

**Entre la voz y el poema.
Entrevista a Margit Frenk**

Hablar con Margit Frenk es una invitación a un viaje en el tiempo a través de la poesía. Travesía que nos lleva por geografías distintas y distantes desde la Península Ibérica de los siglos xv a xvii hasta los cancioneros que hoy perviven en Latinoamérica.

A lo largo de su más de medio siglo de trabajo sobre la antigua lírica popular, Margit Frenk ha abierto muchos caminos para todos los estudiosos de la filología hispánica. Su trabajo comprende desde los comienzos de la poesía románica hasta la poesía popular actual.

Uno de los resultados del estudio continuo de la antigua lírica popular hispánica es la gran antología el *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica siglos xv a xvii*. Más que una antología es un mapa de la historia literaria, ya que nos brinda la posibilidad, con el completo aparato crítico, de conocer fuentes, textos y supervivencias panhispánicas desde la Edad Media hasta ahora. Hay que mencionar también los numerosos trabajos —muchos de ellos reunidos en el volumen *Poesía popular hispánica: 44 estudios* que publicará el Fondo de Cultura Económica— que nos permiten conocer los rasgos distintivos de esta poesía. Además, en cuanto a la canción tradicional contemporánea, Margit Frenk coordinó otra antología fundamental para el folklore actual como lo es el

Cancionero folklórico de México en 5 volúmenes cuya factura llevó más de 20 años.

Un aspecto fundamental que siempre ha preocupado a la investigadora de esta poesía tradicional es la dificultad de poner por escrito la antigua lírica popular hispánica, debido a su gran variedad métrica y rítmica, pues en el proceso de transcribirla, a veces se adapta a parámetros métricos que quizás no le son propios.

Margit Frenk ha examinado, asimismo, el proceso inverso —de la letra a la voz— es decir, la oralización de la escritura a través de la lectura en voz alta, el modo en que la literatura pasó a formar parte de la oralidad. Estas reflexiones constituyen su otro trabajo *Entre la voz y el silencio* publicado ahora por el Fondo de Cultura Económica.

Esta entrevista es una invitación a reflexionar sobre la voz y la escritura, los encuentros, los cruces y las influencias mutuas.

De la voz a la letra

MARIANA MASERA:— *Primero, me gustaría saber cómo llegaste a estudiar la poesía tradicional.*

MARGIT FRENK:— Como tú sabes lo que quise estudiar —prácticamente desde que empecé a investigar, cuando hice mi tesis en la Facultad de Filosofía— fue la antigua lírica popular española. Yo la llamo hispánica con la idea de que es castellana, portuguesa, catalana, gallega y valenciana. Ello significó buscarla, recogerla en fuentes escritas, obviamente impresas y manuscritas —sobre todo, la mayor parte de ellas, manuscritas—. Todo eso desembocó muchos, muchos años después en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, donde recogí todas las cancioncitas. Primero realicé una pequeña antología para la Universidad Nacional, que se publicó en 1966 en la co-

lección de Nuestros Clásicos, que posteriormente ha sido reimpressa de manera reiterada por la editorial Cátedra en España. Todo este trabajo refleja el entusiasmo que yo sentí por esa antigua lírica originalmente medieval que, evidentemente, no era una poesía culta, ya que tiene diferencias tan notables con respecto a la poesía aristocrática de la época. Porque no había de otra más que poesía culta, aristocrática, refinada, compleja, razonadora; frente a esta poesía más sencilla, más directa, donde destaca la voz femenina (esa voz de mujer que estaba excluida de la lírica aristocrática) y que tiene todas las señales de haber sido una poesía cantada por el pueblo. Por eso he preferido siempre hablar de *poesía popular*, puesto que es una poesía que básicamente ha surgido y se ha desarrollado entre el pueblo. Y, por supuesto, me refiero a una poesía oral.

El comienzo de mi interés por la *poesía popular* tiene una fecha, no una fecha precisa, pero sí fue a raíz de un curso que tomé en la Facultad con un profesor —que era un interesantísimo escritor y que como maestro era un desastre— que me llevó a leer ese famoso artículo de Menéndez Pidal sobre la primitiva lírica popular española.¹ De dicho artículo me fascinó la posibilidad de viajar a épocas tan remotas con textos —si los podemos llamar así— tan poéticos, tan bonitos. Luego me di cuenta de que había muy pocos estudios sobre el tema. Hasta ese momento existían dos trabajos: ese artículo, que fue una conferencia de 1919 (publicada en 1920), y después, el libro de Pedro Henríquez Ureña sobre la versificación irregular, cuyo objeto de estudio principal era esta poesía, donde publica un gran número de cancioncitas.² A partir de estos trabajos fue irme haciendo camino, buscando fuentes.

