

LA APROPIACIÓN DE LA COPLA Y SU RENOVACIÓN FORMAL,
DENTRO DEL CANTO POPULAR EN CHILE.

Andrés Pinto Espinosa¹

Resumen

El siguiente artículo hace una referencia histórica de la forma literaria “copla”, y cómo esta ha sido arraigada en Chile, esbozando en un comienzo la historia de este estilo literario y musical en España. Así iremos decantando el terreno para poder entender de cierta manera como este umbral de la poesía y del canto popular ha sido amoldado por los chilenos en las distintas etapas de la vida de este país, llegando hasta la actualidad con sus máximos exponentes, quienes develaran como entendemos hoy la copla en Chile.

Palabras claves: copla, romances, folclor, canto popular, poesía.

Abstract

The following article does a historical reference of the literary form "couplet", and how this one has been established in Chile, outlining in a beginning the history of this literary and musical style in Spain. This way, we will go praising the area to be able to deal on certain way as this threshold of the poetry and of the popular singing it has been molded by the Chileans in the different stages of the life of this country, coming up to the current importance with his maximum exponents, who show to us since we understand today the couplet in Chile.

¹ Licenciado en Artes, mención Teoría de la música. Etnomusicólogo. Universidad de Chile.

Introducción

La práctica poética se profundizó en América latina y en Chile con la llegada de los europeos, quienes, como sabemos, arrastraron consigo un sinnúmero de tradiciones sociales y culturales, que con el mestizaje, terminarían en algo muy diferente.

No queremos, con lo anteriormente expuesto, decir que la veta poética americana corresponde exclusivamente a la herencia española. Pensamos que como en el gran orden de las cosas, las influencias provienen de las diferentes culturas que habitan este continente, sin embargo, la raíz de nuestro estudio se basa en una práctica proveniente del viejo mundo.

En la historia del canto popular dentro de nuestro país se han practicado diferentes estilos y formas que tienen que ver tanto con lo musical como con la estructura poética. Dentro de los músicos chilenos denominados “de raíz” o ligados a la tradición folclórica de Chile, existen algunos que han practicado ocasionalmente un estilo de recitado de escritos y poemas con una base armónica de acompañamiento. A esta práctica, y gracias a sus cultores más reconocidos, se le denomina copla o coplas, según sea el caso², hermanándose con muchas otras formas como por ejemplo el canto a lo poeta, pero no calzando dentro de ellos, por lo que bajo estas circunstancias, se nos obliga a presentarlo como una forma distinta de practicar la poesía popular y la música.

De estos artistas, que como fenómeno establecido surgen desde los años sesenta en adelante, destacan tres que se afirman como los principales pilares de esta práctica, y que a la postre serán los cultores que han perseverado en el tiempo, distinguiéndose como copleros. Seguramente Tito Fernández y Jorge Yáñez serán parte importante de la antología del

² En muchos casos no es relevante que el término se ocupe de forma plural o singular

recitado con música, pero sin embargo debemos fijar la vista al grupo Quelentaro como los forjadores de la raíz, que ellos mismos denominan “canto hablando”.

Este trabajo, más que presentar respuestas solidas hacia la interrogante de la procedencia de este estilo, busca plantear diferentes escenarios que podrían dar pie para entender mejor el marco en que esta práctica toma auge y se desarrolla.

Así planteamos exponer de la mejor manera, diferentes cauces que podrían desembocar en estas coplas o “cantar hablando”, y ver en que otras expresiones podemos encontrar algún rasgo de su desarrollo.

Por último, evocaremos lo anterior para hacer un balance de su historia y ver en que escenario se encuentra esta práctica hoy en día.

Procedencia de la copla arraigada en Chile

El término “Copla”, nos hace referencia de inmediato a una expresión poética o forma literaria nacida en España, de mucha difusión en la Edad Media y que fue muy utilizada en los ámbitos populares³, siendo muy fácil de memorizar debido a su corta extensión, ya que en su esencia se componía principalmente de cuatro versos ordenados indistintamente para hacer diferentes estilos de rimas.

