

## La presencia de la escritura en *La versada de Arcadio Hidalgo*

JUAN CARLOS LÓPEZ MORALES

*La versada de Arcadio Hidalgo*, de Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe (2003), es un libro de gran importancia para el son jarocho y la poesía tradicional contemporánea. Además de ser un homenaje a la obra del poeta sotaventino, es el primer libro que documenta la versada<sup>1</sup> de un cantador jarocho. Desde la perspectiva literaria, es importante notar que es un libro en el que lo oral y lo escrito coinciden, y que este punto de encuentro es una oportunidad para reflexionar sobre la poesía tradicional en nuestro país.

En este texto analizaremos cómo fue la relación del jaranero con la escritura, tanto en su manera de componer como dentro de su obra poética. También comprobaremos que esta interacción de medios sucedió de forma fructífera sin poner en juego la vivacidad y el dinamismo de lo oral.

Antes de comenzar, recordemos que Walter Ong, en su libro *Oralidad y escritura* (2006) hace un contraste entre oralidad primaria y secundaria. La primera es aquella “que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión”; la segunda, la que convive con la escritura y la tecnología derivada de esta (20). Para

---

<sup>1</sup> “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 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. A veces estas composiciones son escritas” (Gutiérrez y Pascoe, 2003: 10).

nuestro estudio, lo relevante de la oralidad secundaria es la interacción de medios que conlleva. Tener estos conceptos claros nos previene de pensar en la pureza oral de la poesía tradicional pues, como afirma Ruth Finnegan, incluso “las culturas normalmente clasificadas como primitivas han tenido generaciones o siglos de contacto con la lectoescritura” (1977: 48).<sup>2</sup>

Los versos para cantar en el fandango<sup>3</sup> son de oralidad secundaria. Por tanto, la obra de Arcadio Hidalgo tiene marcas de escritura. Las identificamos en tres aspectos: la filiación del son jarocho con la lírica popular hispánica, la escritura como parte del proceso creativo de Hidalgo, así como las referencias a la palabra escrita en sus versos.

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

En la vida y obra de Arcadio Hidalgo es común encontrar ambigüedades; su vínculo con la escritura es una de ellas. Aunque la ejerció de manera limitada —Hidalgo no fue un escritor en el sentido contemporáneo del término: aquel que escribe textos que más tarde serán impresos y leídos individualmente—, echó mano de esta herramienta como soporte, a pesar de guardar en su memoria un enorme catálogo de versos y formas de cantar, según afirman testigos.

Para Hidalgo, como poeta de la tradición oral, los versos sólo tenían plena existencia y sentido cuando eran cantados en comunidad. También tenía conciencia del dinamismo de la poesía oral: las palabras fijadas en papel eran sólo un momento en la vida del verso que con el tiempo se transformaría.

---

<sup>2</sup> La traducción es mía.

<sup>3</sup> El fandango es una fiesta comunitaria en torno al son jarocho que tiene como núcleo la ejecución, el canto y el baile de diversos sones. Hay fandangos para las celebraciones de la comunidad (cumpleaños, bodas, velorios, etc.), como también para fiestas religiosas.

Hay documentos que certifican los trazos de Hidalgo: los cuadernos que el poeta entregó a Juan Pascoe y Gilberto Gutiérrez y que sirvieron de base para *La versada*, así como la imagen que aparece en la portada de la edición del Fondo de Cultura Económica de 1985. En una conversación sobre el proceso de composición de Arcadio Hidalgo, Gilberto Gutiérrez, director del Grupo Mono Blanco, describe la relación del cantador sotaentino 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 (López, 2019: 92).

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 ayudaba a contrarrestar 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, 2005: 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 en los que 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.  
(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 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,<sup>4</sup> 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 conciencia 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 con 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* (Frenk, 2005: 18). Para

---

<sup>4</sup> *N. de la R.* Nombre que don Arcadio usaba para referirse a su jarana.

contrastar el dinamismo de los textos orales y escritos, Margit Frenk advierte:

Por su indisoluble atadura con la memoria y con la performance, 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 (2005: 36).

Ejemplos de esta vitalidad y “continuo movimiento” a 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.  
 (2003: 14)

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

### a) *Escribir, cantar, leer, oír*

Como lo señalamos al inicio de este trabajo, la poesía tradicional del son jarocho tiene marcas de escritura por ser una de las múltiples ramas de la lírica popular hispánica. Esta “contaminación” de lo oral y lo escrito sucedió por la interacción entre lo culto y lo popular en la poesía española, que comenzó en la Edad Media y se extendió a los Siglos de Oro (Frenk, 1971: 19-37).

