

Los trabajos presentados muestran la diversidad de estudios que pueden caber en el campo de la “poesía popular” y distintas formas de cómo puede abordarse el tema, desde perspectivas diferentes. Se agradece a los coordinadores la publicación del volumen, pues algunos de los textos resultan muy interesantes, amenos y sugerentes, y abren caminos a nuevos estudios y también a debates futuros. Por otra parte, pensamos que haber incluido una bibliografía general de las obras citadas hubiera resultado muy útil para futuros investigadores.

PILAR VALLÉS

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Patricio Hidalgo Belli, comp. *El canto de la memoria. Cincuenta años de versada en el sur de Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana / SEC / Instituto Veracruzano de Cultura / CONACULTA / FONCA / Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento / Instituto Oaxaqueño de las Culturas / Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Tabasco, 2004; 221 pp.

El canto de la memoria forma parte de una serie de tres libros publicados por la Universidad Veracruzana entre 2003 y 2004, dedicados al mundo del son jarocho. Los otros dos son la tercera edición del ya clásico *La versada de Arcadio Hidalgo*, recopilada por Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, y *La Mona*, del mismo Juan Pascoe, relato de las andanzas de don Arcadio Hidalgo con el grupo Mono Blanco. Además de formar parte de la misma colección, Ficción, los tres libros comparten un idéntico diseño de portada, en el cual un grabado de Artemio Rodríguez muestra una figura de angelito enarbolando un arco y una jarana.

Patricio Hidalgo es nieto del legendario don Arcadio, en un mundo donde las familias soneras son uno de los focos de continuidad de la tradición. El libro es testimonio de un fenómeno interesante y relativamente nuevo: no me refiero tanto a la ola de renovado interés que la academia (y con ella, las editoriales institucionales y universitarias) está mostrando hacia los creadores populares, sino más bien a la incorporación, por parte de estos, de la investigación y la recopilación a sus estrategias de memoria. Podríamos hablar de la emergencia de una voluntad

de “memoria consciente”, al lado de la tradicional “memoria inconsciente”, que sigue vigente, es decir, la participación activa en el ritual de la fiesta comunitaria, el fandango, en el que se realiza el intercambio vital que al mismo tiempo perpetúa y renueva el acervo tradicional de coplas y música.

Existe una vieja disputa acerca de las recopilaciones de versos populares, que puede ser resumida en la observación de Roman Jakobson cuando se refiere a “la transcripción de una obra folclórica que, sin más, la deforma irremediablemente y la traspone a otra categoría”.¹ Sin embargo, en el caso del son jarocho actual, nos topamos con una serie de figuras de investigadores que son también músicos y versadores (entre ellos, el ya mencionado Gilberto Gutiérrez, Álvaro Alcántara, Antonio García de León, por citar a unos pocos), y por lo tanto no sólo recopilan, sino también re-viven y re-configuran. Es más, cerrando una brecha que se está demostrando artificiosa, los soneros-investigadores están recuperando los trabajos de recopilación más estrictamente académicos: Juan Meléndez de la Cruz incluye el *Cancionero folklórico de México*, coordinado por Margit Frenk, entre las referencias de su recopilación *Versos para (más de) 100 sones jarochos*.²

Si la que he llamado “memoria consciente” es un fenómeno nuevo entre los protagonistas de las tradiciones populares como el son jarocho, no se puede decir lo mismo con respecto al papel que la escritura y la imprenta han jugado y juegan al interior de esas tradiciones. “Lord descubrió que aprender a leer y a escribir incapacita al poeta oral: introduce en su mente el concepto de un texto que gobierna la narración y por lo tanto interfiere en los procesos orales de composición, los cuales no tienen ninguna relación con textos, sino que consisten en ‘la remembranza de cantos escuchados’”.³ Sin embargo, ya desde hace varios siglos no existen “procesos orales de composición” de inmaculada pureza; más

¹ Roman Jakobson. “El folklore como forma específica de creación”. En *Ensayos de poética*. México: FCE, 1977, 19.

² Juan Meléndez de la Cruz, ed. *Versos para (más de) 100 sones jarochos*. Xalapa: Comosuena, 2004.