Alguna de las combinaciones más usadas eran las siguientes:

Versos octosílabos en donde el segundo rima con el cuarto (copla de romance)

³ Entendemos su práctica no solo restringida a España, ya que encontramos algunas referencias en Francia e Inglaterra.

Versos intercalados de siete y cinco sílabas en donde el segundo rima con el cuarto (seguidilla)

Versos octosilábicos en donde el primero rima con el cuarto y el segundo con el tercero (redondilla)

Versos octosílabos en donde el primero rima con el cuarto y el segundo con el tercero. (utilizada en la primera parte de una décima).

Como vemos, en la mayoría de los casos la base de la copla es el verso octosilábico, al cual los poetas definen como la forma natural de cadencia rítmica ocupada por los hablantes de la lengua castellana. Este verso, ordenado en diferentes formas, genera distintas opciones de rimas en su recitado.

Así, esta expresión de carácter popular se empleaba de forma individual o colectiva, sirviendo para diferentes usos, como pequeños relatos, consejos, o incluso adivinanzas.

La copla en su carácter básico se utilizó mucho para las composiciones de los conocidos romances, que esparcidos por el mundo medieval y renacentista de la antigua España, desembarcarían en América al igual que otras formas poéticas.

Los romances son poemas de la tradición ibérica, que en un comienzo se basaron en la tradición oral de los cantares de gesta, en donde buscaba retratarse las historias épicas de los héroes medievales.

Esta práctica, si bien se desarrolló a lo largo de varios países europeos, encontró su mejor cobijo en tierras hispanas, en donde el traspaso de estas historias de padres a hijos, y así

sucesivamente, de generación en generación, hizo posible que llegarán hasta la actualidad, traspasando nuevamente de forma natural, su influencia al área iberoamericana.

Dentro de la historia española es posible distinguir dos periodos que usan el nombre de “Romancero”. En primer lugar está lo que se conoce como Romancero viejo, nacido desde la edad media, siglos XIV y XV, y transmitido de forma oral. Por otra parte, el romancero nuevo, practicado en el Siglo de Oro de la literatura española, se genera bajo el rescate e influencia del antiguo romancero, pero esta vez se caracteriza por poseer autores conocidos, en donde encontramos representantes como Lope de Vega y Quevedo, entre muchos otros.

Al momento en que el romance descubre el soporte del papel como medio de difusión y creación, pierde el carácter de “anónimo”, es decir pasan a tener autores concretos como los que nombrábamos anteriormente, lo cual hace que permanezcan en el tiempo con casi nula intervención, cosa que no sucedía con la transmisión oral, practicada en siglos anteriores.

Como gran parte de las prácticas culturales de la península ibérica, las coplas y los romances, así como el uso de la décima espinela, llegaron a América, en donde, al igual que en el viejo continente, su práctica y difusión era en base al cantar, en donde muchas veces la música acompañante era una melodía que se iba repitiendo, ya que entendemos que lo importante de esta práctica era lo que encerraban los versos de los diferentes poemas recitados.

De los pocos romances que se pueden rescatar del antiguo romancero español, destaca el afamado “Cantar del Mio Cid”, de autor anónimo, por lo que debemos su presencia en la actualidad a la tradición oral de los cantares de gesta, en donde la poesía y la historia van siendo conservadas, transformada y transmitida por la gente del pueblo. De esta forma

podemos suponer que la forma que leemos hoy en día, podría no pertenecer a la que originalmente se gestó en su época.

En la versión que presentamos a continuación, quisimos hacer un pequeño juego para retratar el uso octosilábico y de cuarteta en que se compone este poema épico, dividiéndolo en lo que serían sus “coplas”.

El romance primero

Dice cómo el Cid vengó a su padre

Pensativo estaba el Cid
viéndose de pocos años
para vengar a su padre
matando al conde Lozano;

miraba el bando temido
del poderoso contrario,
que tenía en las montañas
mil amigos asturianos;

miraba cómo en la corte
de ese buen rey don Fernando
era su voto el primero
y en guerra el mejor su brazo;

todo le parece poco
para vengar este agravio,

el primero que se ha hecho
a la sangre de Laín Calvo;

no cura de su niñez,
que en el alma del hidalgo
el valor para crecer
no tiene cuenta a los años.

