lectura a partir de su obra poética para tener una visión más precisa de la relevancia de su figura. Estamos frente a un poeta con características propias en su sensibilidad y ejecución, un depositario de la tradición oral de su comunidad y un factor de cambio en la manera en que se vive la poesía en México del siglo XXI. Hasta el momento, se ha puesto la vista en él desde lo social, cultural y musical, y no tanto desde lo literario.

*La versada* es una oportunidad para reflexionar sobre las tensiones entre la oralidad y la escritura ya que en Hidalgo estas dos formas del lenguaje y la memoria convivieron de una manera particular. A primera vista, parece



incuestionable lo “exclusivamente oral” (Deanda, 2012: 200) en los versos de Hidalgo; por otra parte, hay manuscritos y testimonios que confirman su práctica de la escritura vinculada a su trabajo poético. De estos hechos se desprenden preguntas que a lo largo de la tesina iremos abordando: ¿Qué tipo de oralidad ejerció Arcadio Hidalgo? ¿Cómo fue su vínculo con la escritura tanto en su proceso como en su obra? ¿Cuáles fueron las consecuencias de editar e imprimir un libro de versos orales?

## CAPÍTULO 1

### El son jarocho como tradición

#### 1.1 ¿Poesía folklórica, tradicional o popular?

Los teóricos literarios han propuesto diferentes nombres para identificar la poesía en lengua castellana, hecha y difundida oralmente por el pueblo: poesía folklórica, poesía tradicional, poesía popular o poesía oral. En una entrevista de Mariana Maserá, la doctora Margit Frenk Alatorre invita a elegir un término que se considere pertinente para matizar el punto de vista desde el que se hace la lectura de esta poesía (Maserá, 2005: 22-23). Por tanto, en las siguientes páginas expondré estos conceptos que serán útiles para ubicar la obra de Arcadio Hidalgo en el panorama de la poesía en lengua española.

En primer lugar, mencionaré *folklore*<sup>5</sup>, palabra que nos remite a un contexto cultural donde se ejerce la poesía simultánea o complementariamente a otras actividades vitales para los grupos humanos como la agricultura, la medicina, la religión, y que forman parte de los valores comunitarios. Carmen Ortiz García, menciona que este concepto no tiene una definición cerrada y nos presenta la interpretación del folklorista y antropólogo estadounidense William Bascom :

Folklore significa sabiduría popular; abarca todos los conocimientos que se transmiten oralmente y todas las habilidades o técnicas que se aprenden por imitación o mediante el ejemplo, así como los productos resultantes. Los objetos fabricados en serie y los conocimientos adquiridos por medio de libros o de una educación formal son parte de la cultura, que comprende la totalidad del saber, pero no pertenecen al Folklore. En las sociedades no alfabetizadas, folklore se identifica con cultura, pero en las industrializadas, constituye solamente una parte de ella (Ortiz García, 1994: 52).

---

<sup>5</sup> *Folk* (pueblo)-*lore* (saber), concepto y ciencia que tienen su origen en siglo XIX. El término fue creado por William John Thoms en 1846 (Ortiz García, 1994: 49).

Al presentar esta definición, la investigadora española también nos advierte del problema de lo que se define como “pueblo”. Para este trabajo recurriremos al punto de vista de Peter Burke: en el contexto de la Europa moderna, “pueblo” sería el grupo social del campo o la ciudad que no participa de “la gran tradición”, es decir, del conocimiento compartido en las escuelas y universidades (Burke,1991: 62-63). Y aunque la noción de folklore está más ligada a los saberes que se gestan y transmiten en el campo, en el caso del son jarocho veremos que es un conocimiento que se nutre de los intercambios entre las rutas marítimas, las ciudades y el campo<sup>6</sup> (García de León, 2002: 28 - 29).

Desde esta perspectiva, el son jarocho es una suma de conocimientos sobre poesía, música y danza que se cristalizó en el Sotavento a partir de las culturas indígena, española y africana. Dicho de otra manera, en esta zona geográfica hay una manera de ejercer la memoria, la palabra, la música y el tiempo que durante varios siglos se fue adaptando al medio y a las necesidades de la comunidad para llegar a la forma del fandango y cumplir a cabalidad su función en la sociedad, como lo detalla el lingüista, músico e historiador jaltipaneco, Antonio García de León en la introducción de su libro *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos* (2009:13-33).

Para ilustrar mejor este punto, pensemos en el cuestionamiento que hace el músico David Byrne al prejuicio de que la instrumentación de la música folklórica africana se debe a la supuesta poca sofisticación de la cultura y que esto determinó su manera de trabajar con los sonidos. Byrne argumenta que:

Esos instrumentos fueron cuidadosamente contruidos, seleccionados, personalizados y tocados para adaptarse de la mejor forma posible a la situación física, acústica y social. La música se adapta a la perfección, sónica y estructuralmente, al lugar donde es escuchada. Se adapta absolutamente e idealmente a esa situación: la música, una cosa viva, evolucionó para encajar en su nicho disponible (2014: 19).

---

<sup>6</sup> Más allá de las distinciones o etiquetas que nos ayudan a contextualizar un hecho, recordemos que todo lo mencionado es parte de la cultura.

En segunda instancia, el concepto folklore está ligado al de tradición. Etimológicamente, este último viene del latín *traditio*: “entrega”, “transmisión” (Corominas 1987: 577), es decir, el acto de transmitir el conocimiento (folklore) heredado de generación en generación; y en algunos contextos el término está ligado a “lo entregado” (Madrazo, 2005: 118). María Madrazo Miranda nos propone mirar a la tradición desde tres ejes complementarios: la tradición activa-tradición viva, la tradición objetiva y la tradición acumulada (2005: 123-125).

La primera consiste en el proceso de transmisión donde el contenido que se entrega “no se conserva idéntico, sino que es susceptible a ser modificado parcialmente y está abierto a los impulsos creativos de sus detentadores”; la segunda, citando a Herón Pérez Martínez, se refiere al “conjunto de experiencias transmitidas [que] funciona como medio para objetivar nuevas experiencias e integrarlas en el acervo de lo ya adquirido”; y la tercera apunta a los contenidos, “a la cuantificación de objetos o creencias que [el pueblo] conserva y que configuran su acervo memorístico.” (2005: 124-125).

Por otro lado, John Miles Foley mira a la tradición a la vez como un contenedor de conocimiento y como una base para su continua transformación. Reconoce el dinamismo y la creación de un contexto de significado como características a destacar:

I have assumed tradition to be a dynamic, multivalent body of meaning that preserves much that a group has invented and transmitted but that also includes as necessary defining features both an inherent indeterminacy and a predisposition to various kinds of changes or modifications. (1992: 277).

Desde el punto de vista de la transmisión, es relevante señalar que no hay escuelas que enseñen son jarocho y son pocos libros que han intentado sistematizar este conocimiento<sup>7</sup>, su circulación y aprendizaje exigen el contacto humano y un sentido de comunidad. El son es un saber en movimiento, un flujo

---

<sup>7</sup> Por ejemplo: *La guitarra de son: un método para su aprendizaje en diferentes tonos* de Ramón Gutiérrez, editado por el IVEC en el 2002 o *Compendio de Sones Jarochos: Método, partituras y canciones* de Mario Guillermo Bernal Maza, editado por CONACULTA en el 2011.

cultural, que pertenece al pueblo, no a las instituciones y es complejo adaptarlo a una estructura fija como el libro. Una prueba de esto es que los representantes más importantes del son jarocho contemporáneo son músicos o familias veracruzanos (Los Vega, Los Utrera o Los Baxin) que aprendieron de su comunidad.

Aquí podemos plantearnos la siguiente pregunta: ¿Cuándo podemos hablar del son jarocho como tradición? El historiador Antonio García de León menciona que

No fue sino hasta el siglo XIX, tal vez desde poco antes de la Independencia, que el fandango jarocho se regularizó y se cristalizó en una sola convención estilística (a su vez dividida en estilos locales y regionales) lo que era más bien un repertorio muy amplio y disperso de aires y tonadas, todo alrededor de una serie de normas expresadas en una fiesta, el fandango o huapango de tarima, que se regulariza en torno a un tablado de madera sobre el que se ejecuta el zapateado característico del género (2009: 27).

Desde hace aproximadamente doscientos años este conocimiento es una tradición que poco a poco ha evolucionado al incorporar nuevos instrumentos, sones y pasos de baile al fandango. Arcadio Hidalgo hereda el son jarocho en un momento de plenitud de ésta (García de León 2009: 33), que más tarde, a mitad del siglo XX, se diluye al ser sustituida por otras prácticas poéticas y musicales validadas por las empresas y las dinámicas culturales de las ciudades hegemónicas. Como mencioné en la introducción, hacia finales del siglo XX esta forma tradicional de hacer y vivir el son jarocho era la que Juan Pascoe y Gilberto Gutiérrez desean aprender de Hidalgo para retomar el sonido campesino del son.

A continuación me enfrento con la necesidad de hacer otro matiz: ¿La música y la poesía del son jarocho son tradicionales o populares? En primer lugar, vale la pena mencionar una de las aportaciones más relevantes que Margit Frenk reconoce en la labor de Menéndez Pidal al establecer una de las primeras distinciones conceptuales dentro de la poesía occidental.

En él [el texto “Poesía popular y poesía tradicional”, 1922] reclamaría para España un término no usado en las demás lenguas europeas y que hacía falta: había que distinguir entre composiciones *populares*, las divulgadas gracias a una moda pasajera y que la gente siente ajenas y repite sin casi variarlas, y las poesías *tradicionales*, ancladas en una tradición, que la gente hace suyas durante generaciones y que va variando continuamente<sup>8</sup> (2015, 230-231).

Dada esta distinción que toma en cuenta el origen y la vigencia de las composiciones, se puede afirmar que el son jarocho es parte de la lírica tradicional. Es decir, es una manera de hacer música y poesía que viene del pasado, en cuya producción y preservación la comunidad participa activamente, y que es parte de un proceso cultural que entrelaza diferentes generaciones. Esto en contraste a otras prácticas poéticas y musicales que tienen un autor determinado, responde a la moda de una época y no tienen una relación generacional.

Así mismo, Menéndez Pidal afirma que la poesía tradicional tiene una base, una forma de versificar y de abordar sus temas, sobre la cual los diferentes actores de la comunidad van proponiendo actualizaciones. “La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo [...]; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes” (1943: 76-77). La tradición tiene muy claro el punto de partida o el imaginario común sobre el que se tiene que producir para revitalizar y mantener cohesionada la identidad de un pueblo determinado.

La vigencia de las tradiciones es finita y una manera de hacer poesía puede sustituir a otra en una comunidad (Frenk, 2015: 236). Su pertinencia no tiene que ver con su antigüedad (aunque hay una parte de la memoria colectiva que se pone en juego) sino con las necesidades estéticas del pueblo:

Por otra parte, don Ramón también comprobó acertadamente que en siglo XVII la lírica tradicional fue “ahogada por la incipiente boga de otra nueva forma de

---

<sup>8</sup> Sin embargo, no hay que olvidar que la doctora Frenk también señala la inestabilidad en el uso del término por parte del filólogo español.

tradición, la copla y la seguidilla” (151). Pero esta importante aseveración no lo llevó a reconocer que toda poesía tradicional es un fenómeno histórico, que, por mucho que se prolongue, puede ser sustituida por otra diferente, dejando sólo, como ocurrió en España, supervivencias excepcionales (2015: 236).

Por otra parte, Sergio Baldi propone en 1946 el concepto de “escuela poética”, que enfoca la tradición ya no desde la transmisión sino en “quello ideale di ‘sviluppo comune””, es decir, a una manera común de hacer poesía en un tiempo y espacio específico, con sus propias referencias y recursos, que genera “un particolare tono del sentimento” (1946: 66). Con esta idea, a la vez que nos invita a ser específicos en el contexto que se desarrollan las distintas escuelas poéticas, también nos brinda flexibilidad para pensar en “afiliaciones” posibles fuera de ésta.

El son jarocho es una escuela poética desarrollada en el Sotavento que convive con otros sones en México, como el huasteco o calentano. Comparte con las otras tradiciones coplas, elementos musicales o coreográficos, pero cada escuela por su contexto y contacto con diferentes expresiones culturales

denota singularidades importantes, no sólo en cuanto al estilo de interpretación y la dotación instrumental, sino también en relación al repertorio, el ritmo, el tipo de estrofas cantadas, la estructura literario-musical, así como las principales tonalidades, tipos de afinación y círculos armónicos utilizados (Sánchez, 2005: 402).

## **1.2 El yo y la tradición**

La relación entre el individuo y la comunidad es vital para la tradición. Al hablar de saberes comunitarios, podemos pensar en un grupo de personas que se mueven en la misma dirección, es decir, que generan y preservan conocimiento para un fin común. Es preciso atender a este vínculo para comprender mejor su dinámica y, sobre todo, la renovación de la herencia cultural.

Definir el concepto de lírica y relacionarlo con el son jarocho nos ayuda a enfocar al *yo* que ejecuta la música y poesía. El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, en su primera entrada del vocablo lírica, señala: “Perteneiente o relativo a la lira, a la poesía apropiada para el canto o a la lira” (RAE, 2018). En el son jarocho, la poesía y la música forman parte del mismo cuerpo desde su concepción, binomio que permite al ejecutante utilizar la gama de posibilidades creativas y expresivas tanto de la lengua como de la música. Por tanto, al hacer una escisión entre música y poesía en este contexto es fragmentar parte de su corporalidad<sup>9</sup>.

En la sexta entrada de la palabra, la Real Academia dice: “Género literario, generalmente en verso, que trata de comunicar mediante el ritmo e imágenes los sentimientos o emociones íntimas del autor.” En este sentido, el poeta echa mano de distintas herramientas de la lengua, como “la voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción” (Paz, 1998: 53) y la potencia de la imagen literaria para crear un mensaje que tiene origen en su mundo interno y que busca comunicar y, en muchos casos, conmover al escucha.

Mariana Masera apunta que en la antigua lírica popular, entre los sujetos posibles de lo enunciado: “A menudo, es un *yo* que se habla a sí mismo, que habla de sus sentimientos, de sus dudas o de sus experiencias, es decir, un monólogo” (2001: 17). De igual manera, el discurso de esta voz en primera persona, la mayor parte de las veces cambia por la presencia de un apóstrofe<sup>10</sup>, un *tú* (2001: 17-18).

En la lírica tradicional, el *yo* parte de las posibilidades expresivas desarrolladas por la comunidad a lo largo del tiempo. Pero ¿hasta qué punto podemos vislumbrar ese *yo* en la tradición? Sobre este tema, Carlos Magis en su libro *La lírica popular contemporánea* cita a la doctora Margit Frenk:

---

<sup>9</sup> El son jarocho como parte de la lírica tradicional panhispánica y de la poesía oral, desde su producción la música y la poesía están juntas, son parte del mismo binomio.

<sup>10</sup> “Aquí se entiende apóstrofe como la figura de pensamiento que sirve para modificar el discurso y aumentar su énfasis” (Masera, 2001: 17).



La colectividad posee una tradición poético-musical, un caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos... Dentro de él [del caudal tradicional] debe moverse el autor de cada nueva canción para que ésta pueda divulgarse; dentro de él, también los innumerables individuos que, al correr el tiempo, la retocan y transforman. Se deja poco margen a la originalidad y la innovación (Magis, 1969: 11).

La cita anterior nos invita a reflexionar con más detenimiento sobre el lugar del *yo* en el concepto de comunidad así como la noción de originalidad en el contexto de la tradición. A primera vista, lo individual parece neutralizado por lo comunitario; así mismo, la novedad planteada desde el individuo corre el riesgo de alejarse de los referentes de la tradición.

Una perspectiva sobre el concepto de comunidad que nos puede ser útil para entender mejor esta tensión entre el individuo y la tradición es el que plantea Patrice Giasson:

Una de las condiciones fundamentales para hablar de comunidad sería la de considerar esta última no como un todo aglomerante sino más bien como una conjunción de diferentes voces individuales, de diferentes “yo”, que establecen entre sí un diálogo (2000: 56-57).

Es decir, nos propone dejar de ver a la comunidad como un conjunto homogéneo de personas que comparten tradiciones culturales similares. Algunos aspectos que imposibilitan la uniformidad del grupo son, por ejemplo, la personalidad que cada uno de los individuos desarrolla a partir de su propia experiencia de vida. Así mismo, cada nueva generación hace algunas variantes a sus valores e imaginarios a partir de las transformaciones políticas, sociales, tecnológicas que afectan a su contexto. Simultáneamente, el intercambio con otras tradiciones o contextos culturales sucede por los miembros que salen de su comunidad y vuelven o por miembros de otras que se integran a ésta y aportan nuevos saberes que les pueden ser útiles.

En el marco de la poesía tradicional, Sergio Baldi al presentar el concepto de “escuela poética”, nos dice que al imaginar en el sujeto activo de la tradición: “Non si pensi più, quindi, al mistico ‘popolo poetante’ né all’‘orda’ preistorica che ulula e danza, ma al contadino, all’artigiano, al cantastorie di paese” (1946: 66). El individuo elige y reformula la información poética que colecciona en el contacto con otras personas y lugares, y será la base para los futuros versos que serán parte de la escuela. Sin embargo, éste

Non ha [...] un mondo interiore tanto vasto da poter esprimere e superare insieme la tradizione in cui vive e portare i suoi moduli a diretto confronto con tutta la poesia. Resta aderente alla sua scuola, non molto diverso dal popolano suo maestro, dall’altro poeta suo amico, e nemmeno dai suoi ascoltatori che, ripetendo i suoi canti, possono, senza offesa, ora togliere ora aggiungere un verso o una strofa (1946: 67).

La práctica de la tradición entre los individuos es un contacto con el presente y el pasado que fortalece su sentido de pertenencia al encarnar las voces de sus abuelos y demás ancestros. Como afirma Giasson: “Ya no se puede entender la tradición como una simple herencia fortuita y pasiva, sino más bien como una diálogo entre el ‘yo’ presente y los ‘yos’ pasados” (2000: 57). Individuos hablando con otros, a veces, en distinto tiempo y espacio, cuya respuesta al pasado y al presente será la base para las futuras generaciones.

En este sentido, en la lírica tradicional el yo canta anclado a un imaginario común, y en sus manos está la responsabilidad de preservar, adaptar a sus necesidades y comunicar esta manera de hacer poesía. Cada persona y su relación con otras es una red que absorbe, criba y distribuye la tradición, “el ‘yo’ no se consideraría como una voz silenciosa, como una víctima del largo discurso elaborado por los ‘otros’, sino más bien como la voz de alguien que actúa, juega y reinterpreta constantemente” (Giasson, 2000: 57).