Recuerdo ciertos episodios muy precisos de esa búsqueda, mientras iba recopilando, anotando en fichas —porque así tra-

¹ Ramón Menéndez Pidal, 1920. “La primitiva lírica española” en sus *Estudios literarios*, Madrid, Atenea (Biblioteca de Ciencias, 2).

² Pedro Henríquez Ureña, 1933. *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Hernando.

bajábamos entonces; ahí tengo los ficheros todavía—. Fue todo un proceso. Desde juntar las cancioncitas, las versiones que iba encontrando, etcétera, y como resultado se acumuló una enorme cantidad de información. De hecho elaboré unos sistemas para poder localizar textos, unos índices que me permitían moverme entre mis ficheros. El año en que yo empecé a hacer la investigación —no la de la tesis, sino la recopilación en grande— fue 1951. Para 1952 ya se habían publicado dos trabajos míos. O sea, muy pronto empecé a publicar cosas, a hacer análisis de ese material que iba juntando.

—*Con esto llegamos a la segunda e incluso a la tercera pregunta. Me gustaría que hablaras sobre uno de los aspectos que has destacado a lo largo de los trabajos: la necesidad de estudiar las leyes de versificación que surgen de esta poesía, ya que —como has mencionado en tu estudio “Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua”— poner por escrito la poesía oral es un reto. Es decir el trabajo de edición requiere entender cómo pasó la poesía de la oralidad a la escritura.*

—Sí, este es un problema no resuelto, porque ¿cómo ponían por escrito estas canciones? Ya desde fines del siglo xv, o mejor dicho el último tercio del siglo xv, se comienza poco a poco a poner por escrito los textos. En esa primera etapa, principalmente en los cancioneros polifónicos —como el *Cancionero musical de la Colombina* y luego el gran *Cancionero musical de Palacio*—, los músicos tomaban estas cancioncillas y hacían una composición polifónica basada en la melodía y el ritmo, y después copiaban el texto.

Pero ¿cómo lo copiaban? Lo copiaban a base de lo que ellos concebían como poesía, que era en versos cortos, porque les hubiera molestado hasta visualmente escribirlos en versos largos. Hay hábitos gráficos, hábitos visuales, que imponen cierta manera de escribir las poesías independientemente de su ritmo poético, independientemente de su sintaxis, de su sentido, etcétera...

Esa fue una cuestión que me preocupó muy pronto. Publiqué un trabajo que se llama “Problemas de la antigua lírica popular hispánica” [1969] y ése es uno de los aspectos tratados: la escritura. Lo que lleva a la pregunta ¿cómo podemos estudiar la métrica de esas canciones cuando hablamos de una poesía que uno podría escribir en dos versos o en cuatro o en tres? ¿cómo puedes hablar de forma métrica? Ése es uno de los rasgos que me interesó desde que comencé. A pesar de que no me ocupé sólo de eso, sí fue un trabajo continuado: cada vez que podía me dedicaba a estudiar el problema de la escritura.

—Me interesa el problema de la puesta por escrito, porque explica de qué manera la literatura oral pasó a ser literatura escrita o cómo comenzó a ponerse por escrito esa literatura oral y los retos que representó el escribirla. Esa problemática fue esencial cuando hiciste tus grandes antologías.

—Y, déjame añadir —creo que ya lo dije— que el problema de la escritura no está resuelto. Teniendo una cantidad significativa de textos, debería ser posible hacer un estudio sistemático, por lo menos tener criterios para decir: “esto lo concibo como dos versos...” Y esto, si es un caso parecido, tiene que ser también dos versos”. Es absurdo (que es lo que hemos hecho casi todos), escribir una de esas dos poesías paralelas en versos largos y la otra en versos cortos. En nuestro tiempo la tendencia ha sido seguir con los versos cortos. Henríquez Ureña fue una excepción en varias cosas. Él sentía “estos no son dos versos, es sólo un verso largo”. Por ejemplo un ritmo de gaita gallega como: “tátatatatata...” ¿cómo lo rompes, cómo lo partes en dos? [Margit mueve la mano en el aire siguiendo el ritmo]. Pues sí, se ha hecho. Digamos que lo que presenté en ese congreso en Puebla sobre la versificación problemática de la lírica popular fue como una especie de confesión de impotencia.³

³ Esta ponencia fue presentada en el “Homenaje a Noé Jitrik” de 1999 organizado por la Benemérita Universidad de Puebla y se publicó en un volumen