Descolgó una espada vieja
de Mudarra el castellano,
que estaba toda mohosa,
por la muerte de su amo...

(Anónimo, 2009)

Esta gran herencia del romancero viejo la vemos reflejada en los poemas que conformarían el romancero nuevo, no siendo este una compilación, sino la denominación de un periodo literario establecido por la influencia de tiempos pasados.

Así, a grandes rasgos es lo que podemos tomar como incorporación de la copla a diversas aristas de la poesía ibérica, y de cómo, ya en diversas formas, se exporta a América, en donde se adapta y se reacondiciona, según cada territorio.

Apropiación de la copla en América latina y Chile

América recibe y se apropia a su medida de las formas literarias populares venidas desde el viejo mundo, entre ellas la copla, siendo adoptada y mutilada en cada región del continente según la realidad cultural con la que se encontraba, aunque al igual que la décima, iba manteniendo su estructura en gran medida.

Un ejemplo de lo anterior es el romance llamado “Delgadina” en donde se encuentran diferentes letras según la realidad de cada pueblo, manteniendo el eje de la historia.

Muchos ejemplos los encontramos en el trabajo realizado por el Taller Curarrehue dirigido por Patricia Echeverría, quienes en el año 1989 realizaron un concierto con una muestra en donde se exponían romanceros españoles con su contraparte chilena. Este trabajo, titulado “Vigencia del Romancero en el Folklor chileno” no solo nos habla de las diferencias poéticas, sino que también nos muestra las diferencias musicales de las prácticas de estos romances en ambos países⁴.

Cabe mencionar que así como llegaron coplas desde España ya folclorizadas, también fueron arribando algunas de carácter culto y popular⁵.

Al igual que lo relatado anteriormente, en Chile se empieza a gestar una tradición oral muy fuerte y tradicionalista, en donde las historias van pasando de generación en generación. Así es como se transmiten muchos hechos de los cuales iban variando sus versiones, al ser estas historias apropiadas por la gente y su realidad.

Así la forma del romance y del uso de la copla comienza a penetrar y a ser común en las zonas rurales del país, en donde, en cierta medida, va retomando su antiguo uso de tradición oral, evocando sin esperarse, al romancero antiguo, repitiéndose la historia esta vez, con la realidad de Chile, su forma de hablar y sus tradiciones, reflejándose la mezcla de esta nación, aunque manteniendo la raíz de esta forma literaria.

⁴ Este trabajo se encuentra en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile

⁵ De entre las tres, la diferencia radica en el conocimiento del autor y su inclusión en el pueblo.

Podríamos repicar al nuevo romancero, con el advenimiento de la Lira popular. Tradición también proveniente desde España, con gran auge en Chile entre 1860 y 1930, en donde los sucesos noticiosos eran contados en décimas por diferentes poetas. Este suceso, practicado principalmente en las ciudades, teniendo a Santiago como eje, se suma al uso de otras expresiones literarias como los refranes, cuentos y los romances, ya antes citados. Así el arte de escribir historias en base a la poesía adquiriría un nivel cada vez más elevado en el Chile de comienzos del siglo XX.

En base a lo anterior se puede hacer una analogía histórica del romance tanto en España como en Chile, en el sentido de la correspondencia de sucesos en ambos territorios, obviamente con una continuidad histórica del puente formado por los hombres que vinieron al nuevo mundo y que traían sus costumbres ya arraigadas.

Desde el advenimiento de la lira popular podemos reconocer diferentes caminos del canto y la poesía popular, desde donde destaca tal vez por sobre todos, el canto en décimas, ya practicado desde mucho antes de 1860, pero que cimienta un paso nuevo al tener estos versos una autoría determinada en base a la publicación.

Por otra vertiente, el hecho de escribir sin un orden tan estructurado y rígido como la décima, empieza a inquietar a otros personeros, quienes ven en la pequeña copla, un mundo de posibilidades, ya que de cierta forma pueden mutar y transgredir tal estructura poética, sin que pierda su esencia.

.... “No es esta una forma rígida, invariable, como la del soneto; admite otras métricas, la hexasílabo por ejemplo y un número de versos que varía entre dos y siete.”