Sin embargo, en esta reinterpretación no hay que perder de vista los límites de la tradición que mantienen la cohesión del corpus colectivo, es decir, que une a los poemas entre sí y les da sentido. Al no tener en cuenta estos lindes se corren

dos riesgos: en primer lugar, si los poemas de la tradición son aislados de ésta, su significado queda incompleto (Maserà 2001: 45); y en segundo, la comunidad no podrá identificarse con este nuevo texto y, por tanto, será relegado y olvidado por ésta. Para reforzar esta afirmación, recorro a Peter Burke, quien expone que en la cultura oral (tradicional) de la Europa moderna:

Si un individuo producía innovaciones o transformaciones que coincidían con los gustos de la comunidad, serían imitadas y pasarían a engrosar el stock común de la tradición. Por el contrario, si los cambios no gozaban de su aprobación, desaparecían con el autor, y en ocasiones antes. De esta manera, las sucesivas audiencias ejercían una especie de ‘censura preventiva’ y decidían si una determinada canción o un cuento debía sobrevivir y en qué forma lo haría (1991: 175-176).

En la lírica tradicional, para evitar esta “censura preventiva” el poeta canta en primera persona desde las posibilidades y los márgenes de la tradición. La doctora Margit Frenk señala a Baldi como una pieza clave para comprender esta negociación entre el yo y la tradición:

De Sergio Baldi hemos aprendido el esclarecedor concepto de *escuela poética popular*, que vino a eliminar la distancia entre el individuo y la colectividad: el individuo creador se ajusta ya a los procedimientos y recursos de la escuela poética popular dentro de la cual actúa. No se trata de *gusto*, sino del dominio de temas, motivos, recursos métricos y estilísticos, en suma de ciertas maneras de hacer poesía (Frenk, 2015: 233).

Para cerrar este vaivén de puntos de vista que apuntan a la individualidad del poeta tradicional a la vez que insisten en los vínculos y límites del conocimiento poético heredado y por transmitir a las siguientes generaciones, consideramos pertinente atender a lo que afirma Carlos Magis al respecto:

Esta porfía entre lo tradicional y su mesurada renovación resulta, según lo veo, el estímulo más efectivo para que se mantengan en vigor y el enriquecimiento de la lírica popular. Vale decir que la tensión entre el respeto por los moldes heredados y la tentación de remozarlos, es definitivamente el principio vital de la poesía folklórica (1969: 22).

### **1.3 La creatividad en la tradición del son jarocho**

Enfoquemos lo antes expuesto en la tradición del son jarocho. En el caso de Arcadio Hidalgo nos encontramos con una figura que dominó los sones, el imaginario y el vocabulario común del sotavento, así como la manera de hacer versos y sobre esa base construyó su interpretación del son; es decir, fue portador e innovador de la tradición dentro de sus propios términos. Su obra fijada en papel o en discos nos permite ser testigos de esto y quizá identificar sus huellas en los sones y la versadas contemporáneas.

Por otro lado, pensemos en la creatividad en el contexto del son jarocho. Los sones en los fandangos jarochos tienen una duración abierta<sup>11</sup>. Son esos bordes marcados y preservados por la comunidad los que, por una parte, mantienen cohesionado el son en su melodía y estructura; y por otra, permite a los individuos que conocen estas reglas musicales, poéticas y dancísticas colaborar en la reinterpretación. Cada una de éstas son detonantes que ponen a prueba la creatividad de cada participante y es uno de los factores que hacen de cada fandango sea una experiencia irrepetible.

Otra manera de pensar las innovaciones en la versada y música jarocho durante el fandango sería en términos de la improvisación jazzística. Según el filósofo Josep Ruvira, ésta tiene distintos niveles o campos de acción y señala uno que hace eco de las prácticas folklóricas o tradicionales, aquel que apela “casi por completo a la competencia del intérprete/improvisador [...] pero que siguen manteniendo su acción sujeta a ciertos parámetros, musicales o extra-musicales”

---

<sup>11</sup> Pueden durar tres minutos, cuarenta y cinco minutos o más, depende del nivel de participación de los músicos y cantadores.

(2011: 157).

Tanto la innovación como la improvisación requieren un profundo conocimiento del medio, y su puesta en marcha en contextos como el jazz o el fandango jarocho aportan al acto “espontaneidad, sorpresa, experimentación y hallazgos” (2011: 158). Aquí nos acercamos al concepto de *performance* en la poesía oral (del cual hablaré en el siguiente capítulo) que subraya también la repercusión del contexto en el que ocurre el acto frente al ejecutante. En esta interpretación se escucha la voz lírica del yo, del individuo irrepetible, y “[como sucede en el jazz] es en el dominio de la expresión en el que centramos el valor de la improvisación” (2011: 159)<sup>12</sup>.

*Lo original* desde el punto de vista de autor es más visible en el son jarocho de escenario, que es diferente al fandango. Existen grupos para quienes la investigación forma parte del proceso creativo e incluso cuentan con un director artístico, como es el caso del Grupo Mono Blanco, Son de Madera o Los Cojolites. En ellos podemos encontrar innovaciones, en otro contexto de la palabra, como la incorporación de instrumentos ajenos o en desuso, arreglos musicales a sonos tradicionales, rescate o escritura de nuevos sonos que generalmente tienen una duración temporal parecida a la música comercial. Todas esas novedades tienen un autor con nombre y apellido definido.

Para concluir esta breve reflexión sobre el individuo y la creatividad en el son jarocho, es pertinente traer el comentario que Carlos Magis hace a la cita de la doctora Frenk sobre el poeta, la tradición y los márgenes de originalidad antes mencionada:

Esta limitación impuesta a la creación individual es un fenómeno real y patente. Sin embargo, debemos reconocer que ni el peso de la tradición, ni el enorme prestigio de las formas heredadas, logran imponer la repetición mecánica de los recursos de la escuela (o sea la despersonalización absoluta de los medios expresivos), y menos, el enquistamiento de los cantares (1969: 11)

---

<sup>12</sup> Para este tema también es muy relevante *Teoría de la improvisación poética* (2014) de Alexis Díaz Pimienta.

Como resultado de lo antes expuesto, la tradición del son jarocho en el siglo XXI está experimentando una actualización propia de su proceso vital. Al mismo tiempo, está conviviendo, como nunca antes, con muchísimas tradiciones o influencias culturales en el contexto social y tecnológico. Lo que garantiza la permanencia del son en nuestra época es el fuerte impacto que tiene en las nuevas generaciones dentro y fuera de México, al ser una posibilidad de comunicación entre los individuos en la época contemporánea, como lo describe Antonio García de León en una entrevista para el documental *Fandango, Searching for the White Monkey* (2006):

Ahora el son jarocho es básicamente una música de jóvenes [...] Ya no lo ven como algo tradicional, ¿no? Si no lo ven como una necesidad de expresarse [...] Y la tradición se volvió a agarrar por ahí y ahora hay una enorme cantidad de grupos (Rodríguez y Braojos, 2006, 48:27-49:14).

En el caso de *La versada de Arcadio Hidalgo*, estamos frente a un texto de lírica tradicional contemporánea. Como lo han señalado especialistas como Alfonso D'Aquino, Caterina Camastra o Gilberto Gutiérrez, la presencia de Arcadio Hidalgo es el punto de inflexión entre dos maneras de vivir la tradición. Este conocimiento fecundado y propagado en el Sotavento se está renovando, y quizá estamos frente a un nuevo escenario en el que el folklore y la tradición tienen que coexistir con el paradigma de la cultura contemporánea, relacionado con la cultura de masas y la tecnología digital.

## CAPÍTULO 2

### La oralidad en la obra de Arcadio Hidalgo

#### 2.1 La oralidad en la poesía: una raíz todavía por explorar

En la cultura contemporánea la literatura escrita tiene mayor visibilidad y prestigio que la oral. Condición que poco a poco se va poniendo en juego gracias a los esfuerzos de investigadores, poetas, músicos, artistas y promotores culturales por estudiar, crear y difundir la literatura oral. A esto podemos sumar la presencia de algunas manifestaciones populares de nuestra época: la prolongada historia de géneros como el bolero, la trova y la canción de protesta; el reciente auge de músicas o actos artísticos que tienen la palabra como protagonista, por ejemplo, los fandangos urbanos, el *hip hop*, los *slams* de poesía o el *performance*.

En este contexto literario que privilegia a la escritura, resulta extraño pensar que un campesino veracruzano que escribió poco sea uno de los poetas con mayor influencia en la poesía que se canta y escucha en el México actual; y que gracias a su labor y la de sus alumnos, el son jarocho se practique y escuche en diversas partes de América y Europa.

El investigador estadounidense John Miles Foley en su libro *How to read an oral poem* (2002) nos invita a dudar de la escritura como principal herramienta de conocimiento. Para sustentar su argumento, nos presenta un calendario de la especie humana<sup>13</sup> y nos muestra que, desde este punto de vista, hasta los primeros días de diciembre aparece el uso de la escritura como registro de hechos históricos (2002: 23-24).

Más adelante, Foley refuerza su cuestionamiento sobre la escritura y su relación con el conocimiento heredado de una cultura grafocentrista, perspectiva que no reconoce la potencia de la oralidad y la forma de comprender el mundo que se deriva de ésta:

---

<sup>13</sup> Homologa enero a los primeros años de la especie y los últimos minutos de diciembre, a la época contemporánea.

How were we functioning, how were we making and preserving our societies, from January through November without access to the technology of letters and text we now consider so essential? Like it or not, for most of our existence as a species, “cultural literacy” didn’t involve literacy. (2002: 24)

Las preguntas y el texto de Foley nos exhortan a reconsiderar la vitalidad de las artes verbales y a la vez coloca un signo de interrogación a la noción de literatura que hemos recibido, leído, admirado y estudiado. En este sentido, la poesía tiene más facetas de las reconocidas hasta ahora por la tradición literaria y visibiliza otras formas de producirla, recibirla e interactuar con ella.

Viewed fairly -through the right end of the telescope- verbal art turns to be much more extensive, more diverse and more fascinating than we customarily presume, and our practice of “reading oral poetry” must respond to that challenging diversity (2002: 29).

El estudio de la oralidad y la escritura es de interés de la literatura así como de la historia, la sociología, la antropología, el folklore y la teoría de la comunicación. De éste han derivado, por una parte, teorías conocidas como *Great Divide* que marcan un fuerte contraste entre la oralidad y la escritura, y abogan por dicotomías como: primitivo vs civilizado, pre-analítico vs analítico, preliterario vs literario (Chandler: 1995); este punto de vista es una vía directa a la interpretación de que el uso de la palabra escrita implica una superioridad sobre quienes no la ejercen. Por otra parte, están las llamadas “*Continuity*” theories, que niegan las separaciones absolutas y señalan una continuidad e interacción entre estos dos procesos del lenguaje (Chandler: 1995) e invitan a considerar las oportunidades que esta relación de medios nos posibilita y revisar cada caso en específico, es decir, no esperar a que este vínculo ocurra de la misma manera en cada circunstancia.

Una de las principales voces de esta última corriente, Ruth Finnegan, pone en duda las dicotomías planteadas por el *Great Divide* al señalar que en el



contexto contemporáneo es raro encontrar tradiciones orales puras (normalmente asociadas a estados primitivos), es decir, sin “contaminación” de la escritura:

It has to be accepted that a number of the cultures normally classified as primitive have had generations or centuries of contact with literacy, and that the examples of oral literature we study are as likely to come from a culture of this kind as from one traditionally untouched by any experience of literacy (1977: 48).

Para esta tesina, es muy importante tener claro que el son jarocho no se gestó y desarrolló en una oralidad pura, por el contrario, es heredero de raíces culturales que ejercieron tanto la tradición oral como escrita (indígena, negra y europea). Desde la conciencia de este carácter mixto, en primer lugar exploraré la oralidad, tanto en relación con la memoria y la tradición como con el proceso de producción y recepción de la poesía. Y más adelante, en el próximo capítulo, abordaré las marcas de escritura de la tradición poética del son jarocho y, en específico, en *La versada de Arcadio Hidalgo*.

## **2.2 Memoria, oralidad, tradición y versada, ¿una misma cosa?**

La oralidad y la escritura son distintas prácticas de la memoria. Comenzaré citando una de las controversias más antiguas sobre las ventajas y desventajas de la palabra escrita: *Fedro* de Platón, donde entre otros temas, Sócrates y Fedro dialogan sobre la escritura y su relación tanto con la memoria como con la sabiduría. El filósofo ateniense narra el momento en el que el dios Theuth le presenta sus inventos al rey Thamus, entre los que se encuentran las letras:

Dijo Theuth: “Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y aumentará su memoria. Pues se ha inventado como un remedio de la sabiduría y la memoria”. Y aquel replicó: “Oh Theuth, excelso inventor de las artes, unos son capaces de dar el ser a los inventos del arte, y otros de discernir en qué medida son ventajosos o perjudiciales para quienes van a hacer uso de ellos. Y ahora tú,

como padre que eres de las letras, dijiste por cariño a ellas el efecto contrario al que producen. Pues este invento dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos a ellos, no desde dentro, por su propio esfuerzo. Así que, no es un remedio para la memoria, sino para suscitar el recuerdo lo que es tu invento. Apariencia de sabiduría y no sabiduría verdadera procuras a tus discípulos. Pues habiendo oído hablar de muchas cosas sin instrucción, darán la impresión de conocer muchas cosas, a pesar de ser en su mayoría unos perfectos ignorantes; y serán fastidiosos de tratar, al haberse convertido, en vez de sabios, en hombres con la presunción de serlo.” (Platón, 1995: 257-258).

El cuestionamiento que se le hace a la escritura en la cita anterior se basa en la interposición de ésta entre el ser humano y la sabiduría. Ya que aquella se encuentra y viene desde fuera del cuerpo, y le hace creer que sabe a quien acude a ella, este soporte en un primer momento sólo permite el recuerdo. En contraste con la memoria-sabiduría que se experimenta, gesta, articula y transmite desde el cuerpo, el conocimiento es parte de la persona.

El filólogo y antropólogo español Luis Díaz G. Viana (2005) aborda la distinción platónica entre *memoria* y *recuerdo*, a partir de Ginzburg. El ejemplo utilizado para comprender mejor el contraste de estos conceptos es identificar a “la memoria con la memoria informática o los programas de los ordenadores que la activan y al recuerdo con el acto ejecutor de recuperar datos desde ella” (2005:191). Díaz identifica este tipo de memoria con la noción de cultura (2005:189): el conocimiento y la transmisión de éste que, como vimos en el apartado anterior, podemos vincular con el concepto de tradición.

Otros aspectos relevantes de la memoria ligada a la oralidad en las comunidades tradicionales son: la conciencia de que el tiempo es cíclico (Eliade 2001: 63-104), el recordar solamente lo significativo para el grupo, el ponderar lo que se recuerda en función del presente (Mayorgas, 2010: 21), así como la certeza de que la encarnación común de la memoria es un ejercicio de identidad y provee de un sentido de comunidad (Mayorgas, 2010: 24).

A partir de este contraste entre vivir desde la voz o la palabra escrita, Díaz sintetiza las características de la memoria que defienden Sócrates y su discípulo y, por otro lado, el recuerdo del cual advierte Toth. Lo que Díaz señala como memoria nos arrojan mucha luz sobre los rasgos de la tradición oral en el contexto sotaventino:

La memoria a que referían Platón y Sócrates sería la “transhistórica” o la que funciona como tal, y tiene las características de ser oral y dialéctica, colectiva, continuada, abierta, porque se basa en que alguien cuenta a alguien; mientras que el recuerdo -ligado a la escritura por aquellos-, sería, sin embargo, aislado, cerrado en sí mismo, individual -aunque trascienda de una individualidad, la del autor, al lector-, “histórico”, y por ello ligado o limitado a una época concreta (2005: 205).

En este sentido también vale la pena contemplar que, desde esta apertura y plasticidad de la oralidad, la noción de historia funciona de manera distinta que en la escritura. En esta última, se busca la descripción objetiva de los hechos y sus agentes: ¿quién? ¿cómo? ¿cuándo? ¿dónde?; mientras tanto, la oralidad responde a otra manera de entender el tiempo y la relevancia de lo que debe ser recordado y cómo debe ser recordado:

Not to dispute those pious scholars and laymen who believe that Scripture is literally true in a sense that would be comprehensible to a literate historian, but oral traditions are rarely accurate with the precision of those who keep written records. This is one of its strengths. Useless data are forgotten in an oral tradition, while remembered phenomena are updated- made consistent with current beliefs and attitudes (Rosemberg , 1987: 78-79).

Análogamente se puede observar que el proceso vital de Arcadio Hidalgo fue oral, aunque creció en un contexto en contacto con la escritura y aprendió él mismo a ejercerla. Quizá esta condición nos explique la apertura de su discurso. Por ejemplo, la incertidumbre de su año o lugar de nacimiento que se mencionó

antes o las estrategias orales que utilizaba durante el encuentro con el otro, como lo testimonia Gilberto Gutiérrez:

Era muy buen conversador, incluso él decía que cuando la conversación estaba buena era válido inventarle para que se mantuviera o subiera de intensidad el asunto y entonces por eso también muchas veces contaba el mismo cuento en una versión distinta. Eso también es producto de la oralidad en tanto no está el texto escrito, se va variando el cuento. (Anexo 2: 97)

Para subrayar la relevancia social del ejercicio de la memoria, es decir, los conocimientos necesarios para sobrevivir en un contexto, así como los valores del grupo social heredados por los antepasados (es decir, en buena medida, la tradición), atendamos lo que Mayorgas (2010) afirma sobre la importancia de la épica para la cultura griega tradicional:

Era el modo en que las jóvenes generaciones aprendían las claves culturales de la sociedad en la que vivían, es decir, aprendían a ser griegos. Los poemas épicos eran, por tanto, una especie de *enciclopedia tribal*, como él mismo [Havelock] los denomina, porque contenían actos, actitudes, juicios y procedimientos que regían en la sociedad de ese momento, pero nada tenían que ver con una educación libresca, sino que eran transmitidos en el contexto festivo de las recitaciones (2010: 24).

Esta dinámica de flujo de conocimiento provee al individuo de un fuerte sentido de pertenencia hacia su comunidad. Ya que al actualizar las palabras y las enseñanzas a través de su cuerpo materializa las voces de sus padres y abuelos. Y en este ejercicio de la memoria y diálogo con la realidad se ubica en el mundo.

Una muestra de esto nos lo ofrece la doctora Margit Frenk a través de una referencia a *Don Quijote de la Mancha*. Señala que el conocimiento que Sancho tiene de su tradición le permite un contacto íntimo con su comunidad:

Sancho tiene detrás de sí y dentro de sí un caudal de cultura popular, y cuanto más logra evocarlo, más se identifica con su colectividad, más es alguien dentro de su mundo; cuantos más refranes le vienen a la memoria en un momento dado, más rico y más poderoso se siente. ¡Gran diferencia con respecto a su amo, el solitario cuya cultura son los libros! (2005b).

En el contexto del son jarocho, podemos decir que la versada es una de las manifestaciones de la memoria que aglutina los valores de la comunidad del Sotavento veracruzano, es un corpus de versos labrado de generación en generación que se comparte en voz alta durante los fandangos, es una herencia abierta y dinámica; los cantadores tienen la posibilidad de adaptarlo a sus necesidades presentes como toda la poesía tradicional

Por tanto, el acto de fijarla sobre un texto cambia su naturaleza. Este tema lo abordaré al final de este capítulo. Me adelanto a decir, en consonancia con Díaz G. Viana, que más allá de una condena de la escritura, hay que destacar que una parte esencial de la versada es la comunicación de presencia a presencia con el otro y su transformación en ese encuentro, ya sea que los versos tengan ecos de la poesía escrita de los Siglos Oro o hayan sido compuestos por alguien de la comunidad:

No importa tanto el origen del mensaje si no cómo se actúa sobre él. Tampoco si algo surgió oral o no, si no que se pueda discutir entre dos, recrearlo socialmente en un mismo espacio y tiempo, no en el espacio-tiempo diferido impuesto por la escritura (Díaz, 2005: 193).