—*La dificultad de la escritura es un problema fundamental de esta poesía y también de toda la literatura oral.*

—Sí, pero sobre todo en el caso de la poesía y, específicamente, en esta poesía que tiene tal cantidad de esquemas rítmicos —y no me atrevo a decir métricos, sino de versificación—. Por ejemplo, el Romancero no tiene esa riqueza, porque se basa en un molde bastante fijo, que puede tener fluctuaciones, pero dentro del molde. El Romancero lo escriben en versos largos o en octosílabos o más o menos octosílabos, y ya. En especial es la lírica popular la que presenta ese problema de escritura.

—*En tus trabajos siempre hay una reflexión sobre los términos “lírica popular”, “lírica oral”, “lírica tradicional”, “lírica folklórica”, todo este mundo de definiciones y conceptos con los que uno trabaja. Me podrías hablar sobre ellos.*

—Mira, todos estos conceptos son —*to say the least*— relativos; lo único que yo siento es que hay que ser congruente. El término *lírica folklórica* lo he usado con plena conciencia del anacronismo, pues la ciencia del folklore surge en el siglo XIX —pero tampoco lo he usado mucho—. Ese término cabe para el caso de la canción folklórica mexicana, pero para épocas anteriores es un abuso. A veces uno lo utiliza porque en cierto modo nos dice más ese vocablo, es menos ambiguo. En cuanto al término *lírica oral*, casi no lo he empleado, supongo que tiene que ver no sólo con que no era un término habitual cuando yo empecé a trabajar, sino también con que todos los testimonios eran escritos, a pesar de que sabemos que toda esa

titulado *La dimensión plástica de la escritura* de la revista *Tópicos del Seminario* 6, 2001, 57-75 (saldrá publicada próximamente en el libro *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, del Fondo de Cultura Económica).

poesía era básicamente oral. *Lírica tradicional* es el término que Menéndez Pidal contrapuso, en cierto momentos —y no antes, ni muchas veces después— a *poesía popular*. Este término tuvo mucho éxito. Todavía Sánchez Romeralo⁴ dice *lírica popular*; pero, por ejemplo, Alín⁵ prefiere *tradicional*, para sólo citar unos ejemplos. Y *lírica tradicional* como que ha ganado la batalla. Cuando se me planteó el problema terminológico, me decidí por *popular*, no sólo por la razón de que es la lírica del pueblo, sino también porque, para el siglo xvi, *lírica tradicional* era la lírica en versos castellanos, octosílabos, frente a la lírica italianizante en endecasílabos. De modo que *tradicional* es un término tan ambiguo como *popular*.

Lo que creo que hay que hacer por esta tremenda ambivalencia de los términos es definir en cada caso. Ni modo, es un poco repetitivo pero no hay de otra, hay que hacerlo. El término *tradicional* tiene sus ventajas; yo creo que ha sido terquedad mía el no usarlo como término principal. Es decir, yo había decidido llamarla *popular* y tenía que ser congruente conmigo misma. Sin embargo, uso la palabra *tradicional* para alternar y, por ahí lo digo, creo que no hay mucha contradicción entre lo que he escrito en diferentes momentos. Pienso que es una cuestión terminológica; por lo tanto, lo que importa es qué entiendo yo por el término que utilizo.

Aquí también cabe el problema de *poesía popular* frente a *poesía culta*, un problema que me ha preocupado muchísimo desde siempre. Es muy interesante ver en los siglos xvi y xvii cómo hay una mutua contaminación, un contagio, entre literatura culta en principio aristocrática, y después, poco a poco, cada vez más urbana, burguesa. Es interesante ver cómo —y todavía falta estudiarlo mejor— la lírica popular incursiona en

⁴ Antonio Sánchez Romeralo, 1969. *El villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi*, Madrid, Gredos (Estudios y Ensayos II).

⁵ José María Alín, véase *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, y *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991 (Clásicos Castalia 190).

la lírica culta, es decir, cómo de pronto aparece la voz femenina en la lírica culta.