Por su parte, Octavio Contreras Hernández en su tesis de licenciatura *La originalidad lírica popular del son jarocho*, nos presenta relaciones entre estas poesías 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 ejemplo:

Culantrillo llama a la puerta;  
 perexil: ¿Quién está ay?  
 –Hiervabuena soy, señora,  
 que vengo por teronjil.  
 (NC: 2068, citado por Contreras, 2008: 64)

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)

Otro punto de contacto es su forma de ejercer la poesía. En su libro *Entre la voz y el silencio: La lectura en los tiempos de Cervantes*, Margit Frenk nos presenta el proceso de transformación del acto de leer en España y cómo de ser comunitario y en voz alta pasó a ser individual y en silencio. Afirma que, dada la costumbre de leer en voz alta durante 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 (2005: 100-101). Es decir, puentes entre la voz y la escritura, la escritura y el oído, los sentidos y la presencia.

La versada del son jarocho presenta ambivalencias léxicas similares. Frenk nos muestra algunos textos en que se usa *decir* o *hablar* con el matiz de *escribir*. Por ejemplo, esta frase que aparece en *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*, auiéndolo 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” (2005: 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 estas, como lo son el silencio, la *performance*, la temporalidad, etc. 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 del verbo *escribir* con otro que pertenece



a la oralidad: *cantar*. Como ejemplo de lo anterior, revisemos un par de coplas en las que 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 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.  
 (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” (2005: 48-85) del libro antes mencionado, Frenk discurre sobre la oralidad, los géneros literarios ejercidos desde esta, 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 de 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 (2005: 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* en el cual 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*” (2005: 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, en el que 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 de Hidalgo – quizá cantados durante El “Siquisiri” en un fandango –, en el que 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’” (2005: 103), lo 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 esta 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” (2005: 103). En este punto se utiliza *leer* para nombrar la memoria ligada a la voz, así como la activación personal de la escritura silente.

En consonancia con la idea anterior, hay una copla de *La versada* en la que Hidalgo menciona su memoria como punto de partida para *cantar* (*leer*) versos. Es decir, ejerce el acto performativo 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 encuentra un 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 la *performance*) y que en la tradición se ha ejercido desde hace siglos.

Esta pluralidad del verbo me permite afirmar que el fandango jarocho es un evento literario que fortalece la identidad cuando 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 “destribilización del hombre moderno” (Iffland, 1989: 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 (2005: 172).

b) “*Las 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 cuando hay distancia entre 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 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 poeta 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 de la amante. En la estrofa mencionada ocurre una sinestesia pues, según Walter Ong, “*leer* un texto significa convertirlo en sonido, hablado o ima-

ginado” (Frenk, 2005: 154); de igual manera, este proceso sonoro interno sucede 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 estas 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”, en el que 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 llevarán 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.  
(2003: 38)

Asimismo, 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)

Con el problema de la distancia, el poeta sotaventino 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 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 ya de un tercero. Juan Pascoe da fe de una misiva de Hidalgo (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, quien 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.  
(Garci Sánchez de Badajoz,  
C. Gral II, p. 113 núm. 887.  
Citado por Jiménez, 1969: 48)

## Bibliografía citada

- CONTRERAS HERNÁNDEZ, Octavio, 2008. *La originalidad lírica popular del son jarocho*. (Tesis de licenciatura. México: UNAM). Recuperada el 17 de noviembre de 2019 de <http://132.248.9.195/ptd2008/agosto/0630988/Index.html>.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, 1988. "Que expresan sentimientos de ausente". En Alfonso Méndez Plancarte, ed. *Obras completas I. Lírica personal*. México: FCE, 313.
- DERBEZ, Alain, 2003. "Entrevista con Arcadio Hidalgo". En *La Versada de Arcadio Hidalgo*, Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, comp. Xalapa: Universidad Veracruzana, 113-126.
- FINNEGAN, Ruth, 1977. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Nueva York: Cambridge.
- FRENK, Margit, 1971. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.
- , 2005. *Entre la voz y el silencio: La lectura en los tiempos de Cervantes*. México: FCE.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2011. "Apuntes sobre la oralidad y la escritura en la canción popular mexicana". En *Oralidad y escritura. Trazas y trazos*, Beatriz Alcubierre, Rodrigo Bazán, Leticia Flores y Rodrigo Mier, coord. México: Universidad Autónoma del Estado de México/ Ítaca, 151-166.
- GUTIÉRREZ, Gilberto y Juan PASCOE, comp., 2003. *La versada de Arcadio Hidalgo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- JIMÉNEZ, Yvette, 1969. *Lírica cortesana y lírica popular actual*. México: El Colegio de México.
- ONG, Walter, 2006. *Oralidad y escritura*. México: FCE.
- PASCOE, Juan, 2003. *La Mona*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- RAMOS ARIZPE, Guillermo y María de los Ángeles MANZANO, 2003. "Don Arcadio Hidalgo, el jaranero". En *La Versada de Arcadio Hidalgo*, Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, comp. Xalapa: Universidad Veracruzana, 87-112.