(Rafael Jijena, 1965, Pp. 41)

La copla en la cueca

Así por ejemplo el uso de la copla, en la cueca es crucial para entender su estructura, la cual se alimenta de tres tipos diferentes de esta. En un primer comienzo, la cuarteta representa la forma clásica de la copla, manteniendo los versos octosílabos y una rima principalmente entre el verso dos y el cuatro. Luego, pasada la primera vuelta del baile, en donde se produce un quiebre del poema, nos encontramos con una copla seguidilla. Según la descripción de Rafael Jijena, la copla seguidilla posee siete versos en el siguiente orden silábico: 7, 5, 7, 5, 7 y 5. Aquí un ejemplo:

No nos mires, que miran

Que nos miramos;

Miremos la manera

De no mirarnos

No nos miremos

Y cuando no nos miren

Nos miraremos.

(Jijena, 1965)

Aquí podemos interpretar que este es el estilo de copla seguidilla utilizado en la cueca, la cual presentaría ciertas variantes. Primero los versos estarían divididos por un intervalo que daría paso a la “segunda vuelta” del baile, después de los cuatro primeros versos. Luego abriría una repetición del verso número cuatro para equilibrar el resto de la copla, antes que prosigan los versos restantes. Sin embargo en la jerga popular de la cueca se denomina primera seguidilla a los versos agrupados después de la primera vuelta, y segunda seguidilla, a los versos agrupados luego de la segunda vuelta.

El llamado remate de la cueca, podríamos encasillarlo dentro de la copla de dos versos, manteniendo una estructura de 7 y 5 sílabas.

Lo pasamos a reflejar en el siguiente ejemplo:

Estando con llave el pecho

Cuarteta

Estando con llave el pecho

El corazón me robaste

No teniendo tú la llave

Dime cómo lo sacaste

(Primera vuelta)

Copla Seguidilla

Toma este puñalito

Y ábreme el pecho

Y verás tu retrato

Que está bien hecho

(Segunda vuelta)

Que está bien hecho, si (*repetición por encuadre*)

Mira hacia el cielo

Y veras tu retrato

De cuerpo entero

(Tercera vuelta)

Remate

Por mirar tú retrato

Casi me mato

(Del folclor)

En el caso de la cueca, la adopción de la copla dentro de su estructura escrita y musical, con el pasar del tiempo, igual fue tomando una estructura rígida, en donde muy pocas veces se ven incursiones de mayor libertad o que se salgan de estas reglas. Tanto ha sido la persecución por mantener el carácter octosilábico de la cueca, mas la suma del siete mas cinco, que incluso, algunos puristas han desestimado el carácter de cueca a escritos que se salen de esta supuesta regla.

Otras vertientes del uso de la copla en el canto popular

Como la riqueza del canto popular es muy variada, muchos fueron los caminos adoptados por diferentes cantores populares tanto en el área urbana como el área rural. Sin embargo sigue prevaleciendo el protagonismo de la cueca y de la décima utilizada en el canto a lo poeta, principalmente divulgada en la zona central de Chile.

Ya más avanzado el siglo veinte, y con todo el legado del que hablamos anteriormente, la copla comienza a marcar su carácter culto también en nuestro territorio, reconociendo el trabajo de poetas populares que comienzan a ser conocidos por su trabajo, y a la vez, este mismo comienza a formar parte del cancionero popular de la gente de Chile.

En la década de los sesentas, un grupo que comienza bajo el alero de la música “de raíz”⁶, basada principalmente en tonadas campesinas, reutiliza el concepto de copla para adoptarla a lo que ellos mismos denominan “cantar hablando”. Nos referimos al conjunto Quelentaro, que ya en su primer disco, hace referencia al concepto poético que los marcará en su carrera, denominándolo “Coplas al viento”.

Si bien este concepto de “cantar hablando” podríamos encontrarlo en el canto a lo humano y a lo divino, en cuanto a ser un relato, en donde lo principal es la poesía, las coplas de Quelentaro se presentan libres en cuanto a duración y en muchos casos a respetar cualquier métrica silábica si la interpretación así lo requiere.