³ Walter J. Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE, 1999, 64.

bien, como lo resume Ruth Finnegan, estamos frente a “a complex interplay of written, printed and oral media. There is no indication that these are incompatible or mutually destructive”.⁴ Volvemos al caso del son jarocho actual, que demuestra que no siempre es válido decir que las recopilaciones impresas de versos son “obra de estudiosos y eruditos destinada a los entendidos e investigadores y no, desde luego, al iletrado *folk* del cual proceden”.⁵ No sólo porque la categoría “iletrado” ha perdido vigencia, sino también por la presencia de los músicos-investigadores, quienes son, al mismo tiempo, “estudiosos y eruditos” y miembros de ese *folk*. Sus recopilaciones a menudo terminan sumándose a las herramientas tradicionales del aprendizaje y transmisión del fandango, enriqueciendo el repertorio de otros soneros. Queda pendiente un trabajo de investigación que esboce la historia de las relaciones entre los versos jarochos y el papel, desde los cuadernos manuscritos, pasando por sus inexploradas relaciones con la hoja suelta y la literatura de cordel, hasta llegar al archipiélago de las ediciones actuales, desde case-ras e independientes hasta auspiciadas por el patrocinio de varias instituciones, como en el caso de *El canto de la memoria*.

El libro se abre con tres breves ensayos de introducción. El primero, “Los mundos duales del son jarocho”, por Armando Herrera Silva, presenta la labor del compilador como “obra de registro”, “de vital importancia para la preservación y la memoria” (8) de obras de tradición oral, creación de versadores herederos de una estirpe que se remonta a la Edad Media y recoge la herencia de las formas poéticas del Siglo de Oro. Describe brevemente las circunstancias biográficas y la trayectoria de Patricio Hidalgo al interior del movimiento de rescate del son jarocho impulsado en los años ochenta, y menciona las múltiples dimensiones actuales de la proyección y difusión de las músicas populares: local, nacional, iberoamericana (en cuanto a la décima y en general a la “poesía oral improvisada”) y mundial. Cierra con unos breves comentarios acerca de los autores y temas de los versos recopilados.

⁴ *Oral poetry. Its nature, significance and social context*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1992, 163.

⁵ Augusto Raúl Cortázar. *Folklore y literatura*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964, 44; subrayado del autor.

El segundo ensayo, “La décima y el verso improvisado en Iberoamérica”, es de Waldo Leyva, poeta cubano y presidente del Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. Empieza mencionando la llegada y arraigo popular en la América hispana de la décima espinela, “joya del barroco” por su “carácter circular” (11), ejemplificado en una décima escrita de tres maneras diferentes. Su apreciación de la estrofa adquiere tonos entre metafísicos y líricos, y si no es científica, sí es sugerente: “esa idea de que el fin puede ser el comienzo, y a la inversa, borra todas las fronteras entre la vida y la muerte, entre el hoy y la eternidad, entre el hombre y el universo; convierte la vastedad en un punto y este en el origen de lo ilimitado”; “en ella [la espinela] se fundieron armónicamente la palabra y la esencia de una época y esta es una de las razones, quizá la principal, de su permanencia en la literatura y, sobre todo, en la expresión poética de la oralidad”, sin olvidar “su musicalidad”, que “le granjeó el gusto popular” (12). Leyva aborda algunas dicotomías que a menudo afloran en la apreciación crítica de la literatura, e insiste en la importancia del *continuum* y la interacción, más que de los extremos: “en la cultura popular encontramos siempre una suerte de contrapunteo entre lo simple y lo complejo”, y además, “las fronteras entre la oralidad y la escritura resultan más convencionales que reales” al enfrentarse a la décima espinela, cuyo “nacimiento es el resultado de un proceso en el que la oralidad y la escritura estuvieron indisolublemente vinculadas” (12-13). Describe el impacto de la modernidad sobre la décima como paradójico: por un lado, después de la radio y la televisión, “la alta tecnología de hoy le permite universalizar su lugar de arraigo y navegar por el ciberespacio” (13); por otro, sobrevino un aislamiento entre las regiones del mundo hispano que cultivaban la improvisación, por la pérdida de los vínculos de intercambio popular que existían entre España y particularmente Andalucía, las Canarias, el Caribe y el Cono Sur de América. Cierra insistiendo en el valor de la intervención consciente de los protagonistas de la tradición para rescatar y promover los antiguos vínculos.