En cierto momento me invitaron a un coloquio o congreso en la Sorbona sobre imágenes de la mujer y me puse a estudiar qué pasa con las glosas de las canciones en voz femenina. La mayoría está en el estilo de la poesía culta, aunque a veces se podría decir que son glosas más o menos popularizantes —pero más bien dentro del ámbito culto—. En estas glosas la voz femenina entra como de refilón. O sea, glosan una canción en voz femenina y, luego, la glosa que era normalmente en voz masculina la pasan a voz femenina. Así se introduce la voz femenina en la lírica culta. Asimismo, es importante estudiar cómo surgen los nuevos géneros poéticos —esos sí, definitivamente urbanos, sobre todo a partir de 1550-1560— cuando ya se escriben composiciones en voz femenina que ya no son de poesía tradicional ni popular. Esto es impresionante porque ves la infiltración de la poesía tradicional a través de la voz femenina. Todavía hay mucho que estudiar en cuanto a lo que hizo la poesía cortesana en términos de utilización de muchos aspectos de la poesía popular.

Otra de las grandes diferencias —yo hablé hace rato de contrastes— entre la *poesía popular* y la poesía culta de la Edad Media es la presencia de símbolos en la *popular* y la ausencia de éstos en la *poesía culta*. En esta última sólo encontramos esos comienzos donde hay una descripción bastante estereotipada de la naturaleza, llamados también exordios primaverales de amor. En cambio en la *poesía popular* abundan los símbolos de la naturaleza fundamentales por su belleza poética, entre otras cosas —aunque sólo aparecen en una parte del repertorio—. Dichos símbolos forman parte del folklore universal, tanto de la época medieval como de épocas anteriores.

En la *lírica folklórica* de nuestro tiempo hay mucho de ese primitivo simbolismo de la naturaleza, a pesar de que no existe una relación directa entre la *lírica popular* antigua y la actual. Es decir, hubo un corte brusco en el siglo xvii, cuando comienza el

predominio de la seguidilla y de la cuarteta. La seguidilla fue un género semipopular en sus inicios y las cuartetas proceden, como forma y como concepción, de la poesía cortesana. Son los dos géneros predominantes. Son dos formas ya muy definidas, muy fijas, que contrastan con la enorme variabilidad de la versificación irregular de la antigua lírica popular. En cuanto a la poesía contemporánea, su recolección implica otra cosa muy distinta. Por una parte, implica trabajo de campo —que es lo que se requirió para hacer el *Cancionero folklórico de México*⁶ en el Colegio de México: varios investigadores que iban a hacer trabajo de campo en lingüística comenzaron a recopilar, a grabar, canciones folklóricas mexicanas—. Por otra parte, las fuentes escritas predominan, como los cancioneros de Vázquez Santana, Vicente T. Mendoza y los cancioneros baratos como el cancionero Picot —que fue muy importante—, los pliegos sueltos o pliegos de cordel. Es decir, muchas más fuentes impresas que manuscritas. Todo esto muestra cómo los aspectos de versificación y recolección de la lírica folklórica presentan problemas muy distintos a los de la antigua lírica popular; así como también cambia la relación con la lírica culta.

2. *De la letra a la voz*

—Como mencionas, el *Cancionero folklórico* necesita más investigaciones, y estas reflexiones tuyas acerca de cómo se ha hecho y las dudas que surgen a partir de su propia concepción son importantísimas para aquellos que lo estudiamos. Me gustaría que me hablaras de la oralización de la escritura. ¿Cómo lo escrito pasa a formar parte del mundo oral?

—Ahora cada día sabemos más sobre la lectura en voz alta —como escribí en un texto sobre el *Quijote*—. Durante la Edad

⁶ Margit Frenk, coord. *Cancionero folklórico de México*, 5 vols, México, El Colegio de México, 1975-1985.

Media, y de hecho desde la Antigüedad, lo que prevalecía era la lectura de textos en voz alta: su oralización, su memorización. Y frente a una actitud centrada en la escritura, que todavía predomina en la Filología, esta conciencia de que muchísimo de lo que se leía, se leía en voz alta, me parece culturalmente muy interesante. Es una cosa muy distinta que los libros te entren por el oído o que te entren por la vista y el oído o sólo por la vista, que es lo que ocurre actualmente. Y estamos tan ciegos ante lo que existió —de hecho hasta comienzos del siglo XIX— como forma muy frecuente, cuando no preponderante, de leer. Esta fue una investigación nueva para mí, que comencé en 1979, cuando me invitaron a dictar una conferencia plenaria en la Asociación Internacional de Hispanistas en el congreso de Venecia. Tuve un año para prepararla y además, la posibilidad de viajar y leer muchas cosas en bibliotecas riquísimas sobre lo que había trabajado y lo que se sabía. Me di cuenta que era un tema prácticamente inédito. Existía sólo un trabajo muy bueno que se había elaborado en esos mismos años [actualmente, Roger Chartier es quien ha trabajado magníficamente el tema y ha publicado muchísimo].