### **2.3 La oralidad y el son jarocho**

Ya que hemos revisado los valores de la memoria oral, a continuación presento las distintas fases de la poesía oral, que distingue Aurelio González (2005: 223) y las desarrollaremos con el apoyo de otros textos que nos ayuden a comprender sus mecanismos. Con la conciencia de que Arcadio Hidalgo no pertenecía a una

oralidad pura, abordamos partes de su obra para analizar cómo funciona la oralidad en este caso. Al final del capítulo, acudiremos a Foley para vislumbrar a qué tipo de poesía oral<sup>25</sup> (en su lejanía o proximidad con la escritura) nos enfrentamos en *La versada de Arcadio Hidalgo*.

### 2.3.1 Composición

La tradición oral preserva, a través de generaciones, una manera de hacer poesía con algunas variantes en los temas y la versificación. Los argumentos parten de un imaginario común, que en el caso del Sotavento tiene que ver el contexto natural (la flora y fauna, los astros, el mar), actividades (canto, pesca, ganadería) y las experiencias vitales (amor, vida y muerte). Así mismo, el son jarocho repite una forma de versar en el que predominan tanto las coplas en cuartetos y las seguidillas con rima consonante, así como las décimas.

Berenice Granados afirma: “La lírica cantada, por su parte, tiene una métrica y una rima que facilitan no sólo su memorización, sino que permiten producir y recrear versos nuevos imitando esquemas fijos” (2012: 294). El constante uso de una versificación lleva a los poetas tradicionales a desarrollar una sonoridad particular en su canto. Por tanto, la poesía folklórica es un sistema generativo con reglas intuitivas que permite la participación de la comunidad. Para reforzar esta idea, atendamos a los consejos para aprender a versar de Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española* de 1592:

Busque una, o dos o cuatro coplas de cada género de versos [...] y estas decórelas y dígalas como quien representa en voz o cántelas y luego procure hacer otras a aquel sonido [...], porque primero es menester que el oído se acostumbre al sonido corriente del verso [1592: 22] (citado por Frenk, 2006:160).

De acuerdo con lo anterior, podemos pensar que Arcadio Hidalgo aprendió a componer coplas de una forma similar a la descrita por Rengifo. En una

---

<sup>25</sup> En este trabajo estamos estudiando la versada, tenemos en cuenta que también hay repentistas de la tradición jarocho como Zenén Zeferino o Samuel Aguilera, entre muchos otros.

entrevista a Ramos Arizpe (2003: 89-112), Hidalgo menciona que después de recibir la autorización de su padre para aprender a tocar la jarana, también comenzó a versar:

Lo que cantábamos era puro versito improvisado con mucha picardía.

Soy cuervo que dejó el nido  
y de la mirada aguda  
porque me dijo Cupido  
que en este lugar sin duda  
hay una calandria viuda  
que necesita marido.

O cosas como estas:

Tú siempre anuncias la guerra  
antes que haiga la semilla;  
aunque te vistas de seda  
y te pongas zapatillas  
no dejarás de ser perra  
apaleada por la orilla  
(2003:95).

La posibilidad de hacer esa improvisación radicó en su conocimiento y dominio de la musicalidad del son jarocho. La relevancia sonora la confirmamos en *Teoría de la improvisación poética* (2014), donde el repentista cubano Alexis Díaz Pimienta escribe sobre “La importancia de la tonada” y destaca la musicalidad de cada poeta repentista (y podemos añadir: de cada tradición):

Por eso es tan difícil y tan loable que los poetas improvisadores de un país logren ahora [...] improvisar en los ritmos y estilos de otros países: los alpujarreños como cubanos, los cubanos como argentinos, los argentinos como chilenos, etc. Cada poeta repentista [y cada tradición] tiene su tonada. Y tiene todos sus mecanismos de creación ajustados a ella. [...] En ese “molde” debe caber todo, y ese molde no es sólo métrico, no es sólo estrófico, sino también rítmico, musical, repentístico (2014: 341).

El concepto de autor es otro factor que debe estudiarse en la poesía tradicional ya que este difiere del concepto de autoría expuesto en una cultura escrita. En primer lugar, no hay documentos o puntos de referencia que certifiquen la autoría de los versos. En segundo, repetir los versos que cantaron los abuelos es encarnar la memoria de su comunidad y, como afirma Mircea Eliade, “el hombre de las culturas tradicionales no se reconoce como real sino en la medida en que deja de ser él mismo (para un observador moderno) y se contenta con *imitar y repetir* los actos de *otro*” (2001:45). Y a partir de esta base, hace variantes que más tarde se vuelven parte de la comunidad o se diluyen<sup>27</sup>.

En el caso del son jarocho tradicional no existe la figura del autor de versos o sones, más bien *aquel que los canta*<sup>28</sup>. Hay una conciencia de la proximidad de las coplas con el jaranero que las emite, no tanto de la génesis. Se sabe que las variantes no son del todo originales, que responden al flujo de la tradición. En la actualidad, ya es común reconocer a los autores de coplas como Gilberto Gutiérrez<sup>29</sup>, cuya obra también está en textos escritos.

Así como existe un corpus de sones tradicionales, también hay un corpus de versos que los jaraneros pueden elegir durante el fandango. A este último podríamos llamarle *versada del son jarocho*. La selección que hace cada individuo de este amplio y dinámico compendio de versos es a la vez una edición o un punto de vista sobre su propia tradición. Dicho lo anterior, atendamos a la definición que presentan los editores de *La versada de Arcadio Hidalgo*:

Entre los jarochos, campesinos de la costa de Veracruz, se entiende por *versada* las coplas y décimas que un músico hace suyas sin que necesariamente hayan sido compuestas por él; se trata de un conjunto de versos de los que echa mano durante el canto y en ocasiones también para declamar. En el transcurso de un

---

<sup>27</sup> Véase, Ramón Menéndez Pidal “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”. En *Los Romances de América* (1943). Buenos Aires: Espasa- Calpe: 70-71.

<sup>28</sup> Algunas veces *aquel que los escribe* (como es el caso de Hidalgo), sin asumir la plena autoría de éstos.

<sup>29</sup> Al respecto, hay que tener en cuenta que el 13 de enero de 1992, el Taller Martín Pescador publica en una hoja suelta unas coplas “cantadas en distintas ocasiones por Gilberto Gutiérrez” en *Taller Martín Pescador* (1999), ed. Juan Pascoe y Francisco Segovia, México: Juan Pablos-Ediciones sin nombre-IAGO: 62. Por otra parte, en el libro *Monogramas* (2005) editado por la Universidad Veracruzana, aparecen otras coplas y décimas con la atribución de autoría: 14-16.



fandango un músico puede guardar en su memoria una o varias coplas con las que siente alguna afinidad; si son ajenas, cuenta siempre con la libertad de cambiarlas a su conveniencia (Gutiérrez y Pascoe, 2005: 10).

Un ejemplo de esta dinámica en el intercambio de versos, podemos comprobarlo en la entrevista que le hace Ramos Arizpe a Hidalgo en octubre de 1982, que se incluye en las dos últimas ediciones de *La versada*. En ésta, Hidalgo menciona que entre los diferentes oficios que ejerció después de la Revolución tuvo contacto con los pueblos indígenas de los cuales aprendió algunas palabras. De esta forma, recuerda unos versos de “La bamba” que cantaba un indígena:

Como a mi ni mi chita  
ni a mi ta zoche  
ni guilone ni viga  
ni amo ta loba.  
(Ramos Arizpe, 2005:107)

Estos mismos versos aparecen en *La versada* editada por la Universidad Veracruzana en la página 24 con una transcripción distinta del náhuatl “champurrado”<sup>30</sup>. Así mismo, al pie de página se cita un fragmento de García de León sobre esa copla: “Se trata de un fragmento de una antigua seguidilla del siglo XVII” (Gutiérrez y Pascoe: 2005, 24). Aunque el historiador data las coplas, no tenemos un autor. Al ser fijadas en el libro de Hidalgo, ahora se le tomará como referencia.

### 2.3.2 Objetivación

La objetivación es la materialización de la poesía oral, dicha o cantada en un grupo de personas. En esta interpretación, a veces acompañada de música, cada uno de los matices de la voz y la corporalidad del cantante determinarán la obra y

---

<sup>30</sup> “porque tiene partes y estructura del español y porque rima en español y no en náhuatl (Antonio García de León)” (Gutiérrez y Pascoe, 2005: 24).

la harán una experiencia particular. Otro elemento importante en esta etapa, son los escuchas activos que pueden reelaborar la información recibida y emitirla en otro contexto.

Varios investigadores de oralidad llaman a este acto *performance*, palabra inglesa que trae implícita la interpretación corporal y vocal así como su adaptación a un tiempo y espacio particular. Esta representación tiene repercusiones en la lectura del mensaje poético, ya que exige la interpretación de muchos signos ocurriendo a la vez. Al respecto, el doctor Aurelio González nos dice:

*Performance* implica la participación amplia de los sentidos y de las circunstancias variables en que este acto complejo se lleva a cabo, todo lo cual contribuye a completar, con elementos suprasedgmentales y contextuales, el significado del texto de una forma totalizadora, que rebasa el nivel de lo que se puede entender cuando sólo se conoce la versión del texto objetivado por el transmisor durante la ejecución (2005: 224).

Cabe señalar que no son pocos los testigos que destacan la manera de transmitir de Arcadio Hidalgo. Hablan de la particularidad de su voz así como la manera de utilizar su cuerpo durante su canto y sus relatos<sup>31</sup>. Aunque está registrado en audio el contexto de emisión es distinto. Una presencia se nos escapa a sus escuchas o lectores del siglo XXI.

La *performance* es la etapa central de la poesía oral, en el que se manifiesta en toda su potencia, donde los o las cantantes son tanto el soporte de emisión como vía la de recepción:

El movimiento del cuerpo, el comportamiento cinésico, desempeña en la literatura oral un papel básico: los gestos, las expresiones faciales, los movimientos de las extremidades, de la cabeza, de los pies, de los ojos están cargados de significado. El cuerpo es un vehículo transmisor tan efectivo como la voz: puede materializar recuerdos, representar momentos, escenas, personas (Granados, 2012: 292).

---

<sup>31</sup> Véase entrevistas a Juan Pascoe y Gilberto Gutiérrez en los anexos de esta tesina, páginas 87-98.

Esta es una de las características que el poeta Alfonso D'Aquino subraya de la presencia de Arcadio Hidalgo. Nos dice que la experiencia poética no se limitaba a sus palabras, sino a la manera de encarnarlas para tener éxito comunicativo y emotivo con su interlocutor:

Hablaba con todo el cuerpo y con todo el rostro; sus ojitos, penetrantes y burlones parecían anticiparse a lo que él iba a decir. Su voz, a un mismo tiempo, golpeada, cascada y melodiosa, a veces se aflautaba, se aniñaba, se opacaba. Repetía frases, movimientos, inflexiones, que había visto o escuchado décadas atrás, como si conservara una especie de memoria corporal, de auténtica memoria de bulto de todo lo visto y vivido (2005b :17).

El contexto es un elemento clave para el desarrollo de la *performance*. No sólo determina la manera en que el emisor modula su voz y su cuerpo, también los versos pueden estar afectados por lo que el poeta percibe en ese tiempo y espacio. En algunas coplas de *La versada* es posible identificar algunas marcas de la *performance*: versos que fueron determinados por una situación del fandango accesible a los lectores sólo por reconstrucción imaginaria a través del mismo texto poético:

Dondequiera que he llegado  
licencia pido al cantar;  
como estoy apasionado,  
hoy no los puedo engañar:  
la del vestido floreado  
no me deja ni pensar.

No me deja ni pensar  
porque me mira y la miro;  
si ella suspira, suspiro,  
y para pronto acabar:  
de cantar yo me retiro

para sacarla a bailar  
(Gutiérrez y Pascoe, 2005: 16).

Según la tradición, el fandango es el lugar del son jarocho. La forma en que se comparten los versos en este hábitat hace eco de otras tradiciones poéticas. Margit Frenk nos expone distintas acepciones del verbo *leer* durante los Siglos de Oro en España, una de la cuales era compartir textos en voz alta (Frenk, 2005a: 100-120). En ambas situaciones los versos que se recitan o cantan son susceptibles de ser guardados en la memoria, acaso reformulados, y posiblemente ser recitados en diferentes contextos. Desde este punto de vista, los fandangos jarochos son un acto literario colectivo.

La variabilidad de la memoria, la *performance* y del contexto afectan el discurso del poeta, como lo hemos visto en Arcadio Hidalgo. Por tal motivo, Paul Zumthor identifica *la ilusión de repetitividad* como característica principal de la poesía oral (1984: 26); y Menéndez Pidal señala que la esencia de lo tradicional “está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes” (1943: 77). Dinámica que no es común que suceda en un texto fijo en un libro, que se asume como versión certificada por un autor y/o editor.

### 2.3.3 Fijación

Las coplas y las décimas de *La versada de Arcadio Hidalgo* fueron pensadas para transmitirse oralmente en un contexto determinado. En su versión impresa, cambian tanto la emisión y recepción así como sus posibilidades comunicativas. Esta pérdida del acto en vivo de la performance también ocurre en las grabaciones y el video, ya que se retransmite el mensaje en un nuevo contexto, y por tanto su significado cambia, ya que “en las sociedades orales el discurso sólo tiene pleno sentido en el escenario en que tiene lugar” (Mayorgas, 2010: 37).

Debemos ser conscientes que al enfrentarnos a *La versada* los versos están incompletos: nos perdemos de su corporalidad, frescura y pertinencia. Sin embargo, la escritura nos permite otra lectura e interpretación: observar, por

ejemplo, la fineza con que están tejidas las coplas, la construcción de sus imágenes o los temas recurrentes en la obra. En este sentido, podemos atender lo que Mayorgas dice con respecto a la incorporación de la escritura en la lírica griega:

El nuevo soporte permite que tanto lector como autor puedan analizar y considerar el contenido de los poemas con un distanciamiento que era impensable en las recitaciones del aedo, en las que la audiencia se identificaba emocionalmente con el relato representado. El ojo va a sustituir al oído en el proceso de comunicación, y el contenido de esa cultura oral va a pasar a convertirse en objeto de reflexión y de pensamiento (2010: 25).

Otra condición a destacar es que la transcripción de la poesía oral en texto tiene consecuencias en su corporalidad y que afectan la manera en que son conservados, recibidos y leídos. Los editores o recopiladores no pueden ser neutrales porque al “trasvasar” la poesía toman decisiones que afectan al poema: interpretar los signos de puntuación o incluso completar o corregir los versos.

Esta responsabilidad existe desde los primeros recopiladores, como es el caso de Martín Nuncio que en su preámbulo a la edición del *Cancionero de romances* de 1550, escribe: “Yo hize toda diligencia porque uiesse las menos faltas que fuesse posible y no me ha sido poco trabajo juntarlos y enmendar y añadir algunos que estauan imperfectos (citado por González, 2005: 229)”. Todo el cuidado posible de los editores sucumbe ante el dinamismo de la poesía oral, donde, como ya se dijo, elementos como la temporalidad, el gesto y el contexto son determinantes.

Así, por ejemplo, la doctora Margit Frenk en su ensayo “Una escritura problemática” (2006), plantea un pregunta muy importante para nuestro campo de estudio: ¿Cómo determinar la longitud de los versos? La respuesta afecta al poema y la manera de visualizarlo, y nos muestra algunos casos de transcripciones donde el corte o encabalgamiento cambian los matices de lectura (2006: 399-400).

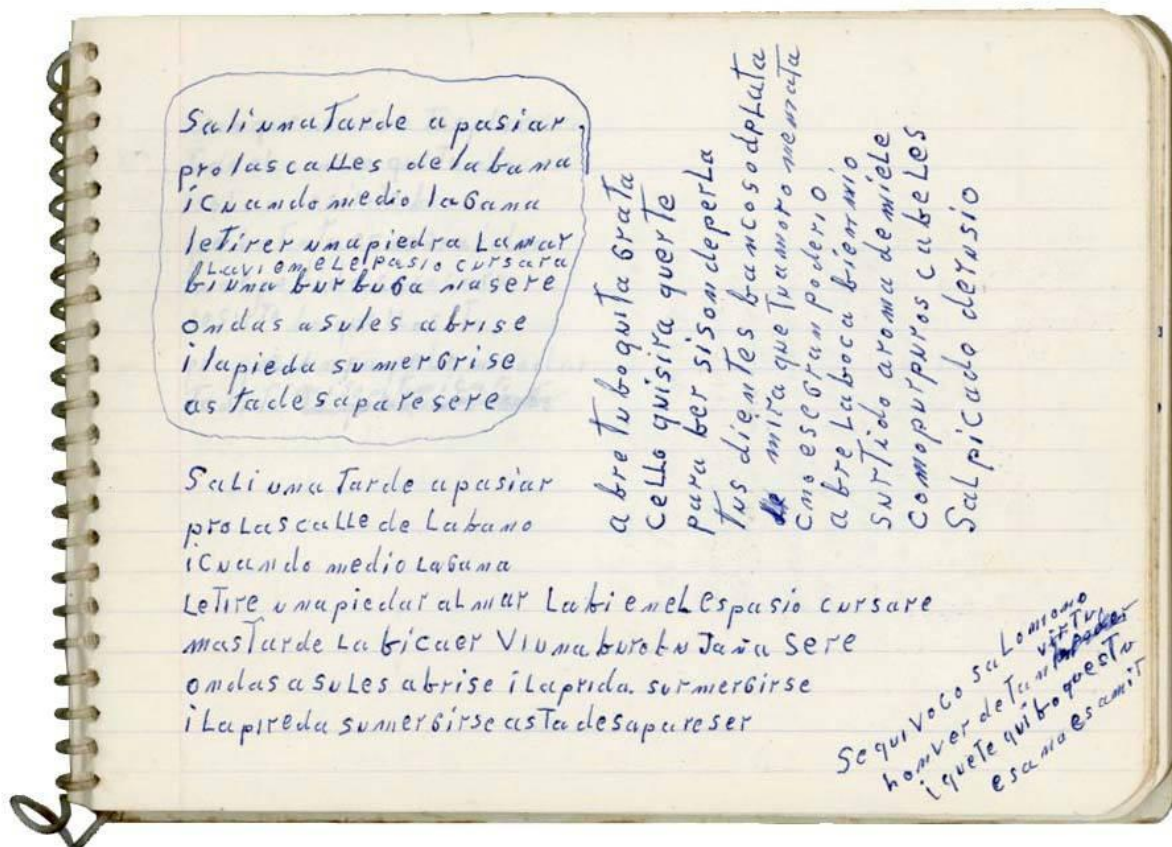


Fig. 1. Cuaderno de notas de Arcadio Hidalgo. Fotografía de Juan Pascoe.

