

Escritura y escritos en el *Cancionero folklórico de México*

Raúl Eduardo González

En el presente artículo se realiza un acercamiento a conceptos como el de la composición y la escritura en torno a las coplas tradicionales mexicanas; el autor llama la atención sobre el hecho de que en la creación poética popular ambos procesos no están necesariamente ligados. Asimismo, se repasa la presencia de algunos objetos relacionados con la escritura que aparecen en las coplas, tales como cartas, letreros y plumas, para ahondar en el sentido que éstos tienen en el cancionero folclórico.

This paper deals with *coplas* composition and writing concepts in Mexican traditional Cancionero, emphasizing the differences of both processes. The author also studies motifs associated to writing such as letters, signs and pen.

Raúl Eduardo González

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Escritura y escritos en el *Cancionero folklórico de México*

Introducción

El *Cancionero folklórico de México* —por sus siglas, *CFM*—, con sus cerca de diez mil coplas, recoge, como sabemos, la más amplia muestra de la lírica tradicional mexicana del siglo xx.

En cinco volúmenes, la obra —aparecida entre 1975 y 1985— ha permitido a especialistas de todo el mundo acercarse a un repertorio sistemáticamente dispuesto, reunido a partir de fuentes muy diversas: obras impresas, tanto de carácter científico como de divulgación —destinadas, éstas, a un público que lee las canciones para cantarlas—, manuscritos y fonogramas comerciales, cintas sonoras debidas a recopilaciones de campo y el propio saber del amplio equipo de trabajo que a lo largo de tres décadas participó —a partir de la iniciativa de Margit Frenk, su coordinadora— en la elaboración de esta magna obra, desde el acopio de los materiales y hasta la aparición del último volumen.

Este vasto y variado repertorio se presenta en el *CFM* con la apariencia de una colección de poemas, de la cual dijo Gabriel Zaid: “es una maravilla para leer [...] las coplas que reú-

ne son un verdadero tesoro de la poesía mexicana”,¹ y de hecho lo son, pero hay que decir que este tesoro tiene joyas de diverso cuño y material, aunque las letras de molde las hacen parecer una misma cosa y, sobre todo, nos hacen pensar en una serie de poemas “para leer”. Desde mi punto de vista, concebir así la obra limita nuestra concepción de ella, nuestra *lectura*: si bien se trata de una maravillosa colección impresa de carácter científico, hay que considerar que en la enorme mayoría de los casos los textos aparecen surcados por la voz, ya sea que, en principio escritos a mano o incluso publicados, hayan sido destinados a la oralización —en virtud del canto, fundamentalmente—, o bien, que a partir de la ejecución musical hayan sido llevados al papel, con el auxilio del registro sonoro o echando mano de la memoria. Por supuesto, hay que considerar que con frecuencia se dan entrecruzamientos de la letra escrita y la voz en los textos poéticos del *CFM*, por ejemplo, en los cuadernos y otros manuscritos que los cantores emplean para memorizar coplas (algunas de estas colecciones sirvieron para la elaboración de la obra), o por el hecho de que el propio *CFM* se ha convertido en una fuente para los propios músicos populares.

No es el anterior un aspecto que haya pasado inadvertido en la elaboración de la obra; por el contrario, ésta muestra una serie de características tales como el cuidadoso y sistemático registro de las variantes y la inclusión de un índice de canciones en el que se describe la manera en que las coplas se cantan en ellas. Aun cuando se trató de evitar que los textos aparecieran como patrimonio de la escritura, el hecho es que el lector que accede a la colección es definitivamente más proclive a leerla que a considerar que el medio fundamental por el que se publica esta poesía es la voz; “debemos culpar de ello, sin duda, al ‘escritocentrismo’ de nuestra era, que en este caso se ha

¹ Zaid 1978, 33-35; *apud* Frenk 1994, 23.

visto apoyado por la manera obvia —la única posible— como han llegado hasta nosotros los textos [...]: a través de manuscritos [y escritos en general]” (Frenk 1997, 13).²

En las siguientes líneas me propongo, en primer lugar, reflexionar en torno a algunos problemas de esta concepción *escritocentrista* en el caso del *CFM*, tales como las posibles huellas de la escritura que hay en los textos, y la aparente confusión entre los términos *composición* y *escritura*; asimismo, emprendo una revisión muy panorámica de algunas alusiones que en las coplas reunidas en la obra aparecen sobre la escritura, un primer acercamiento a este aspecto de la poesía folclórica, con vistas a ampliar el análisis en futuros estudios para calcular el grado de compenetración de la escritura en una poesía que se reproduce por medio del canto —principalmente, en el ámbito rural— en una sociedad dotada de escritura, como es la nuestra.