Se había hecho muy poco sobre la lectura. El trabajo de Paul Zumthor fue importantísimo en el comienzo de la investigación y sus ideas fueron decisivas para mí. Como detalle curioso: yo estaba trabajando, leyendo textos, sobre todo muchos prólogos del Siglo de Oro, tomando notas y cada vez que me encontraba el verbo *leer* decía “no, eso no mi interesa”, pues lo que yo quería hallar eran verbos como *escuchar, oír, leer en voz alta*. Hasta que dije ¿qué tal si *leer* no significaba lo que significa hoy?, ¿qué tal si no significaba sólo leer? Desde ese momento me puse a estudiar los tratados de ortografía, donde leer significa pronunciar: *litera est vox* en una frase que cita Lebrija y que proviene de Donato.⁷ Es decir, toda la escritura básicamente estaba hecha para leerse en voz alta. Y todos los tratados de

⁷ Donato, *Ars Maior*, I.1-3.

ortografía del siglo XVI hasta el XVII confirman que se leía para pronunciar. Surge la pregunta ¿cómo había que escribir para que la pronunciación fuera adecuada? Encontré en esa investigación de un año, mucho, mucho más de lo que esperaba. Es decir una confirmación de una hipótesis que yo había hecho desde hacía tiempo atrás: ¿cómo era que la gente que iba al teatro con tal frecuencia y asistía fanáticamente a las representaciones de obras muy complejas —escritas en verso, llenas de metáforas, llenas de alusiones mitológicas, llenas de cultura culta de la época— entendía esas obras? Si la gente era asidua al teatro era porque lo comprendía. De modo que supuse ¿no habrá tenido contacto con la literatura desde antes este pueblo, vulgo iletrado? —en España eran analfabetos tanto los de la población rural como los de la población urbana en un porcentaje altísimo—, ¿qué tal si les había entrado la literatura por los oídos desde mucho antes? Ésa fue la hipótesis que yo quería comprobar y resultó mucho más que cierta. Lo que fui encontrando rebasó mis expectativas. De hecho ese trabajo para mí fue muy importante porque el doctorado *Honoris Causa* que me dieron en la Sorbona se debió a él. Y tanto más cuanto que hasta nuestros días hay una resistencia a aceptar la oralización, memorización, la recitación y el canto de la poesía. Todavía la filología sigue estando muy centrada en la escritura, muy dependiente de los textos escritos. Fenómenos como la tremenda variabilidad de las poesías (te encuentras los mismos poemas con montones de variantes en distintos manuscritos de Lope de Vega, de Góngora, de todos los poetas de la época) son explicados por descuidos de copistas. Esto desde mi punto de vista no podía ser. Entonces escribí un trabajo que aparece en el libro *Entre la voz y el silencio*,⁸ que se llama “La poesía oralizada y sus mil variantes”, donde tomo un romance muy famoso de Lope de Vega, editado en un cancionero, con una gran cantidad de variantes —la mitad de la página son registros de varian-

⁸ Este libro fue publicado en 2005 por el Fondo de Cultura Económica.

tes— lo que sugiere que se ponía por escrito de memoria, que se citaba de memoria y por ello se invertían palabras, se cambiaban partículas, preposiciones, etcétera. Yo sigo pensando que ésta es una línea de investigación muy importante que habría que continuar. Y no sé si alguien la está trabajando. Mi investigación llegó hasta el siglo xvii, más bien a la primera mitad del siglo xvii; todavía habría que estudiar qué pasa en los siglos xviii y xix. Sabemos que alrededor de 1800, en Alemania ya se puede hablar de lecturas básicamente oculares, pero ¿qué sabemos sobre cómo se leía en España?

Me entristece pensar que he demostrado en mis trabajos la necesidad de estudiar más algunos aspectos y parecería que estos señalamientos se pierden. Un ejemplo de ello es la transculturación de la voz femenina en la poesía cortesana y urbana española del siglo xvi y xvii. Otro tema es el de la oralidad. De hecho tuve problemas para que me publicaran aquel artículo sobre la poesía oralizada y sus mil variantes; incluso gente que yo aprecio mucho se opuso. Comprendo su objeción, pues se han pasado la vida leyendo textos y manuscritos impresos —siempre analizados desde la vista—, registrando variantes, de modo que no es agradable que venga alguien a decirles: “oigan, todo este registro de variantes échenlo a la basura, porque todo se explica por memorización y oralización de las poesías”. Y creo que todavía hoy piensan lo mismo.

—*Gracias, Margit, por la charla.*

Entrevista y transcripción de Mariana Masera