Este asunto también aparece en los manuscritos de coplas de Arcadio Hidalgo: en una de las hojas (Fig. 1) podemos ver que primero escribe versos octosilábicos y en la parte inferior por cuestiones de espacio, escribe los versos en línea seguida. En los dos primeros, deja un espacio breve y utiliza la mayúscula para marcar la diferencia del verso. Ésta se diluye en los dos últimos versos y leemos versos de dieciséis sílabas.

Escribir de esta manera no fue problema para Hidalgo, ya que era consciente que la tinta y el papel no eran el medio natural de sus coplas, que lo más importante era su oralidad. Estas licencias visuales en la escritura también las podemos notar en la manera de utilizar el espacio de la hoja al registrar las coplas en distintas direcciones (Fig. 2). Para Hidalgo la página funciona como un contenedor: no importa cómo los escriba, lo más relevante es recordarlos y cantarlos.

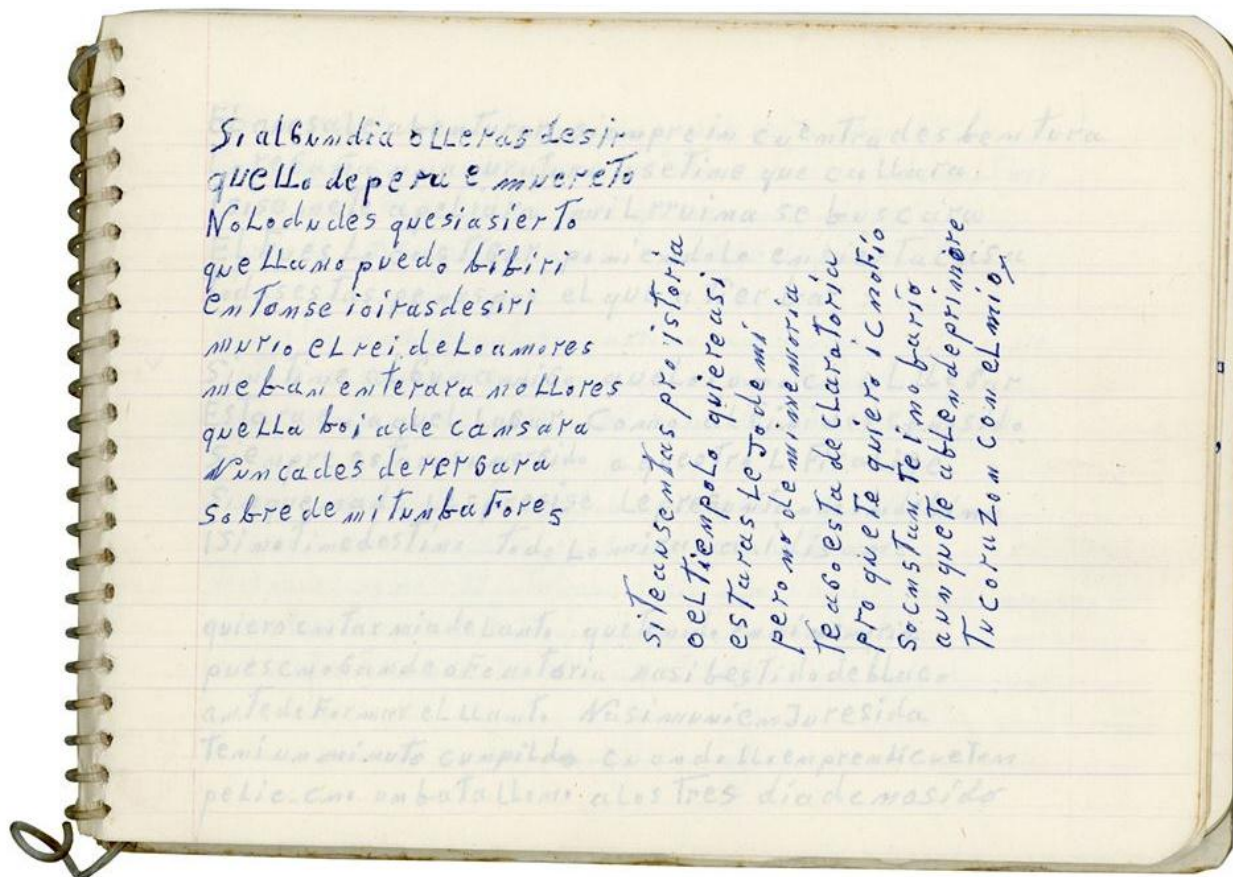


Fig. 2. Cuaderno de notas de Arcadio Hidalgo. Fotografía de Juan Pascoe.

Ahora veamos un ejemplo de transcripción algunas coplas de Arcadio Hidalgo. Primero en dos versiones manuscritas de las mismas coplas y luego sus versiones editadas por Juan Pascoe y Ramos Arizpe, respectivamente. Esto con el fin de analizar algunas ediciones editoriales y comprobar lo poco neutral que es una transcripción.

Vemos en la Figura 3 los recursos espaciales ya mencionados, que lo llevan a escribir a veces versos de ocho o dieciséis sílabas. Notamos, en primer lugar, que no hay signos de puntuación porque los espacios o énfasis están en la versión en voz alta; en segundo, una leve separación de las sílabas que posiblemente le sirvió para corroborar la métrica; en tercer lugar, que las coplas no son sueltas, se transcriben en la misma secuencia dos veces en la figura 3 y 4,

en la quintilla y primera sextilla hay una conexión en la temática religiosa que se pierde en la tercera.

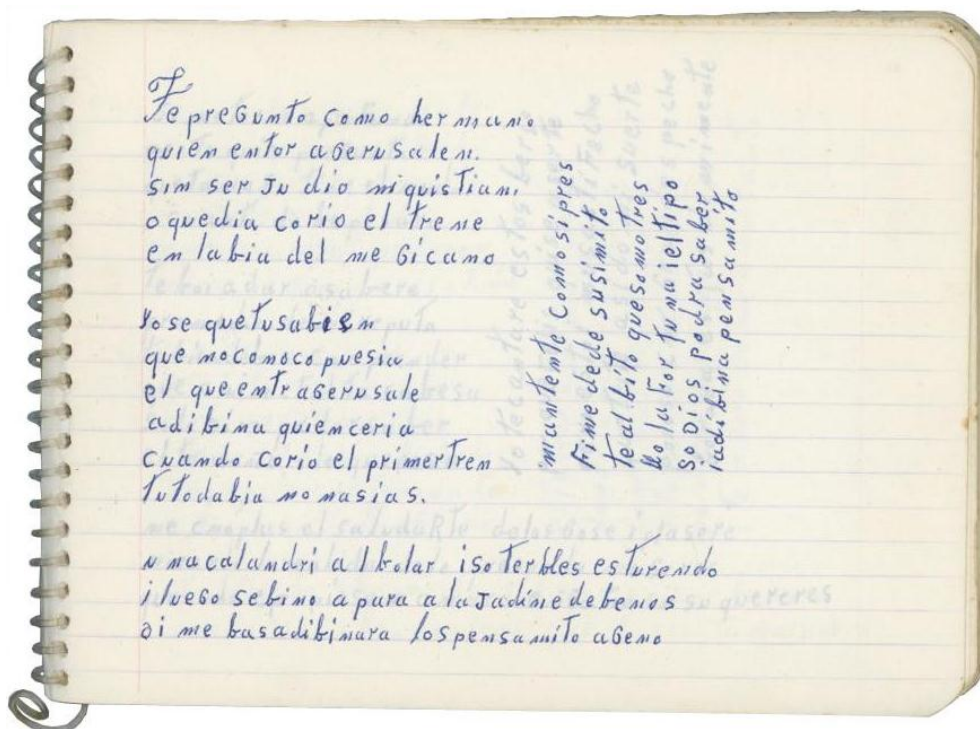


Fig. 3. Cuaderno de notas de Arcadio Hidalgo. Fotografía de Juan Pascoe.

El orden de estas coplas será respetado por Pascoe en una hoja suelta titulada “Coplas de adivinanza” y que se imprimió en 1980 en el Taller Martín Pescador (Fig. 5). Sin embargo, Arcadio Hidalgo identificaba este conjunto como “versos a lo divino” (Ramos Arizpe, 2003: 95). Esto es un ejemplo de las decisiones que toman los editores con la intención de que los poemas tengan un contexto favorable para su lectura.



PREGUNTO COMO HERMANO  
 QUIEN ENTRO A GERUSALEN  
 SIN SE JUDIO NI CRISTIANO  
 O QUE DIA CORRIO EL TREN  
 EN LA VIA DE EL MEXICANO  
  
 YO SE QUE TU SABES BIEN  
 QUE NO CONOZCO POESIA  
 EL QUE ENTRO A GERUSALEN  
 ADIVINA QUIEN SERIA  
 CUANDO CORRIO EL PRIMER TREN  
 TU TODAVIA NO NACIAS  
  
 UNA CALANDRIA AL VOLARA  
 AL VOLARA ISO TERIBLE ESTUENDO  
 I LUEGO SE FUE A PARA  
 LOS BARDINE DE VENUS  
 OI MEVAS ADIVINAR  
 LOS PENSA MITO O AGENO

Fig. 4. Cuaderno de notas de Arcadio Hidalgo. Fotografía de Juan Pascoe.

**C**OPLAS DE ADIVINANZA *por Arcadio Hidalgo*  
*impreso para los amigos del Taller Martín Pescador en mayo de 1980.*

<p> <b>E</b> pregunto como hermano:          ¿quién entró a Jerusalén          sin ser judío ni cristiano          o qué día corrió el tren          en la vía del mexicano?            Yo sé que tú sabes bien          que no conozco poesía;          él que entró a Jerusalén          adivina quién sería;          cuando corrió el primer tren          tú todavía no nacías.       </p>	<p>         Una calandria al volar          hizo terribles estruendos          y luego se fue a parar          a los jardines de Venus;          hoy me vas a adivinar          los pensamientos ajenos.            Mantente como ciprés          firme desde su cimiento;          te advierto que somos tres:          yo, la fortuna y el tiempo.          Sólo Dios sabe quién es          y adivina pensamientos.       </p>
---	---

Fig. 5. "Coplas de adivinanza" de Arcadio Hidalgo. Taller Martín Pescador, 1980.

Revisemos dos versiones más que se hicieron de esta serie de coplas:

Te pregunto como hermano:

¿quién entró a Jerusalén  
sin ser judío ni cristiano  
o qué día corrió el tren  
en la vía de El Mexicano?

Yo sé que tú sabes bien  
que no conozco poesía;  
el que entró a Jerusalén  
adivina quién sería,  
cuando corrió el primer tren  
tú todavía no nacías  
(Ramos Arizpe, 2003: 95-96).

Te pregunto como hermano:

¿quién entró a Jerusalén  
sin ser judío ni cristiano,  
o qué día corrió el tren  
en la vía de El Mexicano?

Yo sé que tú sabes bien  
que no conozco poesía;  
el que entró a Jerusalén,  
adivina quién sería;  
cuando corrió el primer tren,  
tú todavía no nacías  
(Pascoe y Gutiérrez, 2003: 27).

Las transcripciones hacen más legibles las coplas que en los manuscritos. En la figuras 3 y 4 podemos notar algunos accidentes en la escritura, que hay dos palabras que se escriben como una “labia” o “savevien”, partes donde se come algunas letras “conoco”, que se puede explicar por el español sotaventino que aspira la letra “s” final.

En las dos ediciones vemos diferencias en la puntuación, silencios enfáticos como la coma y el punto y coma. En la segunda copla la diferencia o la posibilidad de puntuación viene del hecho de que los seis versos están compuesto por tres pares o unidades que funcionan de manera independiente. También se pudo utilizar un punto y seguido, pero quizá se percibiría como una sextilla fragmentada y las primeras opciones favorecían una consistencia visual.

#### 2.4 ¿Qué tipo de poesía oral es la versada jarocho?

Con la consciencia de que el término poesía oral es demasiado amplio para todas las posibilidades que nos ofrecen las artes verbales, John Miles Foley (2002) propone una clasificación que tiene en cuenta la presencia de la oralidad o la escritura en las distintas etapas de la obra: composición, el performance y recepción. Nos invita a ocuparla como una “taxonomía flexible”, es decir, partir de ella y ajustarla a cada caso particular para leer mejor “la diversidad natural de la expresión humana” (2002: 39).

	Composition	Performance	Reception	Example
1. Oral Performance	Oral	Oral	Aural	Tibetan paper-singer
2. Voiced Texts	Written	Oral	Aural	Slam poetry
3. Voices from the Past	O/W	O/W	A/W	Homer’s <i>Odyssey</i>
4. Written Oral Poems	Written	Written	Written	Bishop Njegoš

(Foley, 2002: 39)

¿Dónde podemos ubicar la versada jarocho? Antes de contestar esta pregunta, considero pertinente exponer las características generales de *Oral Performance* y *Voiced text* para tener puntos de referencia y, atendiendo a las advertencias de Foley, matizar las categorías en favor de una mejor comprensión del tipo de poesía oral que estamos estudiando.

En *Oral performance* las tres etapas de la obra ocurren al mismo tiempo y suceden desde lo oral y aural: “Poet and audience participate together, and everything takes place in present time and experience (2002: 40). Un ejemplo contemporáneo de este tipo de poesía es el trabajo repentista de Alexis Díaz Pimienta que, al igual que otros poetas iberoamericanos que trabajan la décima improvisada, parte de un motivo, palabra o “pie forzado” para tejer sus versos frente a y con el público.

Por otra parte, los *voiced text*, textos vocalizados, pueden ser escritos o memorizados previamente al *performance*, pero sólo están completos cuando se recitan o cantan en voz alta frente a una audiencia (2002: 43). Aunque el punto de partida es un texto fijo, el contexto o la interpretación-exploración continua puede ir mutando los versos o la composición interpretación inicial. Foley pone como ejemplo al *slam poetry* (2002: 43), un tipo de poesía contemporánea que parte de un texto escrito y que luego es interpretada frente a un público que interactúa con el intérprete, en un marco de competencia (*Encyclopaedia Britannica, 2018*).

Por su proceso, podríamos incluir a la versada jarocho en un punto intermedio entre las dos categorías mencionadas, como lo hace Foley con el *blues* (2002: 44): por una parte, este tipo de poesía se aprende y se transmite cara a cara (aunque en las recientes formas de enseñanza hay texto), los versos que se cantan en el fandango (auditorio) son parte de un corpus tradicional, sin autor definido, y que también pueden ser improvisados bajo la musicalidad requerida; por otra, varias coplas pueden tener un origen escrito y más tarde fueron memorizadas, incorporadas y asimiladas a la tradición, como sucedió en los Siglos de Oro.

Este desfase entre la composición y la transmisión está presente desde la definición misma de versada que los editores del libro de Hidalgo presentan (Guiérrez y Pascoe 2003: 10). Esto lo podemos corroborar con el testimonio de

Juan Pascoe sobre el proceso creativo de Arcadio Hidalgo, el cual, además de la composición de versos, involucraba el trabajo de editor y coleccionista, que es, a la vez como funciona la tradición misma:

Entonces íbamos a visitar a músicos, anduvimos mucho con él buscando sus viejos amigos, los que podían sobrevivir, o hermanos. Con esos viejos amigos nos poníamos a tocar y ellos a cantar. Esto lo vi varias veces: salíamos de allí y Gilberto y Arcadio ya se sabían los versos que les habían gustado de esos señores. [...] Ellos tenían esta capacidad de la oralidad de hacer como fotografías de todo y, si era muy buen verso, ya lo tenían para poderlo cantar, ya era parte de su biblioteca interna (Anexo1: 87).

El libro *La versada de Arcadio Hidalgo*, por tanto, lo ubicamos como un texto vocalizado que permite varias lecturas. Aunque su origen es para cantarse, las coplas y las décimas son presentadas como fijas, independientes y completas en el formato impreso. Este formato permite que los versos de Hidalgo pueden ser leídos como poesía escrita (en silencio y a solas), como poesía para leerse en voz alta o como coplas susceptibles de ser aprendidas y así continuar su vida dentro de la tradición.

Para concluir esta reflexión, es importante subrayar que para Hidalgo los versos sólo tenían sentido y cabalidad hasta que eran cantados en un fandango o concierto. Utilizó la escritura como parte de su proceso creativo y en el siguiente capítulo presentaré la forma en que la escritura está presente en la tradición poética jarocho y, en particular, en *La versada de Arcadio Hidalgo*.

## CAPÍTULO 3

### Los versos orales de Arcadio Hidalgo atravesados por la escritura.

Oralidad y escritura son dos formas de vincularse con el lenguaje que durante mucho tiempo se han considerado antagónicas por su contraste en las prácticas de la memoria que posibilitan y las consecuencias en su corporalidad. Sin embargo, los estudios del siglo XX y XXI sobre el tema nos muestran que se han enlazado y han dialogado de formas muy fructíferas.

Los versos para cantar en el fandango podemos ubicarlos dentro de la tradición oral tanto por su producción como por su recepción. Sin embargo, no hay que perder de vista que la tradición del son jarocho es una oralidad secundaria por su contacto con la escritura (Ong, 2006: 20). Por tanto, la obra de Arcadio Hidalgo tiene marcas de escritura a pesar de que su proceso creativo fue más cercano a la oralidad.

En el presente capítulo señalo la presencia de la escritura en *La Versada* en tres aspectos: desde las raíces del son jarocho, en específico, su vínculo con la lírica hispánica; por la escritura que Hidalgo ejerció, principalmente como apoyo de la memoria; así como la referencia a las palabras fijas que hace en sus versos.

#### **3.1 De lo popular a lo culto, de la voz a la escritura y de la Península al Sotavento.**

El son jarocho es extensión de la lírica popular hispánica, entre otras cosas, por el uso de la lengua castellana, las formas y motivos poéticos. A continuación, revisaremos cómo ocurre el contacto entre lo oral y lo escrito en la lírica popular hispánica que deriva en una poesía oral con huellas de escritura que se desarrolla en España y más tarde en las colonias. Por tal razón, la poesía del son jarocho tiene vínculos con la palabra escrita, aunque su contexto de producción sea oral.

Para tener claro el contacto entre lo oral y lo escrito que ocurre en los Siglos de Oro, es necesario considerar el intercambio entre lo popular y lo culto. Primero, vale la pena advertir cómo funcionaban estas últimas categorías en una etapa histórica anterior; después, atenderemos cómo fue el contacto y la fusión

entre ellas. Para esto revisaremos libro *Entre folklore y literatura* (1971) donde la doctora Margit Frenk traza un mapa sobre la evolución de la lírica hispánica antigua.

La filóloga mexicana afirma que en la Edad Media la poesía culta estaba ligada a la nobleza, a la escritura y referentes literarios. Es decir, era un arte para “aquellos que byen e sabya e sotyl e derechamente la saben fazer e ordenar e conponer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas”, citando a Juan Alfonso de Baena (1445) (1971: 8). Por otro lado, la poesía popular era la poesía del pueblo, sin vínculos con la escritura y sin otro referente más que su propia tradición. La doctora Frenk hace referencia al Marqués de Santillana (ca. 1445) que consideraba a estas obras y a sus poetas menores: “Ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla nin cuento façen estos romançes e cantares, de que las gentes de baxa e servil condiçión se alegran”(1971: 9). De modo que, esta distinción está ligada a la clase, a la cercanía de la escritura y su prestigio<sup>32</sup>.