Composición y escritura

Se ha considerado a ambos términos como sinónimos, llevando lo que sucede con la poesía culta al terreno de la tradicional, de la que se ha dicho, ciertamente, que “por su índole misma, es casi siempre anónima. Hay quienes piensan que no puede ser sino anónima; pero ésta es una idea falsa que nos viene desde el romanticismo” (*CFM*, vol. 1, xxii); detrás de muchas coplas existe un compositor popular que, según lo anteriormente establecido, a partir de su conocimiento de una tradición poética folclórica realiza sus propias creaciones, que pueden llegar a incorporarse a dicha tradición. La confusión se da, sin embargo, al considerar que la creación poética es patrimonio exclusivo de la escritura, lo cual, según he podido cons-

² En la cita, la autora se refiere a textos de lirica medieval; por lo dicho arriba, sus observaciones valen, asimismo, para la poesía folclórica actual.

tatar en el campo, resulta falso o al menos impreciso para el caso de la composición poética popular (González 2003, 70-80).

Los compositores analfabetos echan mano de la memoria para crear sus poemas; a partir de las coplas que saben, hacen las propias con apego al modelo. No se trata, así, de realizaciones debidas a la inspiración pues no aspiran a la *originalidad*. La individualidad del autor queda en cierta forma diluida en el curso de la tradición de la que su obra forma parte, sus poemas no van firmados, por supuesto, y quien los escucha y los aprende puede cantarlos y realizar, a su vez, las adaptaciones que convengan a su gusto en los propios términos del estilo tradicional, asunto, como podrá suponerse, no sólo de la sensibilidad, sino también de la erudición y de la memoria, herramienta fundamental de compositores y cantores populares.

Las coplas que el compositor popular sabe de memoria, si bien las ha aprendido sobre todo a partir de las ejecuciones de otros cantores —es decir, como textos orales—, no están exentas del influjo de la escritura: por un lado, muchas han sido aprendidas de cancioneros impresos o de cuadernos, sea por la lectura directa de los cantores o por la lectura en voz alta que alguien más hace para ellos; por otro lado, estos textos poéticos, apoyados a formas estróficas determinadas (generalmente, cuartetas, quintillas o sextillas de versos octosílabos), constituyen una forma de discurso, si no escrito, al menos *escritural*, en el sentido de que tanto por su constitución estrófica como en lo que toca a la organización de los argumentos, se trata de textos que se apegan a una estructura fija, a diferencia del discurso de la conversación, por ejemplo, que es informal.³

El propio *CFM* da cuenta de lo anterior, en el caso de las coplas improvisadas que en él se registran, podemos suponer que los cantores no han tenido oportunidad de escribirlas de

³ Como me ha hecho ver el doctor Enrique Pérez, de la Universidad de Puebla, los compositores y cantores son ágrafos más que analfabetos, pues si bien no conocen la escritura, tienen conocimiento de las formas y competencia para generar nuevos poemas del estilo.

antemano para ejecutarlas, aunque recurren a esquemas a partir de los cuales pueden hacer referencia al entorno de la ejecución, aludir al público que los escucha o decididamente hacer mofa de alguien, todo con base en las formas poéticas y el estilo tradicionales. Así, por ejemplo, la siguiente quintilla recopilada en Veracruz, en 1965, por Jas Reuter —destacado colaborador del *CFM*—, que fue cantada por el repentista con la música del son “El siquisirí”; el recurso explotado aquí por el poeta aparece en otras coplas improvisadas para los recopiladores de la obra:⁴ referirse al hecho de que la ejecución se registraba en una cinta:

Cantando no soy sangrón,
la verdad les voy a hablar;
vengo de Minatitlán,
porque esta grabación
a la capital va a ir a dar.
(*CFM*, 3-7957)

