

La copla española en América Latina

D

urante los siglos XV al XVII tuvo lugar en España el cambio radical de las tradiciones folclóricas. Bajo la influencia de la poesía literaria desaparecieron casi por completo los villancicos.¹ Este proceso empezó a mediados del siglo XV, cuando la poesía popular se puso de moda y los poetas españoles profesionales comenzaron a imitarla. De este modo, se formó en poesía la ‘escuela popularizante’, a la que pertenecían muchos poetas eminentes. Los versos de los autores inscritos en esta corriente, publicados en cancioneros y hojas volantes, tenían tanto éxito que fueron difundidos entre todas las capas de la población y adoptados por el pueblo. Así, al mismo tiempo se desarrollaba el proceso inverso: la penetración de las formas literarias en el folclor y la sustitución del villancico por la canción nueva, laica y semiliteraria. La folclorización de la poesía de la escuela popularizante consistía no tanto en las apropiaciones directas de los textos, cuanto en la asimilación del estilo literario con su métrica precisa, rima plena, estrofa fijada y su variedad de tropos.

Estas canciones semiliterarias (coplas, décimas, romances nuevos) fueron traídas al Nuevo Mundo por los conquistadores y colonizadores durante los siglos XVI y XVII. Por lo que constituyeron la capa primaria de la poesía popular hispanoamericana, a partir de la cual se formaron otros géneros del folclor criollo. Varios factores condicionaron la evolución de la poesía española en América, entre ellos: la ruptura con el suelo nacional y la existencia en otro medio geográfico, étnico, social e histórico, así como el cambio del carácter y del ideal del pueblo, la influencia de las tradiciones india y africana, o la formación de una cultura mestiza. Ya en la época colonial, los géneros españoles

¹ Así se llamaban las canciones antiguas de los campesinos, ligadas al rito y la simbología mágica, y agraria.

mencionados, aunque conservaron su forma literaria, fueron transformados y obtuvieron rasgos nuevos en cuanto al estilo y al sistema de imágenes, lo que permite considerarlos como parte de la tradición criolla.

Hay que subrayar que la transformación del folclor español en América fue relativa y no abarcó todas las obras. En la poesía criolla popular, las modificaciones se dieron básicamente en tres capas. En la primera de ellas se sitúan las canciones españolas que se conservaron intactas o que sufrieron cambios de poca importancia; en la capa intermedia, las obras parcialmente transformadas, además de las variantes de los textos españoles, incluye canciones compuestas ya en América, que repiten los clichés, imágenes y motivos del folclor español; y, en la última capa, las obras que representan la tradición nueva. Obviamente esta división es convencional, ya que las canciones españolas se cantan junto con las americanas y el cantador no las divide.

Es fácil demostrar la idiosincrasia del folclor criollo en, por ejemplo, los géneros que se consideran emblemas de las culturas nacionales, como el tango argentino, el son cubano, el jarabe o el corrido mexicano. Pero mucho más interesante y fructuoso me parece otro camino: seguir el destino del género español que hasta ahora existe en todos los países hispanohablantes del Nuevo Mundo, se trata de la copla. En esta ruta de investigación se revelan algunos matices muy curiosos, los cuales son difícilmente notados en el estudio de los géneros nacidos en América Latina.

II

La copla pertenece al género del así llamado arte menor —es decir, el arte de formas poéticas lacónicas— y consiste en cuatro versos de ocho sílabas con la rima abcb. Junto a la copla

existen otros géneros parecidos: terceta (8 aba), seguidilla (7a 5b 7c 5b), quintilla (8 ababa) y sextilla (8 abcbdb).