Más adelante señala que el proceso de renovación de la poesía culta ocurre cuando ésta retoma elementos de la poesía popular. Las canciones del pueblo tenían sus propios procedimientos, reglas y referencias, una sofisticación distinta a la que se admiraba en la poesía escrita. Este aspecto llamó la atención de los “cortesianos españoles que residían en Nápoles que gustaban no sólo de cantar romances castellanos viejos, sino también de escribir romances nuevos que imitaban bastante de cerca el estilo de aquellos” (1971: 10). El asombro por la poesía popular se extenderá hasta los Siglos de Oro y transformará la manera en que se escribe.

Margit Frenk menciona dos etapas de “valoración de la lírica popular”. En la primera que va de 1450 a 1580 (1971: 19-28), bajo la influencia renacentista, los poetas cortesianos comenzaron a poner atención a la lírica popular y la utilizaron como material poético: se escriben glosas a cantos populares o éstos se incorporan a nuevos poemas; así mismo los usaron como punto de partida para poemas e incluso prolifera la imitación de sus formas. En la segunda que va de 1580 a 1650 (1971: 35-37), la literatura deja de ser exclusiva de las cortes y se

---

<sup>32</sup> Hay que tener en cuenta que Frenk afirma que la mayor parte de los textos de esa época estaban pensados para leerse en voz alta, era literatura oralizada pues la práctica de lectura en silencio era muy rara (2005a: 17-24).

abre a otras clases sociales. La poesía popular es el punto de partida para las nuevas composiciones, al grado que éstas dos se funden: “España se vio inundada por la nueva moda, y muchas de las poesías, sobre todo de las seguidillas y coplas semi-populares, pasaron a la tradición oral ” (1971: 37).

A partir de lo expuesto, vemos que la lírica popular hispánica convive con la poesía culta y como consecuencia de su interacción, aquella tiene marcas de escritura. Esta poesía ya híbrida será la que siglos más tarde se extenderá a las prácticas poéticas de América Latina. Carlos Magis señala las aportaciones de la lírica culta a la popular:

a) el acusado conceptismo que es la base de buena parte de los procedimientos característicos del género (reiteraciones, paralelismos, antítesis, encadenamientos, juegos de palabras, etc.); b) el gusto por locuciones consagradas poéticamente (frases sobre situaciones espaciales o temporales, fórmulas alocutivas, designaciones del ser amado, etc.); c) el uso frecuente de elementos impresivos (exclamaciones, vocativos, preguntas retóricas, etc.); d) la importancia estructural y expresiva del estribillo; e) el vocabulario sensiblemente aristocrático (1969:10).

De igual manera podemos sumar huellas de lo culto en lo popular en formas de versificación como la cuarteta que viene de la poesía cortesana (Maser,2005: 25) o la décima cuyas reglas popularizó el poeta español del siglo XVI Vicente Espinel y que ha tenido un notable florecimiento en la poesía tradicional de América Latina. Estas dos estructuras las podemos encontrar cantadas en distintos sonos de la tradición jarocho.

¿Cómo echó raíces la poesía popular hispánica hasta el Sotavento? El historiador veracruzano Antonio García de León nos dice que hubo un fuerte intercambio económico entre la Península y “caribe andaluz” conformado por los puertos de: “Cartagena de Indias, Portobelo, Maracaibo, La Guaira, Santo Domingo, San Juan, La Habana, Campeche y Veracruz” (2002: 28-29). Los circuitos económicos fueron también los circuitos poéticos, los puertos fungieron como focos de distribución económica y cultural hacia los pueblos y ciudades de



Tierra Adentro: "Sobre el intercambio comercial se trocaban coplas y tonadas, sones e instrumentos" (2002: 29).

En este sentido, los puntos de contacto entre la lírica popular hispánica y el son jarocho es uno de los temas que Octavio Contreras Hernández desarrolla en su tesis de licenciatura *La originalidad lírica popular del son jarocho* (2008). Nos presenta relaciones en el plano intertextual a partir de paralelismos verbales, estructurales o semánticos y toma como referencia el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* y versos de la tradición jarocho (2008, 63-98). Aquí, un par de ejemplos:

a)

(NC 2068)

Culantrillo llama a la puerta;  
perexil: ¿Quién está ay?  
-Hiervabuena soy, señora,  
que vengo por teronjil

Perejil tocan a la puerta  
muchacha mira quién es  
señora es la yerbabuena  
que viene en busca de usted.

(*Sones de la tierra y cantares jarochos*, p.20)

(citado por Contreras, 2008: 64)

b)

(NC571)

Águila que vas bolando  
lleva en el pico estas flores,  
dáselas a mis amores,  
dile cómo estoy penando.

Águila levanta el vuelo  
y dile al ángel que adoro  
que en mí no cabe consuelo

que de día y noche lloro.  
(*El canto de la memoria*, p. 65)  
(citado por Contreras, 2008: 65)

### 3.2 Arcadio Hidalgo y la escritura como soporte de la memoria.

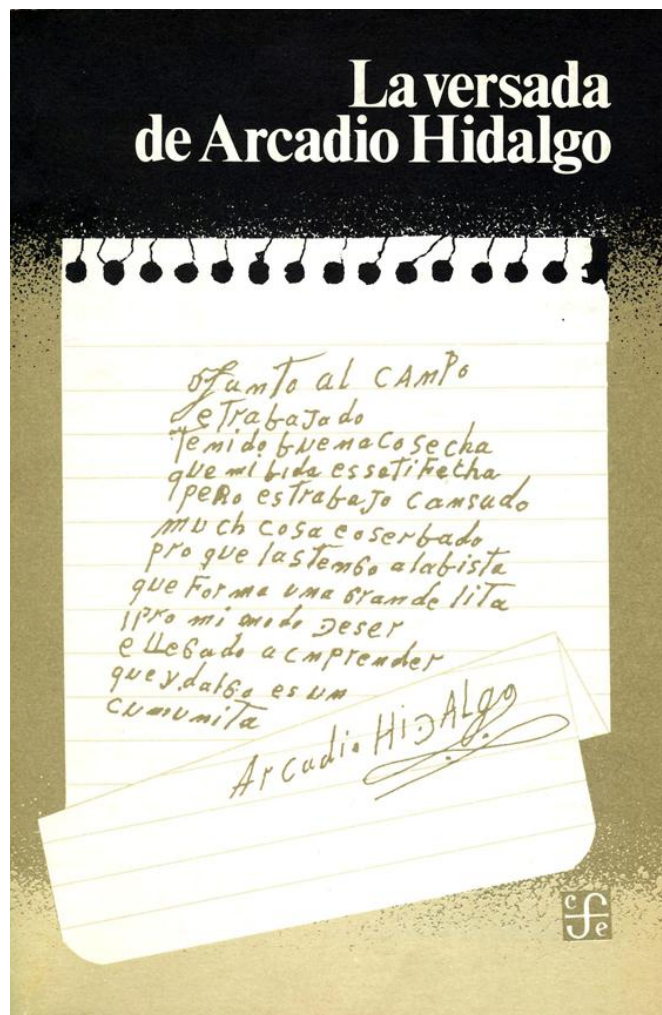


Fig. 6. Portada de *La versada de Arcadio Hidalgo*. Editada por el FCE en 1985.

Hay documentos que certifican los trazos de Hidalgo: la imagen que aparece en la portada de la versión del FCE (Fig. 6: 59) y los cuadernos que sirvieron de base para *La versada* (Fig. 3: 49). En el anexo 2 de esta tesina, Gilberto Gutiérrez describe la relación de Hidalgo con la escritura:

Escribía de manera limitada porque no tuvo un manejo fluido de la escritura y, como él decía, “cancaneando” lo iba haciendo. De hecho, él a veces decía que no sabía leer ni escribir, pero durante el tiempo que lo conocimos y convivimos con él sí lo hacía, pero casi como un niño que está aprendiendo a leer y escribir... y por eso a veces buscaba ayuda. (Anexo 2: 95)

Como veremos a continuación, el jaranero no fue un escritor en el sentido contemporáneo del término: aquel que escribe textos que más tarde serán impresos y leídos individualmente. No obstante, echó mano de la escritura como parte de su proceso creativo y como soporte de su memoria.

En la entrevista realizada por Guillermo Ramos Arizpe y María de los Ángeles Manzano que aparece en *La versada*, Hidalgo afirma que no tuvo una educación formal por ser hijo de campesinos, situación que prevaleció en gran parte del país a finales del XIX y principios del siglo XX y que fue una estrategia de las clases dominantes para sacar ventaja de sus trabajadores:

El maestro que Porfirio Díaz nos mandó a Nopalapan solamente enseñaba a los hijos de los terratenientes. [...] Mientras nosotros arrancábamos la yerba, a los hijos de los ricos los tenían estudiando. Y cuando ellos salían a recreo, nos llamaban a nosotros (2003: 89).

En otra parte de la conversación, menciona que su trabajo poético comenzó después de la Revolución, cuando tenía alrededor de veinte años. En ese momento tuvo que recurrir a otras personas para anotar sus imágenes generadoras de futuras coplas o décimas, es decir, la escritura lo prevenía de la evanescencia de las palabras en su memoria, fijaba su punto de partida. En este sentido, la composición para Hidalgo era un proceso que, sobre todo, se apoyaba en lo mental y auditivo, no tanto en la hoja de papel. Para un uso personal de la escritura, quizá fue aprendiendo a escribir a lo largo de su vida.

Después de la Revolución, por el sufrimiento tan amargo que tuve, me vino al pensamiento componer versos. En las noches, cuando me iba a descansar,

empezaba a darles vuelta a algunos pensamientos y así me quedaba dormido; y al despertar, pedía que me anotaran algunas palabras de ese sueño, para después, en el campo, a la vez que le daba al azadón, recorrer con mi pensamiento hasta que completara el verso (2003: 105).

Otro aspecto que es ambiguo es su ejercicio de la lectura. Dada su limitada educación y contexto podemos suponer que tuvo poco acceso a los libros y que no practicó la lectura “moderna” (Frenk, 2005a: 47), es decir, a partir de un texto escrito, a solas y en silencio. Esto lo confirma en una entrevista hecha por Alain Derbez en 1983: “Yo tengo las Sagradas Escrituras, pero como no sé leer, de qué me sirve” (2003: 118).

En las coplas y décimas compuestas o recopiladas por el jaranero podemos encontrar puntos contrarios sobre su capacidad lecto-escritora. Por una parte, leemos a un yo que habla con firmeza de su conocimiento de la Historia por medio de libros a pesar de sus limitantes educativas, quizá como parte de las licencias en la construcción de su yo lírico. Por otra, hay versos donde se reconoce limitado e incluso desacredita su trabajo por no saber cómo escribir, acaso un gesto de falsa modestia. Este contraste puede ser una señal de que los versos fueron compuestos por autores distintos:

Soy político, señores,  
y aunque del campo he salido  
conozco varios autores  
de unos libros que he leído.  
Me he enterado de traidores  
que nuestra tierra ha tenido,  
hombres que mucho han sufrido;  
y cuando vino Cortés  
para quemarle los pies  
a Cuauhtémoc ya vencido  
(Gutiérrez y Pascoe, 2003: 75).

A un poeta no me asemejo  
porque no sé ortografía;  
de ser poeta estoy lejos,  
pero guarden muchos días  
estos versos que les dejo  
de las ignorancias mías  
(Gutiérrez y Pascoe, 2003:68).

Otra fuente para afirmar que Arcadio Hidalgo ejerció la escritura es el testimonio de Juan Pascoe, que convivió con él cuando formaron parte del grupo Mono Blanco entre 1979 y 1983. En su libro *La Mona*, el editor e impresor da cuenta del constante trabajo que Arcadio dedicaba a sus versos, que en algunos casos se materializaba en “papelitos” que fijaban sus versos o intuiciones:

Dedicaba a los versos el cincuenta por ciento de su tiempo, tanto en los cuartos de hotel como en los coches (y con Gilberto). Siempre tenía papelitos en la bolsa de su guayabera, o amontonándose en su maleta, o en el estuche de *La Mona*, con versos comenzados, recordados, completados (2003: 69).

En el proceso creativo de Arcadio Hidalgo es posible notar las relaciones entre oralidad y escritura en un contexto oral secundario. Para el poeta sotaventino las palabras sobre el papel fungían, en primera instancia, como la documentación de una imagen generadora con la consciencia de su futura transformación. Desde este punto de vista, su proceso de escritura es semejante a tomar una fotografía. Tal como ocurre en un retrato fotográfico, se registra un estado de la persona sobre una placa y, tiempo después, se puede constatar su transformación física en relación a la imagen.

Pensar como fotografías el registro de versos nos puede funcionar para entender la escritura variable de Hidalgo, dinámica, que ocurre en las “formas artísticas orales” (Ong, 2006: 23) . En este tipo de textos hay que pensar a los poemas como seres temporales, como *acontecimientos* (Ong citado por Frenk 2005a: 18). Para contrastar el dinamismo de los textos orales y escritos, Margit Frenk advierte:

Por su indisoluble atadura con la memoria y con la performancia, en un momento y un lugar dados, toda la literatura vocalizada –sea o no oral en su modo de composición, esté o no registrada, además, en un papel– se encuentra en continuo movimiento. No hay texto fijo, sino un texto que cada vez va cambiando. Cuando un texto de esa índole se transcribe en un manuscrito (o, más tarde, en un impreso), lo que se registra es sólo *una* versión, versión efímera, que se pronunció en cierta ocasión y que difiere en más o menos de las pronunciadas en otras ocasiones (2005a: 36).

Ejemplos de esta vitalidad y “continuo movimiento” a la que hace referencia Frenk, los podemos encontrar en *La versada*. Hay versos que parten de las mismas imágenes, pero tienen resoluciones distintas. Aunque en el libro aparecen consecutivamente, son dos “fotografías” de las coplas en distintos momentos, dos posibilidades de la memoria, ninguna más legítima que la otra; y, seguramente, Arcadio Hidalgo cantó otras más:

Las estrellitas del cielo  
quise una noche contar  
pero no conté tus ojitos  
y salió la cuenta mal.

Las estrellas del cielo  
quise contar en un día  
y por no contar tus ojos  
la cuenta no me salía  
Gutiérrez y Pascoe, 2003: 31).

Cantar me mandan, señores;  
¿qué he de cantar, si no sé?  
Vengo rendido de amores,  
pero en fin les cantaré  
versos que no son de autores.

Cantar me mandan, señores;  
¿qué he de cantar, si no sé?  
Vengo rendido de amores,  
y esas cosas cantaré  
para que vean mis dolores  
(Gutiérrez y Pascoe, 2003: 14).

### 3.3 La referencia a la escritura en los versos de Arcadio Hidalgo.

#### 3.3.1 *Escribir, cantar, leer, oír.*

En su libro *Entre la voz y el silencio: La lectura en los tiempos de Cervantes* (2005a), Margit Frenk nos presenta el proceso de transformación del acto de leer desde el caso español: de ser comunitario y en voz alta, a ser individual y en silencio. En su capítulo IV “*Ver, oír, leer*” (2005a: 100-120), escribe que dada la costumbre de leer en voz alta en los Siglos de Oro, en los textos de la época podemos encontrar ambivalencias léxicas en verbos que abren un espacio común entre la escritura y la oralidad. Es decir, puentes entre la voz y la escritura, la escritura y el oído, los sentidos y la presencia.

En la versada del son jarocho encontramos ambivalencias léxicas similares. Esto nos permite tender otro vínculo entre el son jarocho y los Siglos de Oro, no sólo a partir de motivos y formas de versificación, también a partir de usos y costumbres de la literatura. Quizá estas “viejas” relaciones, ayuden a pensar de otra manera la relación entre escritura y oralidad en la época actual.

En el capítulo señalado, Frenk presenta algunos textos en que se usa *decir* o *hablar* con el matiz de *escribir*. Por ejemplo, *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España*, de Bernardo Alderete en 1606:

Vna cosa es *hablar* comúnmente como el vulgo, sin reparar en nada, otra es, como discreto i reportado; vna, *por escrito*, auéndolo preuenido, pensado i limado; otra, que las palabras corran libremente; vna con propiedad i elegancia declararse i, regalando el oído, abrir camino para que penetren i se fixen en el ánimo (2005a: 107).

En esta referencia se tiene claro que el objetivo es la formulación y la comunicación de un mensaje, pero el medio se confunde, quizá porque en este caso es el mensaje y su precisión, y no el soporte (dada la proximidad entre oralidad y escritura en la Edad Media y Siglos de Oro) lo que importa para el éxito comunicativo. Aunque Alderete señala que *hablar por escrito* requiere otra conciencia del lenguaje, esta ambivalencia léxica mengua la distancia entre oralidad y escritura. En otras palabras, pasa por alto la mayor parte de las diferencias que tanto se han marcado entre éstas como el silencio, la *performance*, la temporalidad, etcétera. De igual manera, recuerda al uso contemporáneo de los verbos *decir* y *escribir* cuando se hace referencia a algún autor, por ejemplo: “Octavio Paz *dice* en su libro...” o “¿De qué nos *habla* Octavio Paz en *El arco y la lira*?”.

En *La versada de Arcadio Hidalgo* podemos encontrar esta extensión de la posibilidad de verbo *escribir* con otro que pertenece a la oralidad: *cantar*. Como ejemplo de lo anterior, revisemos un par de coplas donde la flexibilidad en el uso del complemento circunstancial “con la sangre del corazón” facilita la ambivalencia léxica:

Si el fandanguito no fuera  
causa de mi perdición,  
una carta te escribiera  
con la sangre del corazón  
si Dios me lo concediera  
(Gutiérrez y Pascoe, 2003: 57).

Si del cielo yo bajara  
una divina ilusión,  
a mi casa te llevara  
con esa grande pasión  
y de noche te cantara  
con sangre del corazón  
(Gutiérrez y Pascoe, 2003: 42).



En la quintilla vemos que “la sangre del corazón” es sustituto de la tinta para escribir el mensaje del amante. La figura dramatiza y aporta gravedad al mensaje por escribir. En la segunda copla, el verbo *cantar* seguido de “la sangre del corazón” recuerda más a la escritura que al canto mismo, ya que el líquido no puede ser utilizado como soporte de la voz. En ese caso, aplica el último verso para lograr el mismo efecto que con el verbo “escribir”. La destinataria de los versos del jaranero, dada esta ambivalencia léxica, tendría que *leer* o *escuchar* su sangre.