Como puede verse, la estrofa inicia, como tantas en la obra, con un planteamiento que abarca los dos primeros versos: el cantor habla aquí de sí mismo, establece que va a hablar con la verdad, con lo que hace, más que otra cosa, una advertencia, para concluir en los tres versos siguientes que, dado que la grabación “a la capital va a ir a dar”, él se ha desplazado desde Minatitlán al puerto de Veracruz para tomar parte en ella. El inicio coloquial del primer verso, que de algún modo sale del estilo de las coplas tradicionales del son jarocho, queda justificado por el cierre ingenioso, que hace referencia a la situación en la que la ejecución musical se realiza. En el segundo verso se alude al público que escucha, lo que es muy frecuente en las coplas del cancionero tradicional, pero en particular en las improvisadas.

⁴ Cf., por ejemplo, los núms. 3-7951, 3-8027, 3-7993a, 3-8031, 3-8032.

El siguiente ejemplo, también correspondiente a “El siquisirí” —por lo visto, un son jarocho típico para la improvisación de coplas—, fue recopilado en Tuxtepec, en 1963; como la copla anterior, parte de un pareado en el que el cantor habla de sí mismo y en el cual alude al público —de nuevo, en el segundo verso—. En los dos versos siguientes se mantiene la alusión, para hacer una solicitud: el nombre de alguien en particular, “pa poderle componer”, lo cual constituye un asunto típico de algunas coplas en el *CFM*:⁵

Soy compositor de fama,
yo se lo doy a saber;
dígame cómo se llama,
pa poderle componer.

(*CFM*, 3-7954 a)

Las alusiones al público no son patrimonio exclusivo de las coplas improvisadas: éstas se dan igualmente en composiciones tradicionales. Un caso típico son las *despedidas* en las que el compositor declara su autoría de la obra; aun cuando este tipo de estrofas es más común en corridos y canciones rancheras no heteroestróficas, se encuentra en el *CFM* un buen número de ellas; el grado de fijación de la forma es tal que varias siguen un mismo esquema paralelístico, como puede verse en las dos estrofas siguientes; en la primera, el compositor —probablemente, Abraham Villafán *el Picado*— menciona su apellido; en la segunda, el compositor, Indalecio Ramírez, no declara su nombre sino lo que parece ser su apodo:

Ya con ésta me despido
por las orillas del Plan,
estos versos son compuestos
por el señor Villafán.

(*CFM*, 3-7667, “El riqui-riqui”; Apatzingán, Mich., 1957)

⁵ Cf. *CFM*, 1-1003, 1004. También improvisados, 3-7954b, 7955ab.

Adiós, señores y amigos,
lindo barrio de Cochoapa,
esta chilena es compuesta
por el indio de Igualapa.

(CFM, 3-7671, “El tiburón”)

Como puede apreciarse en ambas estrofas, el verbo más empleado por los compositores o improvisadores en sus coplas, más que *escribir*, es *componer*; asimismo, el término más usual para llamar a sus poemas es el de *versos*. Con frecuencia, el autor se llama a sí mismo *compositor*, *trovador*, *aficionado* o *coplero*. La designación de *poeta* resulta ambigua: el cantor suele rehuirla, pues emplearla para sí resultaría jactancioso; apenas en una copla improvisada —de nuevo, en “El siquisirí”—, el cantor se atreve a decir “allá va mi composición, / pa que vean que soy poeta” (CFM, 3-7951); en el resto de las estrofas donde aparece el término, o bien el compositor declara que se atreve a cantar aun sin ser poeta (“Yo no canto porque sepa / ni porque yo sea poeta”, 3-7627), o bien, llama *poeta* a otro cantor con ironía, como en la siguiente copla de tono ofensivo —parecen ser así una buena cantidad de estrofas de la Costa Chica, de donde ésta proviene—, que hace mofa del oficio de poeta siguiendo la forma de una pregunta o enigma, al estilo de los que se emplean en algunas controversias poéticas:

Me dicen que usted
es muy buen poeta,
aun sin tener estudios:
ahora quiero que me diga
cuántos pliegues tiene el culo.

(CFM, 3-8396)⁶

⁶ También ofensiva es la clásica copla “Tú que eres poeta / y en el aire las compones, / ven y hazme una chaqueta / sin quitarme los calzones” (CFM, 3-6930), que con variantes ha sido recopilada en la Costa Chica y en ámbitos escolares de Sonora y el Distrito Federal; cf. también la 3-6929, que responde la anterior.