El rasgo más característico del arte menor es su lacónismo: cada texto expresa una idea completa; lo que define otra particularidad de la copla y géneros parientes: el carácter de improvisación. Esto se revela, primero, en la capacidad de un 'cantaor' de componer instantáneamente el texto nuevo, fundándose en la estilística canónica; segundo, en la posibilidad de incorporar las coplas ya conocidas a las series temáticas no limitadas (llamadas cantares), y, tercero, en la elección de los versos conocidos, de entre los centenares existentes, que correspondan a la situación concreta (de este modo, los géneros del arte menor pueden servir como medio de comunicación poética y lúdica. Finalmente, esta tendencia a la improvisación condiciona los rasgos del arte menor, como su vínculo estrecho con la realidad circundante y, principalmente, su capacidad de transformar el mensaje sin cambios significativos en lo que respecta a la forma literaria y musical.

Vale hacer notar que los folcloristas latinoamericanos no prestaban la atención debida a la copla, aunque la presencia de este género abunda en el folclor de cada país hispanohablante de América y en formas semejantes. Incluso es muy fácil confundir la copla mexicana con la de Panamá o de Venezuela, o con la copla española; por lo que aclarar el grado de pertenencia de tal o cual texto al folclor de determinado país resulta complicado.

Muchos folcloristas prefirieron no tocar este género, otros escogieron el camino erróneo. Unos atribuyeron la copla, junto con el romance tradicional, a los géneros españoles conservados, y de este modo la despojaron de la idiosincrasia americana o nacional (Mendoza, 1956). En este caso actúa la lógica simplista: si la forma española no cambió, entonces este género pertenece al folclor español. Sin embargo, al género lo hace no sólo una forma particular, sino también un mensaje, y demostraré que en cada país de América Latina existen textos que por su mensaje difieren radicalmente de la tradición española. Otros folcloristas consideran todas las coplas que se cantan en tal o cual país como pertenecientes al folclor nacional (Carvalho Neto, 1964; Zárate, 1962). Pero este enfoque a veces lleva al absurdo, cuando en

distintas antologías el mismo texto figura como boliviano o argentino o venezolano, mientras que, por su procedencia, resulta ser español. En este fondo destaca el libro de Carlos Horacio Magis *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina* (1969), que traza el método justo de la investigación de la copla.

De todo lo dicho apuntaré tres conclusiones. Primera: hay que considerar las coplas americanas, principalmente, desde el punto de vista del mensaje; segunda: es necesario siempre compararlas con las coplas españolas; y tercera: ya, *a priori*, se puede suponer que, además de viejas coplas españolas conservadas y nuevas coplas americanas, existe la capa de textos intermedios, los cuales reflejan las etapas de transformación del género en el Nuevo Mundo.

Para el estudio de la copla tenemos como punto de partida la poesía popular española de los siglos XVI y XVII, que fue transportada a todos los territorios de la futura América Latina, por eso se puede afirmar que la copla se desarrollaba con base en el sustrato folclórico único y homogéneo. Claro está que cada territorio del continente poseía sus particularidades, lo que no excluye la unidad de los destinos históricos de todos los países de América Latina. Por todas partes se establecieron las sociedades coloniales semejantes por sus formas y ello se reflejó en la psicología y en la visión de mundo de cada pueblo. Éstos y otros factores ejercieron igual influencia en la misma capa del folclor del sustrato español y del mismo modo transformaron la copla por doquier.

III

El desarrollo y la transformación de la copla española en América puede advertirse en varias tendencias que actuaban simultáneamente. Pero la lógica exige que se analicen por separado, desde las más simples hasta las más complicadas.

La modificación de la copla española en América fue condicionada, sobre

todo, por la propiedad inherente del texto folclórico que es su variación. Hay que notar, a propósito, que los géneros del arte menor, con su carácter de improvisación en sumo grado, están sujetos a la variación.