Para continuar explorando la relación entre escritura, voz y receptor, vale la pena mencionar que en el capítulo “Lectores y oidores en el Siglo de Oro” (2005a: 48-85) del libro antes mencionado, Frenk discurre sobre la oralidad, los géneros literarios ejercidos desde ésta, así como el público lector u oidor involucrado. Además, nos dice que la poesía era uno de los géneros más cercanos o propios de la oralidad tanto desde su producción como su recepción:

La escasez de ediciones impresas de textos poéticos, demostrada por Rodríguez-Moñino, algo tendrá que ver con el hecho de que, en términos generales, la poesía no se escribía para ser leída en silencio y a solas; a la vez, la abundancia de cartapacios manuscritos que recogían poemas de todo tipo se explicaría en parte por el hábito generalizado de la memorización, de la recitación y del canto, a los cuales servirían de apoyo, al igual que en la Antigüedad y la Edad Media [...]. Creo indudable que los contemporáneos [Siglos de Oro] conocían muchísimos poemas, no por haberlos leído con los ojos, sino por haberlos *oído* y repetido (2005a: 69).

Estos hábitos de lectura de los escritores y oidores áureos nos sirven de base para comprender la ambivalencia entre los verbos *oír* y *leer* que la filóloga mexicana demuestra con un pasaje del *Quijote* donde estos dos verbos “llegaban a fundirse en uno”: “Leyólas [las cartas] el cura *de modo que las oyó Sansón Carrasco*, y Sansón y el cura se miraron el uno al otro, como admirados de lo que *habían leído*” (2005a: 103).

Desde la escucha, los receptores formaban parte del acto literario. En este sentido, el verbo *leer* va en dos direcciones simultáneas: emitir y recibir un

mensaje. *Leer* en esta época, en contraste con la forma habitual de consumir literatura en nuestros días, era encuentro sonoro y performático entre el autor o lector y escucha, donde el contexto y los agentes influyen en la experiencia que se creaba. Por esta razón, los oidores también eran lectores.

Marcado este vínculo entre *oír* y *leer*, es notable encontrar en *La versada* versos saluatorios<sup>33</sup> de Hidalgo, quizá cantados durante el “Siquisirí” en un fandango, donde les llama “lectores” a los participantes de la fiesta (músicos, bailadores y asistentes):

Voy a hablarles a los lectores  
de su sabia enrelación:  
muy buenas tardes, señores,  
yo saludo a la reunión  
y a todititas las flores,  
dueñas de mi corazón  
(Gutiérrez y Pascoe, 2003:15).

Otra posibilidad de *leer* que señala Margit Frenk en los textos de los Siglos de Oro es que este verbo “podía significar ‘recitar de memoria’” (2005a: 103) y que nos permite hacer otro vínculo con la versada jarocho. Es decir, la lectura en voz alta podía tener como punto de partida un texto escrito o la memoria, ya que ésta última también podía funcionar como guardiana de los libros. Por ejemplo, la investigadora recupera un fragmento de la Inquisición que menciona que el morisco Román Ramírez “leerá tres meses sin tener papel ni cosa delante” (2005a: 103). En este punto se utiliza leer para nombrar la memoria ligada a la voz así como la activación personal de la escritura silente<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Este tipo de coplas son las que normalmente los cantadores interpretan al comienzo del fandango. También recuerda a los exordios de la oratoria romana, quizá otra huella de escritura en la poesía tradicional.

<sup>34</sup> Sobre esta cercanía entre libro y memoria, Bulmaro Reyes Coria en su libro *Cicerón, De la partición oratoria* (2000), señala: “Cicerón define la *memoria* a través de un símil: *quae est gemina litteraturae quodammodo et in dissimili genere persimilis* (26) [la cual es, en cierto modo, gemela de la literatura y muy símil en género disímil], es decir, la considera semejante a la *litteratura*, pues lo mismo que ésta yace escrita con letras en tablillas, igualmente la *memoria* se vale de lugares como cubiertos de cera, y en ellos coloca las imágenes que alguna vez habrán de recordarse (*sic confectio memoriae tamquam cera locis utitur et in his imagines ut litteras collocat*, 26 [así la

En consonancia con la idea anterior, hay una copla de *La versada* donde Hidalgo menciona a su memoria como punto de partida para *cantar (leer)* versos. Es decir, ejerce el acto performático de intercambio poético al margen de lo que actualmente consideramos literatura.

Con versos de mi memoria  
voy a empezar a cantar;  
este pecho es una historia  
y si no te has de enojar  
pareces flor de magnolia  
acabada de cortar  
(Gutiérrez y Pascoe, 2003:17).

Esta riqueza del verbo *leer* que señala Margit Frenk y que tienen eco en la poesía del son jarocho nos abre nuevas perspectivas para pensar la relación entre la letra escrita y la palabra en voz alta, así como a ser conscientes de otras relaciones entre los cuerpos del poeta, el texto y el público: memoria, voz, tinta, espacio, gesto, silencio y comunidad; dinámicas que la poesía contemporánea explora (como el caso del *slam poetry* y el performance) y que en la tradición se ha ejercido desde hace siglos.

Esta pluralidad del verbo me ayuda a reafirmar que el fandango jarocho es un evento literario que fortalece la identidad en el que los jaraneros *leen-cantan* versos de su memoria y los asistentes *leen-escuchan* en comunidad los versos de la tradición. Tal como ocurrió en los Siglos de Oro, estos encuentros poéticos fortalecen los lazos de la sociedad. Al respecto, Frenk afirma que la lectura personal y silente a partir de un texto ha tenido consecuencias en la manera en que las personas se relacionan entre sí:

Todo ello trae consigo [la lectura individual y en silencio], como ya observaron Marshall McLuhan y Elizabeth Eisenstein, un “aflojamiento de los lazos comunales” y la consiguiente “destrribalización del hombre moderno” (Iffland, 1989,

---

confección de la memoria usa lugares como de cera, y en éstos coloca, como las letras, las imágenes]) (2000: XXXIX). Traducción de Bulmaro Reyes Coria.

27) La lectura en voz alta, como hemos visto, “reúne a gente en grupos”, y la comunidad comparte una misma experiencia con el “lector”, recitador o representante, interviniendo activamente en el evento (2005a: 172).

### 3.3.2 La cartas en *La versada de Arcadio Hidalgo*

A pesar de las ventajas comunicativas ya expuestas de la *performance* en la poesía oral, esta eficacia se anula frente a la distancia de los amantes, ya que estimula el deseo, la evocación y la ansiedad de estar cuerpo a cuerpo. La escritura es una respuesta posible frente a esta contrariedad, ya que la palabra sobre el papel es una sustitución posible de la presencia de los amantes. Como ejemplo, recordemos los los famosos versos de Sor Juana:

Óyeme con los ojos,  
ya que están tan distantes los oídos,  
y de ausentes enojos  
en ecos, de mi pluma mis gemidos;  
y ya que a ti no llega mi voz ruda,  
óyeme sordo, pues me quejo muda  
(1997: 313).

En este caso, la poetiza le escribe (*habla*) a su enamorado y él la lee (*escucha*) en el papel. Para la amante la hoja en blanco es el oído del amado; y para él, la escritura es la voz del amante. Ocurre una sinestesia pues según Walter Ong “*leer* un texto significa convertirlo en sonido, hablado o imaginado” (citado por Frenk, 2005a: 154) y sucede el mismo proceso sonoro interno al escribir.

A lo largo de *La versada de Arcadio Hidalgo*, hay ocho coplas en las que hace referencia a la escritura o lectura de cartas: seis como emisor, dirigidas a una amada y a un amigo; dos como remitente, en el que recibe o anhela las palabras de una mujer. Es notable identificar en las coplas que la práctica epistolar está vinculada a las emociones más desbordadas que se muestran en el libro:

Cuando le escribí, lloré,  
al verme tan solo y triste.  
Cuando la carta cerré,  
recordé cuando dijiste:  
“Yo nunca te olvidaré”.  
¿Entonces por qué lo hiciste?  
(Gutiérrez y Pascoe, 2003: 63)

He recibido una carta  
que a mi pasión pone loca:  
sólo que un rayo me parta  
no he de llegar a la Boca  
para recoger a Martha  
que es la Vega que me toca  
(Gutiérrez y Pascoe, 2003: 52).

Raúl Eduardo González hace un análisis de la canción “Una carta escrita en oro”, donde señala algunos aspectos sobre las epístolas en las canciones populares que nos pueden ser útiles para ponderar este elemento en *La versada de Arcadio Hidalgo*. En primer lugar, nos dice que las cartas tienen “el valor de fetiche [...] en un ámbito rural poco alfabetizado, pues poseían un valor en sí mismas, como objeto, más allá del texto que llevaran escrito” (2011: 162). En segundo lugar, menciona que en este mismo contexto, la gente no siempre escribía o leía sus cartas, sino que tenía que recurrir a un tercero, muy probablemente a un *evangelista* (2011: 162).

Desde el poder del objeto, observamos cómo en *La versada* la carta certifica el amor del poeta, tanto por el texto y mensaje que se envía como por el objeto en sí. Por tal razón, vale la pena resaltar que desde la poesía oral tradicional que ha tenido contacto con la escritura, se afirma el valor y eficacia que la escritura puede tener: por su calidad de testimonio y por su portabilidad:

Cielo azul, cielo estrellado,  
cielo de mi pensamiento,

quisiera estar a tu lado  
y decirte lo que siento,  
y en un papel sagrado  
mandarte mi sentimiento.  
(Gutiérrez y Pascoe, 2003: 30-31)

Voy a mandarte una carta  
con mi corazón adentro,  
para que veas que por ti  
guardo mucho sentimiento.  
(Gutiérrez y Pascoe, 2003: 38)

Así mismo, el amante en incertidumbre clama una respuesta bajo el mismo soporte que también certifique los sentimientos de la amada:

En una carta cerrada  
me has de decir la verdad.  
¿Por qué estás tan enojada?  
Di si no me quieres ya;  
porque una mujer honrada  
me quiere con calidad.  
(Gutiérrez y Pascoe, 2003:57)

Bajo el problema de la distancia, el poeta sotaventino le confía a la escritura algunos de sus versos de amor, el conjunto central de su versada. Esta certidumbre es una legitimación que Hidalgo y otros poetas de la tradición oral dan a la escritura como un medio y confiable para dar cuerpo y transmitir sentimientos. Esto no significa un cabal uso de la escritura como una forma de estructurar el lenguaje, sino como una tecnología disponible que, entre otras cosas, auxilia a la memoria o a los amantes.

Esta posibilidad de contacto que ofrecen las cartas es lo que fomenta el *deseo de escritura* de Arcadio Hidalgo, ya sea de su propia mano o de un tercero.

Juan Pascoe da fe de una misiva de Hidalgo<sup>35</sup> (2003: 42) y las coplas de *La versada* nos muestran que era consciente de la potencia de la escritura, quizá por participar en una oralidad mixta. De modo que en este deseo por la palabra fijada en tinta y papel podemos identificar otra de las marcas de escritura en su obra.

Por último, considero pertinente hacer referencia a Yvette Jiménez de Báez que en su libro *Lírica cortesana y lírica popular actual* (1969) escribe: “El tema amoroso es el principal en nuestra lírica popular contemporánea. Lo fue también en la poesía cortesana” (1969: 29). Y en las analogías temáticas correspondientes al amor, nos muestra que la carta es un elemento que aparece en la lírica cortesana, un factor más que nos indica la filiación de la poesía del son jarocho a la lírica española y la presencia de la escritura en la genealogía de esta tradición oral:

Carta bienaventurada  
del que nació sin ventura;  
con fuerza de amor firmada,  
con sello de fe sellada,  
sin compás y sin medida;  
pues vas delante de quien  
tengo por todo mi bien,  
díle la poca alegría,  
que en la triste vida mía  
se sostiene.

(Garcí Sánchez de Badajoz, C. Gral II, p. 113 núm. 887) (citado por Jiménez, 1969: 48)

### 3.4 El libro: cambio de paradigma

Las coplas y las décimas de *La versada de Arcadio Hidalgo* fueron compuestas, editadas o memorizadas por Hidalgo para ser cantadas en distintos sonos de un

---

<sup>35</sup> Donde no se “aclara” la escritura irregular de Arcadio Hidalgo, acción contraria a su trabajo poético.

fandango, con la posibilidad de ser aprendidos o editados por otros cantadores para futuros encuentros. Varios de estos versos han seguido su flujo dentro de la tradición; sin embargo, la publicación del libro los fija de manera temporal, les cambia el contexto y propicia nuevas lecturas y lectores.

A partir de la manera en que en el siglo XX y XXI nos relacionamos con el libro, observo que el cambio de soporte final tiene consecuencias internas y externas al texto. En primer lugar, los versos para el fandango se leen en silencio y quedan fijos en el papel. En segundo, se pierde el contexto en el que se cantan, que va desde los sones en los que es posible incorporarlos hasta las referencias culturales; así mismo, se interrumpe el contacto directo con la comunidad que en su contexto “natural” puede responder a los versos, memorizarlos o transformarlos.

En esta nueva forma de recibir los versos de Hidalgo ocurre la misma transformación que Margit Frenk señala con respecto al hábito de la lectura en silencio que comienza en la Edad Media (2005a: 153) y se normaliza a finales del VIII o principios del XIX (2005a: 11) :

Históricamente, ocurren dos transformaciones, aunque relacionadas, diferentes: por un lado, se pasa de la experiencia colectiva a la individual y solitaria (privada); por el otro, de la lectura en voz alta (que puede ser individual) a la silenciosa. El hábito moderno de leer a solas y en silencio es, pues, producto de dos líneas evolutivas y no de una (2005a: 47).

Sin embargo, como lectores del texto podemos buscar otras maneras de relacionarnos con *La versada* y recuperar su dinamismo. Esto puede ser desde leer el texto en voz alta hasta tener la conciencia o ejercer la facultad de transformación de las coplas, a nivel personal o en el fandango. Hecho que ocurría en los tiempos de Cervantes: cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o a la repetición libre (2005a, 57).



Los editores de *La versada* tienen en cuenta estas posibilidades por su pertenencia a la tradición, pero que no hacen explícita a un lector de otros contextos. A la pregunta “¿Considera usted que *La versada* es un libro para leerse o para cantarse?”, Juan Pascoe respondió: “Las dos cosas. Más para cantarse... yo lo uso para cantar. Hay veces que estoy ensayando y lo que quiero es mover la mano [gesto del rasgueo de la jarana]. Abro una página y canto los versos de esa página” (Anexo 1: 89).

De igual forma, Gilberto Gutiérrez, además de afirmar la perspectiva sonora del texto, advierte la posibilidad de apropiación y transformación de los versos por parte de los cantadores de la tradición: “Yo creo que es un libro para leerse, para cantarse y también para hacerse de un acervo, uno como cantador. De hecho mi versada tiene dos pilares: la versada de don Arcadio Hidalgo y la versada de un señor campirano llamado Pedro Coyal Cuatzozón.” (Anexo 2: 95)

Otro factor que considero importante mencionar es que los editores le dan a los versos pensados para cantarse el tratamiento de poesía escrita<sup>36</sup>. Los manuscritos se “corrigieron”, es decir, se neutralizó la pronunciación jarocho (Segovia, 2005: 28) y se les impuso un orden temático, mientras que en los cuadernos no tenía un orden y en la memoria de Hidalgo estaban latentes y con la posibilidad de transformarse para el momento oportuno (Anexo 1: 90).

John Miles Foley, que nos invita a pensar a la poesía oral como “less as an item and more as an experience, and also as an instance that is both emergent and necessarily embedded in a larger context” (2005: 255). Esta idea sumada a los testimonios del *performance* de Arcadio Hidalgo me llevan a concluir que él encarnaba a su propia obra, es decir, la experiencia poética era verlo y escucharlo cantar sus versos con cada uno de los matices significativos que utilizaba. En este sentido, las notas iniciales y algunas al pie así como las entrevistas que acompañan *La versada* ayudan a contextualizar los versos (Segovia, 2005: 26),

---

<sup>36</sup> Como ya mencioné en este trabajo, Arcadio Hidalgo utilizó la escritura como apoyo de su memoria, los versos terminaban de existir en la boca del cantador y los oídos del fandango; aunque sigue pendiente la razón por la cual solicitó a Pascoe publicarlos en un libro (Anexo 1: 88).

pero el puente entre la experiencia y el receptor queda incompleto y quizá lo estará para siempre<sup>37</sup>.

La categoría de texto vocalizado se puede extender a los versos orales y cuentos de la tradición que se han impreso. El Taller Martín Pescador es la editorial que más ímpetu ha mostrado en la recopilación y publicación de textos orales de la tradición jarocho. Y desde la consciencia del libro de Juan Pascoe, se ha revelado otra posibilidad de experimentar la poesía del son jarocho, esta vez desde una perspectiva plástica. Cuando uno toca y mira la primera edición de *La versada de Arcadio Hidalgo*, uno percibe que está frente a un objeto cuya materialidad suma a la experiencia estética: sus dimensiones, el papel, la tipografía, la disposición en la página, etcétera. Esa “dimensión de presencia” (Gumbrecht, 2005: 115), aquello que perciben nuestros sentidos y que va más allá del significado, se neutraliza en las ediciones del Fondo de Cultura Económica y la Universidad Veracruzana.

---

<sup>37</sup> Para futuras ediciones de *La versada de Arcadio Hidalgo*, considero necesario tomar como referencia la propuesta editorial digital que John Miles Foley hace en su texto “From Oral Performance to Paper-Text to Cyber-Edition” (2005).

## CONCLUSIONES

En la introducción de esta tesina, señalamos que la importancia de Arcadio Hidalgo en la cultura del Sotavento radica en la forma en que ejerció el son jarocho, labor que más tarde lo llevó a proponer una interpretación de éste. Los testigos de su canto hablan de una presencia particular en su *performance* debido a su potente e inconfundible voz y a su corporalidad profundamente expresiva; así mismo, reconocen su talento para la versada tanto en la selección y manufactura de coplas como su ingenio para la improvisación.

El poeta Alfonso D'Aquino le llama "el eslabón perdido del son jarocho" (2005a: 50) porque fue un puente entre lo antiguo y lo moderno. Hidalgo conoció una manera de trabajar el son que se fue perdiendo durante el siglo XX a causa de la influencia de los medios de comunicación en el Sotavento y la estrategia gubernamental de convertir al jarocho y su cultura en una pieza de museo para la construcción de la identidad nacional (García de León, 2009: 33-35). En este sentido, Gilberto Gutiérrez afirma: "Don Arcadio representaba a la última generación de grandes músicos que vivieron la tradición en el mejor de los momentos. Donde ellos eran queridos y respetados dentro de la sociedad" (Rodríguez y Braojos, 2006, 46:17-30).

Arcadio Hidalgo dominó a profundidad los elementos del son jarocho: la sonoridad, las reglas de versificación, las imágenes disponibles y la manera de configurar estos factores. Asimiló tanto a su cuerpo como a su canto la tradición oral y la riqueza natural del Sotavento. A partir de esto, transmitió su conocimiento a jóvenes que más tarde serán pilares en la revitalización del género hacia finales del siglo XX y principios del XXI como Antonio García de León y Gilberto Gutiérrez (Meléndez, 2010:18).

En el primer capítulo, expusimos que el son jarocho es una tradición que se cristalizó en las primeras décadas del siglo XIX (García de León, 2009: 27) y ha perdurado hasta nuestros días. Parte esencial de su vitalidad está en la recepción y transformación por parte de las nuevas generaciones que adaptan el conocimiento de sus padres y abuelos al contexto presente.