El tercer ensayo, “El canto de la memoria”, es del propio compilador, Patricio Hidalgo, quien empieza relatando los comienzos de su aprendizaje poético en la infancia, a través de la familia y de la comunidad. Enseguida menciona la crisis y el resurgimiento del son jarocho, al mis-

mo tiempo que traza las fronteras geográficas del Sotavento (que desborda el sur de Veracruz al incluir partes de Oaxaca y Tabasco) y proporciona un rápido recuento de localidades, familias e individuos depositarios de la tradición. Aborda luego, en el contexto del resurgimiento del son, el nuevo interés que se ha despertado hacia la “versada” (18). La mejor definición de *versada*, exquisito vocablo jarocho, la he encontrado en la introducción a *La Versada de Arcadio Hidalgo*: “las coplas y décimas que un músico hace suyas sin que necesariamente hayan sido compuestas por él [...]; si son ajenas, cuenta siempre con la libertad de cambiarlas a su conveniencia”.⁶ Patricio Hidalgo habla del “complejo archivo de la memoria popular”, del “gran repertorio fandanguero de cuartetas, quintillas, sextillas, décimas y seguidillas” e informa acerca de las fuentes de su recopilación: “lo conservan viejos trovadores en la memoria, en cuadernillos o en viejos manuscritos que, como en este caso, me facilitaron parientes y amigos de poetas ya fallecidos” (18). Como protagonista de lo que describe, opina acerca de la fecundidad del encuentro entre la preservación de los versos antiguos y la creación de nuevos, e insiste en el fandango y el canto como aplicaciones prácticas, ejes necesarios en el interés por la décima y por la versada en general: “donde entra en juego el talento o el oficio de los versadores, recreando o creando nuevas versadas para los sones, y en la que se han escenificado grandes contrapunteos, como lo muestran los versos de argumento que se incluyen en este material” (19). Señala la presencia de una forma de glosa sin décimas, “las quintillas de cuarteta obligada” (20), o *quinta*. Después de reseñar algunos lugares y nombres más, en Veracruz y fuera del estado, declara los alcances e intentos de su trabajo: “pongo en manos de los interesados esta recopilación, que, aunque carece de cualquier perfil académico de investigación, constituye el esfuerzo de alguien que respeta, admira y practica el arte de versar. Ojalá que esta publicación contribuya a incrementar el interés que se ha generado en torno a la versada veracruzana de tierra adentro” (21).

El libro incluye seis fotografías, pequeñas ventanas sobre los lugares y personajes del mundo al que nos asoma. Cuenta con un índice gene-

⁶ Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, comp. *La versada de Arcadio Hidalgo*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2003, 10.

ral, que evidencia la especificidad de las décimas al interior de la *versada*. Mientras las décimas siempre van acompañadas del nombre de su autor, se observan dos criterios de clasificación de las coplas: una combinación de onomástico y geográfico, por un lado, y tres secciones de “versos de argumento”, que vienen siendo algo parecido a plantillas para improvisar, repertorio del que echar mano a la hora de “trabarse”, como dicen, en uno de esos contrapunteos, o controversias, que constituyen uno de los atractivos escénicos del fandango. Las subdivisiones internas, que no se registran en el índice, obedecen a criterios más heterogéneos: formales (“Quinta”), temáticos (“Para los pájaros”), por primer verso o *pie forzado* (es decir, último verso obligado), funcionales (“Saludo”, “La despedida” o “Para enamorar”). El acervo de versos reunidos es un baúl de joyas, una parte del tesoro poético que la región guarda y luce, del que no puedo dar más que un muestreo arbitrario. Entre las marcas de *performance*, ecos del fandango, se pueden señalar los versos de saludo, licencia y despedida:

Saludo a los cantadores
 si el permiso me han de dar
 y saludo a los señores,
 a todos en general;
 también saludo a las flores,
 para empezar a cantar (49).

Me despido por el aire
 como se despide el viento;
 hasta mañana en la tarde
 te diré mi sentimiento,
 como tú: no seas cobarde (120).