No procede de la misma fuente ni de la misma región, pero la siguiente copla, recopilada en Hermosillo, Sonora, en 1966, bien podría servir de respuesta para la anterior; nuevamente, el cantor declara ante todo que no se considera a sí mismo un poeta ni un hombre estudiado, un recurso retórico: a partir del aparente menosprecio de sí mismo, el compositor popular prepara el terreno para lanzar la ofensa a su rival:

Yo no soy poeta,
ni tampoco me titulo;
lo que traigo en la bragueta
muy bien te cabe en el culo.⁷
(CFM, 3-6931)

En algunos casos, el cantor recurre al verbo *trovar* para describir su actividad, y es raro que en las coplas improvisadas aparezcan términos relacionados con la escritura o, incluso, verbos tales como *escribir* o *leer*: el improvisador parece rehuirllos, así como, en general, las referencias a la escritura y la designación de *poeta* o *escritor* empleada para sí mismo, con lo que probablemente busca la aceptación del público que lo escucha, al recalcar que, aun sin echar mano de la escritura, aun sin ser un hombre culto, posee la facultad de *trovar* o *componer versos* en un momento dado. Resulta excepcional y curioso, por lo tanto, el ejemplo siguiente, una quintilla aparentemente improvisada en el son huasteco “La mona”, recopilada en Tepehuacán de Guerrero, Hidalgo, en 1962; en ella el cantor se sirve del término libresco *prefacio* para hacerlo rimar ingeniosamente con un nombre propio:

Andando por esta zona,
yo les digo en mi prefacio,

⁷ Aparece aquí el espíritu de humor ofensivo propio del *albur*, “calambur, retruécano, equívoco malicioso, palabra de doble sentido” (Santamaría 1959, s.v.); en él, un varón suele sugerir o declarar abiertamente la sodomización de su oponente en el juego verbal.

y me dijo la patrona:
“Pues al primo de Epitacio
yo le dedico ‘La mona’”.
(CFM, 3-7988)

Además de las escasas coplas en las que lo escritural se hace presente en la oralidad, y particularmente en la improvisación, se encuentran las que podemos considerar *oralizaciones*, es decir, textos escritos que están destinados al canto. En ellas el compositor alude a un entorno ausente en el momento de la escritura —proceso solitario y mudo, a diferencia de la ejecución entonada del cantor y del improvisador, realizada frente a un público—, pero puede suponer, al menos, que la ejecución habrá de darse ante un auditorio. Las alusiones al público en el poema escrito no podrán ser directas —el escritor no puede, por ejemplo, improvisar una copla para quienes lo escuchan a partir del nombre o el aspecto de éstos—, sino más generales, acaso impersonales, pero el público estará sin duda presente en la mente del autor durante el proceso creativo. En su estudio *Entre la voz y el silencio*, Margit Frenk se refiere a este rasgo propio de una literatura destinada al canto o a la lectura en voz alta:

Ciertamente, el autor que prevé una recitación o una lectura en voz alta de su texto frente a un grupo de oyentes escribe de manera diferente de aquel que escribe anticipando una lectura silenciosa y solitaria [...] podemos estar seguros de que ese autor escribe escuchando el efecto sonoro de sus palabras y dándoles un movimiento y una organización que correspondan a lo que un público auditor puede captar, gozar y aun memorizar. (Frenk 1997, 14-15)

En el ejemplo siguiente, de la canción ranchera “El valiente de San Juan del Río”, impresa en hoja suelta por Eduardo Guerrero (probablemente, en el primer tercio del siglo xx), el

efecto esperado por parte del escritor es claro y manifiesto: la despedida de la canción declara en sus versos el carácter oralizado de la hoja impresa e invita al público que escucha para que la compre y pueda cantar la canción a su vez:⁸

Ya con ésta me despido,
ya les canté mi corrido;
vayan comprando la hojita,
pa que la canten seguido.

(CFM, 3-6322)

La conciencia de que el texto será oralizado ante un público se hace patente en coplas como la anterior, ejemplo de la literatura de cordel tan en boga a todo lo largo del siglo XIX y hasta la primera mitad del XX (González 2001). Existen además estrofas —ya de autor reciente, conocido, o del repertorio tradicional— en las que aparece la escritura como tema; a continuación repaso algunos de sus rasgos.