Es a partir de esta continuidad que nos apoyamos en la definición de lo tradicional presentada por Menéndez Pidal en su conferencia “Poesía popular y poesía tradicional” (1943). En ésta, señala que a diferencia de la tradición, lo popular responde a una moda, su repetición genera pocas variantes y no forma parte de los saberes heredados por las generaciones anteriores, por tanto, existe una distancia con la comunidad (Frenk, 2015: 230-231). Sin embargo, Margit Frenk nos ayuda a tener presente que en el caso de la poesía, lo tradicional es histórico, es decir, un conjunto de conocimientos puede ser remplazado por otro según las necesidades del pueblo. Como ejemplo de esta afirmación, presenta el caso de la copla y la seguidilla que sustituyeron las formas de versificación heredadas de siglos anteriores (2015: 236).

En la lírica tradicional, la voz en primera persona dialoga con el bagaje de imágenes, versos y reglas planteados por la comunidad a lo largo del tiempo. A partir de Patrice Giasson vimos que la comunidad es una “conjunción de diferentes voces individuales” que dialogan entre sí (2000: 56) y que el yo en la tradición no es una voz pasiva que repite la enseñanza de otros, es activa y reinterpreta constantemente (2000: 57). Y es en este flujo y dinamismo de los saberes donde, Carlos Magis encuentra “el principio vital de la poesía folklórica” (1969: 22).

En el segundo capítulo consideramos el carácter oral del son jarocho. Para esto, partimos de la premisa que la oralidad y la escritura son distintas prácticas del lenguaje y la memoria, pero con la conciencia de que en muchas tradiciones estos medios interactúan y se complementan. Acudimos a Díaz Viana (2005: 188-191) para reflexionar sobre la diferencia entre memoria y recuerdo, la primera se vincula con la tradición y la segunda con la historia. Es decir, las culturas orales viven la memoria: el conocimiento hecho experiencia se comunica de boca en boca, no es necesario fijarlo, se ejerce en el presente y está abierto a las adaptaciones necesarias al contexto. Las culturas que usan la escritura recuerdan: el conocimiento está en los libros, viene del pasado, está fijo y se acumula.

Por tanto, la versada jarocho es la suma de los valores de la comunidad del Sotavento veracruzano, un corpus de versos labrado de generación en generación que se comparte en voz alta durante los fandangos, una herencia abierta y dinámica.

El son jarocho ejerce una oralidad no primaria (Ong, 2006: 20) ya que desde su origen tuvo contacto con la escritura y, más tarde, con la radio y la televisión. Este tipo de oralidad bajo un contexto específico, genera intercambios donde se configuran prácticas del lenguaje y la memoria particulares. En el caso de *La versada de Arcadio Hidalgo* estamos frente a un libro que compila versos compuestos desde una tradición oral que tiene marcas de escritura.

Arcadio Hidalgo desarrolló su versada bajo el paradigma de la oralidad. Utilizó un método de composición y edición que tiene como ancla la musicalidad de la tradición. Aunque ejerció la escritura en el proceso de los versos, para Hidalgo sólo completaban su ciclo vital cuando se compartían en voz alta. La versada jarocho es un punto intermedio (o puede ser ambos) entre las categorías *oral performance* y *voiced text* de Foley (2002: 44).

Así mismo, Arcadio Hidalgo no tuvo el concepto de autoría de los versos sino de “aquel que los canta” (Gutiérrez y Pascoe, 2003: 10). En el fandango o en concierto, ejecutó una *performance* donde el mensaje se adaptaba tanto a su corporalidad como al espacio donde sucedía el acto, factores que lo invitaba a generar variantes.

La relevancia de la publicación de un libro como *La versada* consiste en su doble carácter de ser al mismo tiempo un homenaje a la obra de Hidalgo y de un registro de la lírica del son jarocho del siglo XX. De igual manera, las coplas fijadas sobre el papel, nos permite percibir una de las múltiples facetas del son jarocho y mirar a detalle su confección; esto facilita su lectura y estudio en un ámbito académico, así como extender la investigación sobre las relaciones entre lo oral y lo escrito. Y, finalmente, al ser publicada desde la noción del libro del Taller Martín Pescador, el volumen nos permite apreciar como imagen plástica las palabras cantadas por un campesino del Sotavento.

El lector debe acercarse a *La versada* también con la conciencia de pérdidas significativas que ocurren en la transcripción de los versos. Se disipa tanto la vivacidad de la *performance* con cada uno de sus elementos suprasedgmentales (González, 2005: 224) emitidos por el poeta y el contexto. Se detiene por un momento el flujo de la poesía oral, que normalmente está abierta a la maleabilidad de quien canta. De igual forma, se desvanece de la experiencia

comunitaria (Frenk: 2005a: 172), ya que en el fandango se ejercen y transmiten los valores de la cultura jarocho. En *La versada* el cambio de paradigma de recepción es radical, ya que los versos fueron compuestos para ser cantados en público y en el libro se presenta en un texto escrito que, bajo la idea contemporánea de lectura, se recibe a solas.

En el último capítulo, advertimos las marcas de escritura en la obra oral de Arcadio Hidalgo compilada en *La versada*. Atender este aspecto nos permitió reflexionar de qué manera se interrelacionan estos dos ámbitos que a primera vista parecen distantes; también, recalcar que no todas las tradiciones orales en México son primarias, hecho que nos previene de una idealización de la “pureza” del folklore; y, por último, identificar modos de ejercer la literatura que perviven desde la Edad Media y nos invitan a reconsiderarlas.

Por otra parte, advertimos que Arcadio Hidalgo ejerció la escritura como soporte de su memoria. Presentamos algunas imágenes que comprueban su uso, aunque posiblemente durante su juventud recurrió a terceros para escribir (Ramos Arizpe 2003:105). Señalamos que registraba sus versos o imágenes a desarrollar con la certeza de su futuro cambio. Es decir, aunque las palabras quedaban fijas sobre el papel, era consciente del carácter oral-dinámico de sus versos. Este uso del medio nos llevó a sugerir la fotografía como modelo para pensar en la escritura empleada en los versos de naturaleza oral: la documentación de algo que se va transformando con el tiempo.

De igual manera indicamos algunas de las referencias a la escritura que Hidalgo hace en sus versos. En primer lugar, usando como punto de partida las ambivalencia léxicas ocurridas en los tiempos de Cervantes entre los verbos *escribir*, *leer* y *escuchar* que Margit Frenk advierte en su libro *Entre la voz y el silencio* (2005 a: 100-111). En *La versada* encontramos expresiones similares que nos permiten afirmar que el fandango jarocho es un evento literario comunitario donde los cantadores-escritores comparten sus versos tomados o transformados de la tradición a los escuchas-lectores. En este sentido, reconocimos otro vínculo con los Siglos de Oro, además de las formas de versificación y algunos motivos.

En segundo lugar, destacamos los versos compuestos o recopilados por Hidalgo donde hace referencia a la escritura o lectura de cartas: reconocimos que

la portabilidad de la escritura ayuda a vencer la distancia, una de las mayores contrariedades de los amantes. Bajo esta condición, el poeta de la tradición oral secundaria (Ong, 2006: 20) tiene un *deseo de escritura* para comunicarse con la amada. Esta certidumbre en el poder de una carta es una legitimación a la palabra escrita como un medio confiable para dar cuerpo y transmitir los sentimientos con toda su potencia. Así mismo, identificamos que la presencia de la carta es, también, una huella de la poesía cortesana en la lírica popular contemporánea (Jiménez, 1969: 48-49).

Estas razones nos llevan a concluir que la escritura está asimilada en la tradición oral del son jarocho, no sólo por la clara herencia de las formas poéticas de la lírica tradicional española, sino también porque reconoce la escritura misma como parte de los objetos del mundo, como auxiliar de la memoria y herramienta para expresar ideas y sentimientos. En el caso de Arcadio Hidalgo esta interacción de medios sucedió de forma fructífera sin poner en juego la vivacidad y el dinamismo de lo oral. La escritura sumó a sus herramientas y posibilidades poéticas.





## ANEXO 1

Entrevista con Juan Pascoe.

6 de abril de 2018.

Juan Carlos López: ¿Podría describir la manera de cantar de don Arcadio?

Juan Pascoe: Tenía siempre mucha presencia en el escenario. Hay gente que son excelentes músicos, pero en el escenario no proyectan nada. Arcadio no era así, era muy atractivo. Quién sabe si puedes describir con palabras la manera en que alguien canta, pero tenía un tenor muy alto y fuerte... y tenía la mente abierta en cuanto a la tonada del canto. No tenía patrones de cómo va “El balajú” sino que cada vez que lo cantaba, lo cantaba de otro modo. Empezaba el tono aquí [ademán de un tono alto], aquí [ademán de un tono medio] o aquí [ademán de un tono bajo] o hacía este giro y cuando empezaba de un modo, seguía de ese modo mientras tocábamos el son... y en otro momento que tocábamos el mismo son, era de otro modo. Era una improvisación musical muy desarrollada que yo no escucho mucho entre todos estos que cantamos hoy en día. Más bien si logramos cantar “El balajú”, que salga como salga.

JCL: ¿Cómo considera usted que fue la relación de don Arcadio con la escritura?

JP: Él no era un hombre de la población alfabeta, era de la época oral y entonces escribía con dificultad. No reconocía exactamente las palabras tal como son sino que [al leer sus cuadernos] tenías que entender qué es lo que quería decir con lo que estaba escribiendo. Yo veía desde el principio la diferencia entre ellos [Arcadio Hidalgo y Gilberto Gutiérrez] y yo, porque yo sí soy de la sociedad libresca. Yo en la mente no tengo mucho, tengo una mente vacía y si quiero saber algo sé dónde está. Ahora tenemos Google, ¿no? Cuando me preguntan qué quiere decir tal cosa: “Pues sepa la chingada pero voy a buscarlo en Google”, y ahí está.

Entonces íbamos a visitar a músicos, anduvimos mucho con él buscando a sus viejos amigos, los que podían sobrevivir, o hermanos. Con esos viejos amigos nos poníamos a tocar y ellos a cantar. Esto lo vi varias veces: salíamos de allí y

Gilberto y Arcadio ya se sabían los versos que les habían gustado de esos señores. Yo no, yo sabía que estaban en la grabadora que había prendido. Para sacar los versos anotaba un poco, escribía a máquina y luego echaba pa'tras... y así poco a poco. Una mente boba, inútil, la mía. Ellos tenían esta capacidad de la oralidad de hacer como fotografías de todo y, si era muy buen verso, ya lo tenían para poderlo cantar, ya era parte de su biblioteca interna.

Pero [Arcadio Hidalgo] sí tenía esa curiosidad de escribir los versos. A nosotros nos dio dos cuadernos. Me dijo una vez en su casa que cuánto le salía hacer un libro. Y dije "Cómo no vamos a hacer esto..."

JCL: ¿Por qué cree que él estaba interesado en que esos versos estuvieran en un libro si él pertenecía a la oralidad?

JP: Pues sí, no sé.

JCL: En su libro *La Mona* señala que él escribía versos o inicios de versos en papelitos. A partir de lo que usted vio ¿considera que la escritura era parte esencial de su proceso creativo?

JP: Sí... o no sé si la escritura sino la lentitud de la formación de un verso, que no es necesariamente al instante. Yo escribo versos así, muy lento y hasta uso un diccionario de rimas porque yo no tengo como todos ellos una biblioteca automática de muchas posibilidades de rimas. A Gilberto yo veo que los versos le salen hechos, concibe la cosa como una unidad. Yo creo que las va formulando en la cabeza, ya funciona la cosa y ¡pácatelas! Allí está el verso... Arcadio iba un poco más lento, pero yo no conocí a Arcadio cuando era más joven... cómo podría haber sido en ése entonces... eso lo que tienes que ver con García de León, que lo conoció en esa otra época.

JCL: ¿Don Arcadio Hidalgo leía? Se lo pregunto porque un verso dice: "Soy político, señores / y aunque del campo he salido/ conozco varios autores/ de unos libros que he leído", y por otro lado, en una entrevista, dice que no sabe leer.

JP: No sé quién hizo ese verso, no necesariamente es verso hecho por él, porque [el libro] se llama *La versada de Arcadio Hidalgo* y versada no quiere decir como “*Poesía completa* de Alfonso D’Aquino”, no es eso... Arcadio tenía una figura que llamaba Crescencio Marcial que era como una figura literaria y hacía versos como: “Dice Crescencio Marcial...” Y entonces Arcadio es uno de esos que la gente hace versos como “Dice Arcadio Hidalgo...” y es como una figura ancla para hacer un verso, pero no necesariamente son suyos.

No creo que haya leído un libro. Pero lo que sí tenía era muy buen oído para los versos, para un buen verso... Por eso entonces, te digo que íbamos con músicos y salía ya con los versos sabidos. ¿Qué es un buen verso? Ése es un problema para los poetas... un verso que a mí me conmueve es algo sencillo en lo que dice, es algo que habla a una condición humana que todos tenemos, y una manera en que están acomodadas las sílabas o las palabras que no podía ser de otro modo para ser exactamente así. Y luego hay otra cosa que es en el canto... para mí los buenos versos son los que puedes enunciar de distintos modos con la métrica distinta al modo de cantar, por distintos efectos... Está el caso de este son que se llama “El siquisiri”, en él cantas un verso y luego un estribillo, que es otro verso pero cantado de otro modo: “Ay, que sí, que sí que no...” Y luego van tres enunciaciones y luego rematas el verso... A mi modo de ver, un verso de primera excelencia lo cantas como copla y es una cosa, lo cantas como estribillo y es otra cosa. A mí me maravilla encontrar uno de esos, que no hay muchos, pero son de utilidad en un fandango y en un momento emocional, porque casi por lo regular estás cantando a alguien...

JCL: ¿Usted cree que *La versada* es un libro para leerse o para cantarse?

JP: Las dos cosas. Más para cantarse... yo lo uso para cantar. Hay veces que estoy ensayando y lo que quiero es mover la mano [gesto del rasgueo de la jarana]. Abro una página y canto los versos de esa página.

JCL: En mi lectura de los versos, me quedo con la sensación de que en realidad tendrían que cantarse a manera de activar esos versos que fueron pensados para cantarse no para leerse en silencio...

JP: Sí, exactamente. A diferencia de los poetas, donde los silencios, la palabra y todo eso es sobre todo lectura.

JCL: Cuando me puse en contacto con usted para tener esta entrevista y le expuse mi interés por conocer cómo fue el proceso de editar las coplas, usted contestó: "No hay misterio en el procedimiento: pasar de sus cuadernos a la máquina de escribir, luego a la tipografía." Entiendo que el trabajo del editor es presentar el texto con claridad al lector. En más de una ocasión, seguramente encontraron versos escritos bajo la pronunciación jarocho y que en el libro, como apunta Francisco Segovia en su texto sobre *La versada*, corren el peligro de parecer mal medidos. ¿En algún momento se plantearon la posibilidad de hacer una transcripción que hiciera más énfasis en la pronunciación jarocho, es decir, una transcripción más oral?

JP: No. Nomás los puse como los veía. El que hizo ese comentario fue él (Francisco Segovia). Ni había yo pensado en eso. No soy un científico literario.

JCL: ¿Cómo ordenaron las coplas?

JP: Yo los puse en mi orden. Los versos no van en el orden de los cuadernos, porque éstos no lo tienen. Entonces yo los puse en orden un poco como un fandango: comienzas con cosas de introducción y luego vas a esto y luego vas a lo otro... Yo hice eso.

JCL: ¿Y en qué se basó para hacer los apartados?

JP: Nada, nomás intuición. Una cosa son coplas, otras son décimas. Unas son coplas amorosas de éxito y otras son de fracaso... y luego hay otras que no tienen que ver con amor... Eso es todo, no hay misterio.

JCL: ¿En su trabajo como editor de poesía toma decisiones distintas cuando se enfrenta a esta poesía que está pensada para un contexto oral y aquella que está pensada para leerse en silencio?

JP: En la poesía escrita generalmente existe una idea en el autor que ya te va dirigiendo de cómo debe de ser. Con alguien como Alfonso D'Aquino, lo que hay que hacer es minimizar tu idea de poner una letra roja o algo así. Pero yo lo que busco es facilitar la lectura en cuanto se pueda, clarificar si hay algo no muy claro en el modo de escribir.

JCL: Regresemos un poco a cómo cantaba don Arcadio... En lo personal, a partir de los testimonios de quienes lo conocieron, las entrevistas y los discos, intuyo que nosotros, como lectores del siglo XXI de *La versada*, nos perdemos de algo. Es decir, quedan los versos pero ese canto y esa presencia se perdieron. ¿Sabe si hay material suficiente para reconstruir el contexto de los versos? Me refiero a audios y videos...

JP: Hay algunas pelculillas que la gente tiene en 8mm, el problema es encontrar las películas y encontrar una cámara y un proyector para ver eso, pero un poco de eso anda por ahí. ¿Grabaciones? Sí, claro que hay, yo tengo en la computadora bastantes grabaciones de él que no salieron en disco. Hay otras que salieron en discos del INAH y luego en los discos con nosotros.

Arcadio te podía contar de mucha gente, de mujeres, las andanzas... y como pintar el cuadro de Veracruz en los años veinte y treinta. En el momento en que alguien prendía una grabadora ya no decía nada. Hablaba, podía hablar y hablar y hablar, pero no entraba al meollo sustancioso del recuerdo de los cuentos de la gente de cómo era este güey y todo eso. No te decía nada. Yo tengo páginas y

páginas de una entrevista que le hicieron. Duró horas y no tiene nada, pura palabra vacía. Entonces yo siempre deseaba tener una pequeña grabadora y, cuando él en el carro se ponía a contar esas cosas, prenderla sin que él se diera cuenta... ir grabando todo eso, aunque hubiera sonido de carro, pero no lo hice porque nunca tuvimos dinero.

JCL: ¿Por qué cree que tomaba esta actitud tan diferente?

JP: Pues no sé, nomás la represión de la grabadora.

JCL: Me da la impresión de que él mismo encarnaba su obra con la voz y los gestos que hacía, que *La versada* es sólo un registro...

JP: Sí, eso es cierto. Pero eso no lo vas a encontrar en otra parte que no sea en pláticas... por ejemplo con Gilberto, que es de la comunidad oral y tiene memoria fotográfica; muy exacta en cuanto todo eso. Y siempre le he dicho a él: "Yo escribí *La Mona*, pero quien debe escribir esto eres tú, porque tú eres el que puede acordarse de todos los detalles... reconstruir toda la vida de Arcadio y este suceso allá y este hombre que mataron y este duelo de músicos." Todas esas cosas las tiene Gilberto y no yo. *La Mona* está hecho en base a mi diario. Parece en ese libro que tengo muchos recuerdos de todo y es que lo tenía todo apuntado. Y la otra cosa es que al momento de escribir van saliendo esas cosas. Mi papá tiene 95 años y no sabe muy bien qué hacer y le digo "Escribe un libro sobre tu vida...", y me dice "Uh, no me acuerdo de nada...", y le digo "Tú vas a empezar a escribir y vas a ver que te vas a acordar...".

JCL: ¿Hay coplas o décimas inéditas de Arcadio Hidalgo?