La importancia de “Coplas al viento”

“Coplas al viento”, publicado en el año 1967, viene a marcar un referente, y funciona como carta de presentación de lo que vendría a ser un estilo tomado por varios artistas de la misma época, e incluso un poco posteriores. Este poema – canción representa una cúspide de tanta tradición acumulada, incluyendo al romance, la tonadilla, la décima espinel, etc., y que abre un nuevo campo para la explotación y exploración de lo que podemos denominar la nueva copla. El poema está escrito principalmente en coplas octosilábicas, aunque no es una norma en sí, ya que en su base se entiende que el poema goza de plena libertad.

“La incorporación de una nueva propuesta, distinto a todo cuanto se había conocido en Chile, desprendida de una poesía irreverente, sin la cuadratura estandarizada de la poesía universal, es instalada en 1966 por Eduardo y Gastón Guzmán, Quelentaro, en su primera

⁶ Denominación ocupada en muchos casos para hacer referencia a músicos que practican y representan música folclórica.

gran obra “Coplas al viento”. Aún no contando con instrucción formal de música, estos compositores logran un trabajo muy elaborado y complejo.” (Guzmán, 2004)

Quelentaro recibe mucha influencia del folclor argentino y chileno, en especial de Atahualpa Yupanqui, en donde se esboza cierta idea del concepto “cantar hablando” que a la postre sería el sello distintivo del grupo.

Alguna raíz también la podemos encontrar en tonadas chilenas en que en partes específicas los intérpretes hacen pequeños relatos.

De aquí en adelante otros cantores populares toman la copla o el cantar hablando, como ícono de su repertorio, nombrando entre ellos, a Tito Fernández, Jorge Yáñez o al Dúo Coirón, adaptándola cada uno hacía un estilo personal.

Destaca el poema “La madre del cordero” de “El Temucano”⁷, el cual incursiona de la misma manera, como un poema de larga duración acompañado por música, el cual sería reconocido como una de las obras fundamentales de esta época.

De esta forma, la copla pasa a ser relacionada con un estilo poético musical un poco alejado del que llegó a Chile, y que se sigue practicando. En definitiva podríamos hablar de dos corrientes copleras pero que se cimientan en lo mismo. Primero la copla como la pequeña estructura de cuatro versos que encierra todo su valor en ese pequeño instante, como lo dice Juan Ramón Jiménez... “Se diría que es como una exhalación del alma, un ademán poético, un grano de arena que refleja un mundo” (Jiménez, 1945).

He aquí un ejemplo:

⁷ Apodo con el que se identifica a Tito Fernández.

La Noche

El dormir es como un puente
Que va del hoy al mañana
Por debajo, como un sueño
Pasa el agua, pasa el alma.

(Jiménez, 1945).

En segundo término tendríamos esta nueva copla que conocemos masivamente a partir de los sesentas y de la publicación de “Coplas al viento”, en donde esta pequeña estructura sirve de átomo para escribir un extenso poema, que hereda la base de sus ancestrales formas literarias como el Romance, pero que a la vez abre un mundo para explayarse en coplas o en la copla⁸, hasta que el relato así lo necesite e independiente de la temática que se quiera tratar.

Tomamos un pequeño extracto de esta obra:

Coplas al viento

Me dicen que soy amargo
porque no le canto al amor
que el corazón que yo tengo
se me cerró como un puño
quien ha sido verdugeao
se defiende del verdugo
y por ahí canto pa' lejos

⁸ en ambos casos ya no se habla de la unidad, sino que del poema extenso en sí, como describíamos anteriormente.

mi grito canta en silencio
penitas que lleva el viento
lazo duro mis recuerdos
los desenrollo en mi canto
en estas coplas al viento
cuando vi la luz del día
hice llorar a mi madre
al momento en que nacía
uno nace molestando
porque a nadie lo sembraron
no pedí que me trajeran
ni fue por voluntad de ellos
uno nace por que nace
sin esperar el momento...

(Quelentaro, 1967)

Es importante resaltar que en muchos casos de las coplas escritas por estos artistas, existe la intromisión de algunos versos cantados que giran en torno al poema, y que podríamos relacionarlos con los coros de las canciones tradicionales.