Otra marca de oralidad la constituyen las expresiones de (falsa) modestia o las de franca jactancia y abierto reto que caracterizan en especial los *versos de argumento*:

Yo no canto porque sé
 ni porque mi voz sea buena,

canto porque soy alegre
en mi tierra y en la ajena (49).

Señores, por vida sepan:
no motejen al que canta,
que con polvo del camino
traigo seca la garganta (104).

A mí nadie me ha podido,
al llegar a esta función,
y si nunca te has rendido,
aquí me pides perdón
con el arpón de Cupido (69).

Un análisis de temas y símbolos rebasaría por mucho los límites de una reseña. Me limito a sugerir tres posibles recorridos. Uno, las omnipresentes coplas de amor y desamor y todo lo intermedio, incluido el galanteo de fandango:

Ya viene la luna andando,
rodeada de campanitas,
y la vienen señalando
cuatro muchachas bonitas,
como las que están bailando (41).

Soy el mero venadito
de las montañas de Umbría;
ya no bajo al arroyito
donde tú me divertías,
ya no soy ese mismito
que con tus besos moría (87).

Debajo de un vestiquite
en su sombra me mantengo;
la palabra que me diste
en el corazón la tengo,
como no me la cumpliste
a que me la cumplas vengo (54).

Como la mariposa
 tengo mi suerte:
 que aquella que más quiero
 me da la muerte (30).

En segundo lugar, la plétora de pájaros.⁷ La copla en México pasa de pico en pico, desde cuando las palomitas peninsulares llegaron a cuchichear con las aves de la selva tropical.

Dicen que las palomitas
 se pasan el mar volando;
 yo también lo pasaría
 en un barco navegando (57)

Pajarito que ayer tarde
 cantabas en el mulato,
 ahora cantas en la jaula
 ya lo ves, por ser ingrato (112).

En tercer lugar, los nombres de los sones que se asoman en los versos de las coplas: *El toro*, *La morena*, *El Cupido*...

No me suenen cuerdas roncadas
 ni jaranas destempladas;
 ¿para qué sacan al toro
 si no le aguantan cornadas? (32)

Traigo versos por centena
 buenos para enamorar;
 hasta la concha me truena
 cuando me pongo a cantar
 los versos de *La morena* (84).

[A] una doncella paloma
 la aconsejaba Cupido

⁷ Cf. Margit Frenk, *Charla de pájaros*. México: UNAM, 1994 [N. de la R.].

que ya no durmiera sola,
 porque los tiempos perdidos
 hasta los santos le lloran (105).

Finalmente, quiero señalar algunos casos de especial deleite poético. En las dos coplas que siguen, *brilladores* y *profundido* no son deformaciones forzadas para lograr metro y rima, sino neologismos populares de peculiar encanto y resonancia expresiva:

Dame una sola mirada
 de tus ojos brilladores,
 de esa boquita encarnada
 besitos consoladores
 allá por la madrugada (55).

Vengo del mar profundido
 y hoy acabo de llegar,
 y como sabio atrevido
 aquí te voy a retar
 con el arpón de Cupido (71).

O bien, el deleite erudito de encontrar un eco de Góngora o de García Lorca:

Ya no me dirijo a ti
 porque me niegas tu amor:
 esto no consiste en mí,
 mas recuerda, blanca flor,
 que ayer maravilla fui (43).

Lleva Francisco en la sien,
 albahaca, ruda y tomillo
 y un sol que dándole brillo
 lleva Francisco también.
 Que de amores el vaivén
 de sus manos prodigiosas,
 y que azucenas, que rosas,
 le brotan de ese requinto,

como ramos de jacinto
cuajadas de mariposas (210).

Como lo admite el propio compilador, *El canto de la memoria* no cumple con el perfil de una investigación académica. Los especialistas echamos de menos las herramientas que nos ayudan en nuestra tarea (riguroso registro de fuentes, índices onomástico y analítico, por ejemplo); sin embargo, no podemos ignorar un libro que es, en sí mismo, una fuente primaria, una de las formas en que se materializa una tradición que no es, ni nunca ha sido, exclusivamente oral.

CATERINA CAMASTRA
Universidad Nacional Autónoma de México