JP: Sí. Juan Meléndez tiene una colección. García de León tiene una colección. Entre nosotros, no. Yo publiqué todo lo que había. No había por qué guardar cosas. Nunca lo vimos como mercadotecnia de una figura, nomás fue el gozo de

nosotros de vivir con él, que ya sabíamos que era una suerte que nos tocó andar con este viejo... lo sabíamos desde el principio.

JCL: ¿Hay primeras ediciones de *La versada* disponibles?

JP: No. De ese libro yo estoy seguro que existen muchos ejemplares que a nadie le interesan, pero van a estar en el norte. Ese libro se vendió muy poco en la Ciudad de México, cinco, quizá... Los llevábamos en las giras y la gente se volvía loca con Arcadio Hidalgo. Costaba cincuenta pesos y en la Ciudad de México eso era muy caro. En el norte, cincuenta pesos no era caro, era barato. Me decían “¿Cómo vas a vender un libro hecho a mano en cincuenta pesos?”. Todos se vendieron allá. Seguramente fue un libro muy guardado por ciertas personas, pero esto ya tiene cuarenta años y entonces las personas se mueren y los hijos se quedan con el libro y dicen “Bueno, ¿y esta madre qué?”. No he visto ejemplares en venta.

## ANEXO 2

Entrevista con Gilberto Gutiérrez

9 de abril de 2018.

Juan Carlos López: ¿Qué es lo que más recuerda usted de la manera de cantar de don Arcadio?

Gilberto Gutiérrez: En sus buenos momentos, con una voz clara y con mucha musicalidad... con un manejo de las palabras muy bueno en términos de que hay que acomodar las palabras en la música y él era un maestro de jugar con esas posibilidades. Pero además, también lo recuerdo siempre cantando versos que él ya había escogido como versos buenos, porque tenía conciencia de que un cantador debería de cantar coplas buenas, incluso citaba algunas coplas que no se deberían de cantar porque las consideraba inferiores.

JCL: ¿Y qué consideraba versos buenos?

GG: Que tuvieran un sentido poético, esta son mis palabras, no las de él. Pero don Arcadio tenía un acervo de coplas de buena calidad poética .

JCL: Juan Pascoe en su libro *La Mona* señala que él escribía versos o inicios de versos en papelitos. A partir de lo que usted vio, ¿cómo era el proceso de componer versos de don Arcadio?

GG: Tenía un tema... a veces dos versos ya le gustaban como para terminar de desarrollar una copla. Eso es muy usual en la tradición, jarocho en este caso. Se llama "un pie", que te da el tema y a partir de eso ya se desarrolla la copla.

JCL: Y durante este proceso, ¿él escribía?

GG: Pues a veces como le venía la inspiración, pudiera ser que estuviéramos comiendo, o a veces en la noche (ya a su edad dormía poco) o él podía despertar



a las cinco de la mañana y entonces allí escribía algo. Escribía de manera limitada porque no tuvo un manejo fluido de la escritura y, como él decía, “cancaneando” lo iba haciendo. De hecho, él a veces decía que no sabía leer ni escribir, pero durante el tiempo que lo conocimos y convivimos con él sí lo hacía, pero casi como un niño que está aprendiendo a leer y escribir... y por eso a veces buscaba ayuda.

JCL: ¿Usted cree que *La versada* es un libro para leerse o para cantarse?

GG: Yo creo que es un libro para leerse, para cantarse y también para hacerse de un acervo, uno como cantador. De hecho mi versada tiene dos pilares: la versada de don Arcadio Hidalgo y la versada de un señor campirano llamado Pedro Coyol Cuatzozón.

JCL: ¿Don Arcadio admiraba a algún cantador?

GG: Pues hablaba de cantadores de su tiempo. Hay que recordar que en el momento que don Arcadio viene con Mono Blanco eran momentos que la tradición jarocha estaba en riesgo y muy disminuida, y entonces don Arcadio era alguien que vivía ya como el último de su flota. De hecho, en Tlacotalpan en el 80 le preguntan que por qué andaba con estos chamacos y decían que lo andábamos explotando y usando, y le dicen “Venga el año próximo con sus compañeros para que pueda ganar”, porque estábamos en un concurso, y él dice “Pues esos ya se murieron. Estos son mis compañeros ahora.”

Entonces hablaba de cantadores ya idos, no era así de vamos a ver a fulano que canta muy bien. Creo recordar que él hablaba de un tío que cantaba muy bien y que era el que a él le daba indicaciones cuando era joven, porque he de decirte que él, cuando me daba instrucciones de canto, solía hablar como si siempre hubiera cantado bien. Cuando conocimos a su hermano que no había visto en cincuenta años, Cirilo Hidalgo, que había sido de oficio ferrocarrilero, después de que lo oyó cantar, vino y dijo “Oiga, fíjese que mi hermano ya canta bien porque

antes (y ese antes era de cuando eran chamacos) pues como que gritaba mucho”. Eso quiere decir que su canto era fuerte como siempre lo fue, pero que era menos melódico, eso en el lenguaje jarocho le dicen “darle música al canto”.

JCL: ¿Y qué tipo de consejos le daba a usted como cantador?

GG: A veces, que había que “darle música al canto”, porque cualquiera en sus inicios y como nosotros que vamos creciendo en el proceso de hacerlo cada día, no vamos a una escuela ni nada, uno va aprendiendo a dominar la voz y entonces me decía cómo había que hacerle... el fraseo, en lo que él era un artista.

JCL: Y usted como poeta, ¿cómo considera que cambió su forma de componer versos a partir de su contacto con don Arcadio?

GG: De entrada fue un apoyo muy bueno porque me daba ánimos, decía que las coplas eran buenas. Él y yo hacíamos un ejercicio de improvisar que tenía una base de algunas coplas ya fijas, pero teníamos la libertad de ir improvisando, y eso era muy bueno para mí porque me servía de entrenamiento además de aprender de su experiencia.

Yo creo también que lo que me ayudó mucho es que él tenía un repertorio grande y de muchas de las formas que usamos: cuartetas, quintetas, sextetas y, como digo, era de muy buena calidad. De hecho, las cuartetas que yo manejo y de las que se desprende mi hábito de escribir cuartetas son de él y son muy buenas, en *La versada* están todos los ejemplos. Para mí, es más difícil escribir una buena cuarteta que una buena décima. Entre más se acerca uno a lo mínimo, como un haikú, es más difícil... es más difícil hacer una buena cuarteta porque en cuatro versos hay que definir el mundo, el mundo del que uno hable y en la sexteta o la décima se puede uno explayar mucho más. Para mí, independientemente del haikú que se hace como una adecuación del haikú japonés, el equivalente del haikú del español, en el sentido de decir algo muy grande en este caso en cuatro versos, pues es la cuarteta.

JCL: Juan Pascoe, en la entrevista que tuve con él, me dijo que don Arcadio contaba historias de diferente manera cuando había una grabadora de audio de por medio. ¿Usted notó algo de eso?

GG: Siempre la aparición de un aparato intimida o cohíbe o cambia el estado de ánimo. No era algo que le gustara, no sé bien por qué, pero se ponía nervioso. Era muy buen conversador, incluso él decía que cuando la conversación estaba buena era válido inventarle para que se mantuviera o subiera de intensidad el asunto y entonces por eso también muchas veces contaba el mismo cuento en una versión distinta. Eso también es producto de la oralidad en tanto no esté escrito, se va variando el cuento.

JCL: ¿Tiene usted noticia de alguna versada recopilada o publicada previa a la de Arcadio Hidalgo?

GG: Hay varias compilaciones, pero yo creo que no había una así de un personaje en particular. Tuve una vez un libro en mis manos, de esos que te roban, que era una compilación de decimeros, de unos muy buenos, por cierto, que afortunadamente un día me pasaron una copia fotostática de ese documento. Luego hay publicaciones ya de algunos como autor, varios personajes que escribieron décimas y las publicaron. Yo creo que así [desde la noción de versada] me parece que no hay otra. Ahora ha habido otro tipo de compilaciones, pero ya sea de las coplas de los discos y de algunas que se dicen y que se cantan. Eso ya es distinto porque la versada de un individuo son también los versos que él escogió, que le gustaron, que se los aprendió, los memorizó para cantarlos porque le iban bien, con él, con su persona, con su manera de pensar, de sentir y con las coplas que él mismo escribió.

JCL: ¿Algo que le gustaría agregar con respecto a don Arcadio?

GG: Seguramente hubo algunos otros personajes como él, pero lo importante fue que don Arcadio tuvo la facilidad para convivir con este grupo de jóvenes que estábamos en desarrollo. Él venía de haber tocado con gente muy hecha en los mejores momentos de la tradición, porque él es de los que vivió los mejores tiempos de la tradición. Le tocó también vivir la decadencia, pero por asuntos del destino a don Arcadio le tocó encabezar con Mono Blanco, en parte, este resurgimiento del son jarocho y su fiesta, el fandango. Y el asunto es que él, quizá de manera intuitiva, tenía muy claro que la tradición jarocho era de una música y una poética principalmente (aunque también el zapateado) de una calidad artística elevada.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALDI, Sergio, 1946. "Sul concetto di poesia popolare". *Leonardo. Rassegna bibliográfica*. Firenze: 11-21, 65-77.
- BURKE, Peter, 1991. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- BYRNE, David, 2014. *Cómo funciona la música*. México: Sexto Piso.
- CAMASTRA, Caterina, 2005. "También cultivo una flor. Don Arcadio Hidalgo: semblanza de un trovador jarocho". En *La Palabra y el Hombre* 133: 37-59.
- CICERÓN, 2000. *De la partición oratoria*, trad. Bulmaro Reyes Coria. México: UNAM.
- CONTRERAS, Octavio, 2008. *La originalidad lírica popular del son jarocho*. Tesis de licenciatura. México: UNAM.
- CORDERO, Karen, 2002. "La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México". En *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, coord. Esther Acevedo. México: CONACULTA: 67-90.
- COROMINAS, Joan, 1987. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- CRUZ, Miguel Ángel, 2003. "Falleció el sonero Arcadio Hidalgo". En *La Versada de Arcadio Hidalgo*, comp. Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe. Xalapa: Universidad Veracruzana: 131-135.
- D'AQUINO, Alfonso, 2005a. "El mono invisible". En *Monogramas*, comp. Juan Pascoe. Xalapa: Universidad Veracruzana: 47-55.

\_\_\_\_\_, 2005b. "El mono negro". En *Monogramas*, comp. Juan Pascoe. Xalapa: Universidad Veracruzana: 17-24.

DEANDA, Elena. "Percances de la memoria: El sujeto y la colectividad en *La versada de Arcadio Hidalgo*". En *Literatura de tradición oral de México: Géneros representativos*, ed. Donají Cuellar. San Luis – Xalapa: Colegio de San Luis – Universidad Veracruzana: 197-221.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. "Que expresan sentimientos de ausente". En *Obras completas. Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE: 313.

DERBEZ, Alain, 2003. "Entrevista con Arcadio Hidalgo". En *La Versada de Arcadio Hidalgo*, comp. Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe. Xalapa: Universidad Veracruzana, 113-126.

DÍAZ G. VIANA, Luis, 2005. "Los caminos de la memoria: oralidad y textualidad en la construcción social del tiempo". En *Acta Poética* 26 1-2: 181-217.

DÍAZ PIMIENTA, Alexis, 2014. *Teoría de la improvisación poética*. México: Ediciones Scripta Manent.

ELIADE, Mircea, 2001. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.

FINNEGAN, Ruth, 1977. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. New York: Cambridge.

FOLEY, John, 1992. "Word-Power, Performance and Tradition". En *The Journal of American Folklore* 417: 275-301.

\_\_\_\_\_,2002. *How to read an oral poem*. Chicago: University of Illinois Press.

\_\_\_\_\_,2005. "From Oral Performance to Paper-Text to Cyber-Edition". En *Oral Tradition* 20/2: 233-263.

- FRENK, Margit, 1971. *Entre folklore y literatura*. México: COLMEX.
- \_\_\_\_\_, 2005a. *Entre la voz y el silencio: La lectura en los tiempos de Cervantes*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_,2006. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_,2015. “Ramón Menéndez Pidal: poesía popular española y otras temas”. En *Revista de Literaturas Populares XV-1*: 223-250.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 2002. “Historia y tradición: retablos del barroco popular americano”. En *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, ed. Yvette Jiménez de Baez. México: COLMEX: 25-37.
- \_\_\_\_\_,2005. “De una raza de hombres-árbol”. En *Monogramas*, comp. Juan Pascoe. Xalapa: Universidad Veracruzana: 11-13.
- \_\_\_\_\_,2009. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA-Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- GIASSON, Patrice, 2000. “El ‘yo’ y los ‘otros’. ¿Comunidad o colectividad?”. En *Estudios Mesoamericanos 1*: 56-65.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2005. “El romance: transmisión oral y transmisión escrita”. En *Acta Poética*. 26 1-2: 219-237.
- GONZÁLEZ, Raúl, 2011. “Apuntes sobre la oralidad y la escritura en la canción popular mexicana”. En *Oralidad y escritura. Trazas y trazos*, coord. Beatriz Alcubierre, Rodrigo Bazán, Leticia Flores y Rodrigo Mier. México: UAEM/Ítaca: 151-166.
- GRANADOS, Berenice, 2012. “Notas y reflexiones sobre la recopilación y el tratamiento de materiales de literatura oral”. En *Revista de Literaturas Populares XII-1*: 289-318.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, 2005. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*, trad. Aldo Mazzucchelli. México: UIA.

GUTIÉRREZ, Gilberto y PASCOE, Juan, comp. 2003. *La versada de Arcadio Hidalgo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

JIMÉNEZ, Yvette, 1969. *Lírica cortesana y lírica popular actual*. México: Colegio de México.

\_\_\_\_\_, 2002. *Lenguajes de la tradición popular*. México: Colegio de México.

MAGIS, Carlos, 1969. *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*. México: Colegio de México.

MASERA, Mariana, 2001. "Que non dormiré sola, non": *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.

\_\_\_\_\_, 2005. "Entre la voz y el poema. Entrevista a Margit Frenk". En *Acta Poética* 26 1-2: 17-28.

MAYORGAS, Ana, 2010. *La arqueología de la palabra: Oralidad y escritura en el mundo antiguo*. Barcelona: Bellatierra & Arqueología.

MELÉNDEZ, Juan, 2010a. "Arcadio Hidalgo y el movimiento jaranero". En *Son del sur* 5: 18-19.

\_\_\_\_\_, 2010b. "Gilberto Gutiérrez: La importancia del trabajo comunitario". En *Son del sur* 10: 26-38.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1943. Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española". En *Los Romances de América*. Buenos Aires: Espasa- Calpe: 52-91.

ONG, Walter, 2006. *Oralidad y escritura*. México: FCE.



- ORTÍZ GARCÍA, Carmen, 1994. "Antropología y folklore". En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 49 2: 49- 68.
- PASCOE, Juan y Francisco SEGOVIA, ed. 1999. *Taller Martín Pescador*. México: Juan Pablos-Ediciones sin Nombre-IAGO.
- PASCOE, Juan, 2003. *La Mona*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- PAZ, Octavio, 1998. *El arco y la lira*. México: FCE.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo, 2010. "Anotaciones a la consolidación del estereotipo del Jarocho en la primera mitad del siglo XX". En *Son del Sur* 4: 23-26.
- PLATÓN, 1995. *Fedón. Fedro*. Madrid: Alianza.
- RAMOS ARIZPE, Guillermo, 2003. "Don Arcadio Hidalgo, el jaranero". En *La Versada de Arcadio Hidalgo*, comp. Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe. Xalapa: Universidad Veracruzana: 87-112.
- ROSAS, Ana, 1993. "Globalización cultural y antropología". En *Alteridades* 3 5: 79-91.
- ROSEMBERG, Bruce, 1987. "The complexity of Oral Tradition". En *Oral Tradition* 2/1: 73-90.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa, 2005. "Hacia una tipología del son en México". En *Acta Poética* 26 1-2: 399-422.
- SEGOVIA, Francisco, 2005. "La versada de Arcadio Hidalgo". En *Monogramas*, comp. Juan Pascoe. Xalapa: Universidad Veracruzana: 25-32.

ZUMTHOR, Paul , 1984. "The Impossible Closure of the Oral Text". En *Yale French Studies* 67: 25-42.

### **Páginas electrónicas**

CHANDLER, Daniel, 1995. "Biases of the Ear and Eye", <http://visualmemory.co.uk/daniel/Documents/litoral/litoral1.html> [fecha de consulta: mayo 2018]

DÍAZ G. VIANA, Luis, 2002. "Los guardianes de la tradición: el problema de la "autenticidad" en la recopilación de cantos populares". En *Trans. Revista Transcultural de Música* 6, <https://www.redalyc.org/pdf/822/82200605.pdf> [fecha de consulta: mayo 2017]

DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURAS POPULARES, INDÍGENAS Y URBANAS 2019. "Patricio Hidalgo y Donají Esparza. El Afrojarocho". En *Son y tradición* <https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/module-styles/son-y-tradicion/218-son-y-tradicion-patricio-hidalgo-y-donaji-esparza-el-afrojarocho> [fecha de consulta: mayo 2019]

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 2018. <https://www.britannica.com/art/slam-poetry> [fecha de consulta: julio 2018]

FRENK, Margit, 2005b. "Oralidad y escritura". Conferencia para la Cátedra Julio Cortázar, Guadalajara 17 de mayo de 2005, Universidad de Guadalajara. <http://jcortazar.udg.mx/sites/default/files/conf%20FRENK.pdf> [fecha de consulta: abril 2016]

GIMÉNEZ, Gilberto, 2003. "La cultura como identidad y la identidad como cultura", <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/834.doc> [fecha de consulta: abril 2017]

GUTIÉRREZ, Gilberto, 2009. “La tradición en el tercer milenio”. *El fandango jarocho: un mundo de vida*, <https://mundodevida.wordpress.com/2009/09/21/la-tradicion-en-el-tercer-milenio/> [fecha de consulta: octubre 2015]

MADRAZO, María, 2005. “Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición”. En *Contribuciones desde Coatepec* 9: 115-132. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28150907> [fecha de consulta: febrero 2018]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2018. *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/?w=diccionario> [fecha de consulta: marzo 2018]

RUVIRA, Josep, 2011. “Acerca de la improvisación musical”. En *Synergies Espagne* 4: 155-163. [http://gerflint.fr/Base/Espagne4/josep\\_ruvira.pdf](http://gerflint.fr/Base/Espagne4/josep_ruvira.pdf) [fecha de consulta: octubre 2017]

## **Entrevistas**

JUAN PASCOE, editor, impresor, escritor y fundador del Taller Martín Pescador; además, músico co-fundador del Grupo Mono Blanco, 6 de abril de 2018.

GILBERTO GUTIÉRREZ, co-fundador y director musical del Grupo Mono Blanco, 9 de abril de 2018.

## **Documental**

RODRÍGUEZ, E. (productor) y BRAOJOS, R. (director), 2006. *Fandango, Searching for the White Monkey*, EUA: Los Cenzontles Mexican Arts Center/ Bramaro films/ James Irving Foundation/FONCA/IVEC.