Referencias a la escritura en las coplas

He encontrado 224 coplas del *CFM* en las que aparecen términos relacionados con la escritura.⁹ Esta cifra tan limitada permite de entrada establecer la marginalidad de la escritura como asunto en el cancionero folclórico mexicano: las estrofas de este tipo representan sólo 2.2 por ciento del total del *CFM*. Las referencias, por supuesto, son de diversos tipos: en

⁸ El uso mismo del término *corrido* en una canción no narrativa parece buscar la aceptación del público, pues el género del corrido era bien aceptado y popular a la sazón, por lo que emplear este término en el impreso garantizaría el interés en él. Las despedidas de este tipo conforman una serie (véase *CFM*, 3-6321 al 6326).

⁹ He considerado los términos que expresan acciones tales como *borrar, escribir, firmar, leer e imprimir*, así como los objetos relacionados con tales acciones: *cartas, hojas, papel, tinta, palabras* inherentes a la escritura y los libros: *borrador, literatura, página, renglón*; y personas y oficios involucrados con la escritura: *autor, cartero, escribano, impresor*, etcétera.

algunas, la copla entera versa sobre la escritura; en otras, la referencia aparece tangencialmente, apenas por la mención de algún término cuando el asunto fundamental es otro.

En primer lugar, me referiré a aquellas estrofas que a no dudar han sido escritas en principio, lo cual puede asegurarse porque en el propio *CFM* se indica el nombre del autor de la copla,¹⁰ o bien, porque la estrofa es la planta de una glosa —comúnmente, en décimas—, de origen decimonónico, aparecida, por lo general, en hoja suelta.¹¹ Curiosamente, en la mayoría de estas estrofas la referencia a la escritura ocupa un lugar central: el amante hace la solicitud de un escrito a la amada, o bien, la copla hace las veces del remitente que se dirige a la amada junto con un papel, como en esta planta de glosa impresa por Antonio Vanegas Arroyo, probablemente en los últimos años del siglo XIX:

Esta carta te dirijo,
perdona mi atrevimiento,
pues en ella yo te doy
palabra de casamiento.
(*CFM*, 1-1204)

La escritura aparece aquí como un medio que permite la comunicación amorosa: al enviar una carta, el poeta expresa su amor ampliamente, según podemos suponer, y en la copla sólo plantea la idea central, los detalles estarían contenidos en la propia carta. Resulta interesante cómo en el caso de las glosas —como la anterior— las décimas hacen las veces de la carta: la *planta* o cuarteta a glosar, cuyos versos serán los últimos de cada décima, respectivamente, indican el asunto general de la glosa-carta desarrollada en cuatro décimas, cuyos versos permitirán al poeta entrar en detalles. La primera de las estrofas

¹⁰ En este caso, las fuentes son hojas sueltas o cancioneros populares en pliego suelto.

¹¹ Una buena parte de ellas fueron recopiladas por Vicente T. Mendoza y Rubén M. Campos, según se indica en la propia bibliografía del *CFM*.

glosadoras en este caso explica el por qué de enviar una carta a la amada:

Desde el punto en que te vi
la dicha se me acabó:
no duermo pensando en ti,
no sé [ni] lo que hago yo,
y así tu retrato tengo
en mi pensamiento fijo
y suplicante ahora vengo
con afecto muy prolíjo
y con finas intenciones
esta carta te dirijo.

(Mendoza 1947, 453)

Aun a pesar del desaliño en las rimas, el carácter escrito del texto es innegable: no sólo porque se trata de un texto impreso, sino porque el poeta manifiesta repetidamente a lo largo de la glosa su preferencia por la expresión escrita, hace referencia a la lectura que su amada habrá de hacer de la carta que le dirige y le solicita respuesta de la misma.

Así pues, en las estrofas que muestran la mano de un autor letrado, decididamente se pondera la expresión escrita por encima de la oral, como lo muestra la siguiente quintilla, debida al poeta Benito T. Izeta, de Tamazunchale, San Luis Potosí; en ella se refiere a la cortedad del habla para expresar la alegría del amante al contemplar la figura de la amada, cuya belleza, de tan perfecta, sólo podría ser descrita “mediante literatura”:

Viendo a tu ideal figura
se alegra mi corazón;
quisiera, linda criatura,
describir tu perfección
mediante literatura.