En el clásico de Tito Fernández, “Me gusta el vino”, sería el recordado canto de:

“Allá va la muerte
me está esperando

allá va debajo
de la enramada”

(Tito Fernández, 1977)

Esto nos hace rememorar de igual forma los antiguos romances, ya que se especula, que estos poemas en algunos casos eran relatados con algunos versos que servían de ejes, y no se sabe bien si eran o no cantados.

De esta forma podemos conseguir cierta cronología de un estilo poético engendrado hace más de cinco siglos, sin contar las raíces del nacimiento de este, las cuales supondrían un trabajo de investigación diferente.

La historia de la copla en Chile aún está inconclusa, y pese a que ha pasado por altos y bajos, aún es una práctica presente en diferentes vertientes del canto popular.

Sin embargo la dirección que tomaba esta investigación, era mostrar cómo nos apropiamos de la copla, al punto de que una vertiente de nuestros propios artistas ha acuñado un estilo único de su práctica, que resguarda el nombre, pero que sin lugar a dudas, toma ribetes diferentes al de sus inicios, otorgándole una riqueza única, cercana a otras prácticas o formas literarias, pero que goza de exclusiva independencia, no solo por lo escrito, sino también por la interpretación que esta requiere, la cual, insistimos, no desconoce ninguna influencia de antaño, pero que da pie a una instancia que se encuentra entre lo poético y lo musical, y si nos ponemos más detallistas, podríamos agregar la declamación, como complemento a esta forma de arte.

Bibliografía

ANÓNIMO. “El Cantar del Mio Cid”. Santiago de Chile. Ediciones y Promociones del Sur. 2009

ASTORGA, FRANCISCO. “El canto a lo poeta”. Santiago de Chile. Revista Musical Chilena. Volumen 54. N° 194. Julio, 2000.

CANSINOS ASSENS, RAFAEL. “Evolución de los temas literarios”. Santiago de Chile. Editorial Ercilla. 1936.

CASTILLA, LEOPOLDO. “El árbol de la copla: antología de coplas populares argentinas”. Buenos Aires, Argentina. Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. 1999.

GONZALEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE. “Historia social de la música popular en Chile, 1890 – 1950”. Santiago, Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile. 2009

GONZALEZ, JUAN PABLO, OSCAR OHLSEN Y CLAUDIO ROLLE. “Historia social de la música popular en Chile, 1950 – 1970”. Santiago, Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile. 2009

GUZMAN, GASTÓN Y EDUARDO GUZMÁN. “Amanocheciendo”. Chile. Editorial LOM. 2000.

GUZMAN, ANTOLIN. “Quelentaro por dentro”. Osorno. Chile. 2004

JIJENA, RAFAEL Y ARTURO LOPEZ. “Cancionero de Coplas: antología de la copla en América”. Buenos Aires. Librería Huemul. 1965. Pp. 39 – 60.

JIMENEZ, JUAN RAMÓN. “Voces de mi copla”. Méjico. Editorial Stylo. 1945

LENZ, RODOLFO. “Sobre la poesía impresa de Santiago de Chile, siglo XIX”. Santiago de Chile. Centro Cultural de España. 2003.

ORELLANA, MARCELA. “Lira popular (1860 – 1976): pueblo, poesía y ciudad en Chile”. Santiago de Chile. Editorial Universidad de Santiago de Chile. 2005.

PRIETO, MELQUIADES. “Antología de la poesía española e hispanoamericana”. Madrid. España. Editorial Edaf. 2000.

SEPULVEDA LLANOS, FIDEL. “El canto a lo poeta: a lo divino y a lo humano: análisis estético antropológico y antología fundamental”. Santiago. Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile. 2009.

ZÁRATE, MANUEL Y DORA PEREZ DE ZARATE. “La décima y la copla en Panamá: décimas y coplas que compone y canta el campesino panameño”. Panamá. Autoridad del Canal de Panamá. 1999.

Discos

QUELENTARO, “Coplas al viento”. Chile. EMI. 1967

FERNANDEZ, TITO. “Me gusta el vino”. Chile. Alba records. 1975

LOS CHILENEROS. “En vivo”. Chile. Alerce. 2009

TALLER CURARREHUE. “Vigencia del Romancero en el Folklor chileno”. Chile. Biblioteca Nacional. 1989.