(CFM 1-23)¹²

¹² Es el caso, además de estrofas tales como la 1-24, 250, 268, 395, 418, 492a-f, 494, 716, entre otras.

Esta valoración de la literatura escrita resulta, más que otra cosa, un tópico por el cual el autor expresa su deseo de *poder escribir*, de modo que las referencias son, de nuevo, un recurso retórico por el que se llega al extremo de declarar, no sólo el anhelo de describir la belleza de la amada —como en el ejemplo anterior—, sino la imposibilidad de que la letra escrita sirva de hecho para registrarla, como lo muestra esta copla recopilada en Chicontepec, Veracruz, en los años treinta:

Si el agua 'el mar fuera tinta
y las olas de papel,
si los peces escribieran
cada uno con su pincel,
en cien años no escribieran
lo que te llego a querer.

(CFM, 1-250)

En ella queda de manifiesto, además, que en el cancionero mexicano la escritura no es patrimonio exclusivo de los humanos,¹³ y no se escribe sólo con tinta: se emplea con cierta frecuencia la sangre o las “letras de oro”. Tampoco es el papel la única superficie posible para las letras, pues la escritura aparece plasmada sobre otros objetos, tanto animados como inanimados. Entre los elementos del mundo natural, destacan las flores, ligadas ampliamente a la escritura, ya porque se les compara con la mujer a la que se dirige el escrito (CFM, 1-875, 1-1081), porque el escrito vaya acompañado de una flor (1-1203bis, 1-2086), o bien, porque el pájaro mensajero que ha de llevar el papel o la carta a la amada anda *volando de flor en flor o en el pico lleva flores* (1-2279a, 1-2279b, 1-2281).

Es común que las flores que el cantor corta lleven dentro un *letrero*, un *renglón*, un mensaje escrito cuyo contenido es de importancia, ya sea que transmita el sentimiento del amante

¹³ Tal como sucede con el habla que, como ha mostrado magistralmente Margit Frenk (1994), es también una facultad muy desarrollada por los pájaros.

hacia la amada, o bien, que exprese al cantor-amante un consejo útil para su empresa amorosa, como en esta copla veracruzana de gran popularidad, que se canta en los sones “La morena” y “El siquisirí”:

Corté una flor en botón
que ya merito se abría,
y en medio tenía un renglón,
que clarito me decía:
“No desmayes, corazón:
firme como el primer día”.
(CFM, 2-3601)

En el mismo tono, incluso con el mismo mensaje de constancia y firmeza, “como el primer día”, el letrero aparece en la copla siguiente no en la flor sino en el fruto, una sandía; aquí, el texto escrito, proveniente de una colección impresa de la Costa Chica de Oaxaca, va dirigido a la amada, y al citarlo, el cantor lo actualiza para ella:

Al pasar por una huerta
me corté una hermosa sandía,
“Trigueñita, si tú me quieres,
yo estoy como el primer día”.
(CFM, 1-1707)

Curiosamente, los letreros, propios de flores y frutos, como de puertas, banderas, pañuelos y del exterior de los negocios, no son *escritos* por el cantor; simplemente aparecen, o bien, son *mandados a hacer* por el poeta popular, quien, en todo caso, no habla de *escribir* sino de *formar un letrero*.¹⁴ Se puede ver, además, que los letreros y otros textos escritos no sólo aparecen en flores y frutos, encuentran también espacio en

¹⁴ Cf. CFM 1-309, 1-310, 1-311, 1-313, 2-3485, 2-4114 (ésta y la anterior, de voz femenina), 3-6872, 4-9052, 4-9281.

una tabla, en un sable, en un vaso, en un turbante o ¡en una bala!, como lo muestra esta copla de “El cielito lindo” (proveniente de un disco comercial del Trío Calaveras):

En la bala de un máuser
grabé tu nombre:
nombre de mis recuerdos
y mis dolores;
si me afusilan,
que esa bala grabada
corte mi vida.

(CFM, 1-1271)

Pero, después del papel, el espacio más propio para la escritura, según las coplas del *CFM*, es un pañuelo —también llamado *pañuelo*—, que suele caer del cielo, bordado y con un mensaje escrito; así lo ilustra la siguiente cuarteta, recopilada en Hermosillo, en 1966:

Del cielo cayó un pañuelo
bordado de blanco y negro;
en una esquina decía:
“Tu padre será mi suegro”.

(CFM, 1-1209bis)¹⁵

Además de los textos plasmados sobre superficies inusuales, se encuentran en el cancionero mexicano los escritos sobre papel ordinario, escritos con tinta, generalmente, con una pluma, que con frecuencia el poeta dice *tomar en la mano para escribir*,¹⁶ lo que es sin duda un lugar común para muchas coplas de la lírica tradicional mexicana, como lo muestran éstas, la primera, proveniente de Chavinda, Michoacán, y la se-

¹⁵ Otras coplas en las que aparece un pañuelo con textos escritos: 1-312, 1-1216, 1-1471 y 3-6872.

¹⁶ Véase *CFM* 1-500, 1-503, 1-505c-d, 1-506, 1-1615bis, 3-7948.

gunda, del son “Camino real de Colima”, tradicional del sur de Jalisco y la de Tierra Caliente de Michoacán:

Tomo la pluma en la mano
y el papel sobre la mesa
para escribirte una carta,
y el corazón no me deja.
Y en el corazón le hallé
un letrero que decía:
(*CFM*, 1-500)

Tomo la pluma en la mano
para escribir y firmar
los trabajos que pasé
en ese camino real.

(*CFM*, 3-6945)

Las plumas a las que se hace referencia no son sólo plumas fuentes: aunque se encuentran referencias al manguillo y al tintero, hay toda una serie de coplas en las que se alude a las plumas de los ángeles del cielo, que podemos suponer son las dignas para escribir a la amada; una de estas estrofas goza de gran popularidad en nuestro país, y aparece recogida tanto en colecciones impresas como en la tradición oral de lugares como Sinaloa y Oaxaca:

A los ángeles del cielo
les voy a mandar pedir
una pluma de sus alas
para poderte escribir.
(*CFM*, 1-492a)¹⁷

Además de los ángeles, las aves son también, por supuesto, proveedoras de plumas, así lo muestra la siguiente cuarteta del

¹⁷ La serie abarca seis coplas, del 1-492a al f.

son jalisciense “El cuervo”, que ingeniosamente se refiere a la ponderación social de la letra escrita y a las posibilidades económicas de los letrados frente a los pájaros y los pobres, según puede inferirse. Aquí, el escribano parece abusar de su facultad:

El cuervo con tanta pluma
no se puede mantener,
el escribano con una
mantiene moza y mujer.
(*CFM*, 3-6583a)

El cancionero tradicional hace referencia a acciones relacionadas con la escritura, tales como arreglar, firmar, transcribir, publicar, pero escribir es sin duda la que aparece con más frecuencia, en algo más de la tercera parte de las coplas. El poeta se refiere a escribir versos y letras, pero sobre todo escribe cartas, que tradicionalmente parecen ser las idóneas para la correspondencia con la amada, aunque pueden ser también signo de la ausencia, de la distancia, de la duda. Las referencias a cartas son de diversos tipos y merecerían ser vistas con mayor detenimiento.

En un rápido recuento de las coplas referidas a cartas en el *CFM*, puedo decir que la mayoría son de temática amorosa y dan lugar a toda una gama de expresiones relacionadas con este sentimiento; principalmente de voz masculina, como la mayoría de las coplas mexicanas, se encuentra desde la imposibilidad por parte del amante de escribir la carta (*CFM*, 1-493, 1-494, 1-500), su intención de escribirla (1-2025, 1-2276), la petición a algún pájaro de que entregue la carta (1-2279ab, 1-2280), el acuse por parte del amante de una carta que ha recibido de la mujer (1-532, 1-2442), o bien, la solicitud de respuesta como prueba o señal de amor (1-524, 1-525, 1-1284), generalmente expresada en serio aunque el asunto se encuen-

tra en tono de broma en la siguiente copla del son jarocho “El siquisirí”, recogida en grabaciones y colecciones de coplas en los años sesenta:

Voy a escribirte una carta
con mucho gusto y placer;
contéstame, mi bien, Marta,
si me has de corresponder,
que si algún diente te falta,
de oro te lo he de poner.

(*CFM*, 1-1082)

Además de estas coplas en las que la correspondencia facilita la comunicación entre los amantes, se encuentran otras en las que, por ejemplo, el varón se arrepiente de haber enviado su misiva, pues la mujer seguro la leerá con alguien más (*CFM*, 1-515, 2-3142abc), o bien, la carta de la amada llega pero expresa el desamor de ésta (2-4141); existen, de igual modo, las quejas porque la respuesta no llega (1-526, 2-3560, 2-3282). Incluso, hay una buena cantidad de coplas en las que se lamenta la llegada de las cartas, pues si bien “la pluma es alivio / de los ausentes” (como lo indica la copla 1-529, versión D), a veces la ausencia del ser amado pesa mucho más que el alivio que puede venir con la letra escrita; así lo establece esta seguidilla que se canta con “El cielito lindo”:

Cartas y cartas vienen
por el correo;
¿para qué quiero cartas,
si no te veo?

(*CFM*, 2-3073 a)¹⁸

Hay, además, un par de coplas aparentemente de voz femenina relacionadas con cartas, en las que la mujer dice: “¿De

¹⁸ Véanse, además, las coplas núms. 2-3073 b-c, 2-3074.

qué te sirve ser hombre, / si la palabra te falta?" (*CFM*, 2-4216 ab), es decir, reprocha al varón que ha faltado a la constancia, que es una preocupación predominante en los letreros.

Por último, en este primer acercamiento al tema, quisiera llamar la atención sobre la presencia de personajes mitológicos o bíblicos relacionados con las cartas, y con la escritura en general, en el cancionero mexicano. Se trata de algunas menciones a Cupido, al rey Salomón y a la sirena, quienes, como dice Margit Frenk (1994, 21), "prefieren conversar por escrito", y al hacerlo aportan los comienzos de cinco coplas, comienzos que, como la propia autora ha señalado, representan "lo más sabroso, [el] lado más sensual" de estos poemas, toda vez que "el universo entero se pone a conversar en las coplas mexicanas" (Frenk 1994, 20, 22). Así lo muestra la siguiente copla del son jarocho "El Cupido":

Cupido, antes de morir,
me dejó escrito en papeles
que si no quería sufrir
prisionero entre paredes,
que no me fuera yo a vivir
donde no hubiera mujeres.

(*CFM*, 2-4823)

Comentario final

Tanto el fenómeno de la escritura en sí como las alusiones a ésta en las coplas folclóricas mexicanas son aspectos hasta ahora poco estudiados que me parecen de relevancia para entender la manera en que la letra escrita está presente en el cancionero lírico: como tema y como recurso estético. Como he señalado en este breve repaso, en los textos de autor las referencias a la escritura ponen el acento en el acto de escribir y

en la capacidad comunicativa de los escritos, mientras que en los textos de tradición oral, las referencias parecen darse por la mención de letreros y cartas como meros objetos. Los improvisadores y compositores analfabetos rehuyen incluso el término *poeta* para hablar de sí mismos en sus creaciones. Esta distinción nos habla de la necesidad de ver los textos del *CFM* con otros ojos, para distinguir los rasgos que son inherentes a la poesía folclórica. Sin embargo, hay que recalcar que en la poesía tradicional la escritura ha sido, y es, un valioso medio auxiliar en la labor de los músicos y compositores populares, pero no constituye el único ni el más importante, toda vez que los textos viven, más que nada, en la memoria, pero sobre todo en la voz de quienes los cantan o recitan.

REFERENCIAS

- FRENK, Margit (coord.), 1975-1985. *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit, 1994. *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*. (Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua) México, UNAM.
- , 1997. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantino (Biblioteca de Estudios Cervantinos, 4).
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2001. “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”, en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, Rafael Olea Franco (ed.), México, El Colegio de México, pp. 449-468.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2003. “Tres compositores de la Tierra Caliente”, *Ideosema. Revista de Literatura, Lingüística y Semiótica* 2, 63-68.
- MENDOZA, Vicente T., 1947. *La décima en México. Glosas y valonas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de la Tradición.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 1959. *Diccionario de mejicanismos*, México, Porrúa.