Como se mencionó, la copla, por su naturaleza, está orientada al reflejo inmediato del entorno, por eso contiene abundantes topónimos, nombres de animales, de plantas, etc. A todas estas realidades del medio las llamaré 'fondo épico' de la lírica folclórica. Por supuesto, las características geográficas, étnicas y sociales debían reflejarse de tal o cual manera en la copla: en boca de un cantante americano sonarían ridículos los topónimos españoles u otras realidades de la vida española. Por eso la mayor parte de las coplas españolas que contenían elementos de su fondo épico fue olvidada y la menor parte quedó sujeta a la variación particular, la que podemos llamar 'variación intencional'. Este tipo de variación reflejó la consolidación de la conciencia nacional y los primeros intentos del folclor criollo de buscar su propio desarrollo. La variación intencional consiste en el cambio consciente de las realidades españolas a las americanas. He aquí uno de los ejemplos:



El tocador de laúd (1595-1596). Óleo sobre lienzo, 94 x 119 cm: Michelangelo Caravaggio. Museo Nacional del Prado.

COPLA ESPAÑOLA

Este pandero que toco
tiene lengua y sabe hablar
solo le faltan los ojos
para ayudarme a llorar
(Magis, 1969: 53).

COPLA ARGENTINA

Esta cajita que toco
tiene boca y sabe hablar...
(Furt, 1923: núm. 402).

COPLA MEXICANA

Esta guitarrita mía
tiene lengua y sabe hablar...
(Campos, 1925: 135).

COPLA COLOMBIANA

El tiplecito que toco
tiene lengua y sabe hablar
solo le faltan los ojos
para ponerse a llorar
(Tovar Pardo, 1966: 95).

Como se ve, el nombre del instrumento musical español fue cambiado por el nombre de un instrumento



Conejo con mandolina (1931). Xilografía: Rufino Tamayo.*

* Esta xilografía y las siguientes fueron tomadas de Rufino Tamayo, *Catalogue Raisonné. Gráfica-Prints 1925-1991*, Juan Carlos Pereda (coord.), México, Turner/Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2004.

propio, o muy popular, dependiendo de cada país americano. Lo mismo sucede con los topónimos españoles, los nombres de las danzas, plantas o animales. Este modo de variación intencional es el más simple, hay otro más complicado: cuando se cambia todo o la mayor parte del texto, pero se conserva la estructura estilística española. El ejemplo emblemático son las muy difundidas coplas toponímicas de España, las cuales caracterizan de modo lapidario ciertas regiones:

Sevilla para regalo,
Madrid para la grandeza,
para ejércitos Barcelona,
para jardines Valencia
(Rodríguez Marín, 1951: núm. 6651).

Los textos de esta estirpe se trasladaron al Nuevo Mundo y, por supuesto, sufrieron cambios:

COPLA MEXICANA

Para naranjas Uruapan,
Para plátanos el Plan,
Para muchachas bonitas
El pueblo de Apatzingán (Magis, 1969: 400).

COPLA COLOMBIANA

En Chinquirá la gloria
En Bogotá medio cielo,
En Tunja purgatorio,
Y en Sogamoso el infierno
(Tovar Pardo, 1966: 98).

Las coplas mexicana y colombiana representan la capa intermedia de los textos semiespañoles, semiamericanos. De todos modos, la variación intencional fue fundamental en la formación de la tradición nueva, que manifestó la orientación de los criollos, la cual reflejaba su propio medio.

IV

Al desplazar los villancicos antiguos en los siglos XV y XVI, la copla española, en cierto grado, absorbió la poética y la simbología de la tradición folclórica previa.

La simbología del villancico ligada al rito y a la magia en la copla fue reducida y simplificada; pero, a pesar de todo, en el arte menor se conservaron los vínculos simbólicos de las imágenes que sobreviven hasta nuestros días. De estos elementos que la copla española heredó del villancico, los más estables son los vínculos del tema del amor con la imagen del agua: el agua corriente (la fuente, el río, el arroyo) equivalía al amor feliz; el agua estancada (el pozo, el remolino), al amor infeliz. La flor como el símbolo de la virginidad: cortar la flor aludía al acto de privar de la virginidad. En la simbología de la fruta, levantar, arrojar o regalar la fruta (la manzana o el limón) se refería a hacer una declaración amorosa; cortar o comer la fruta a poseer a la amada. El pájaro, el ruiseñor, era la alegoría del hombre: el canto del pájaro hacía alusión a la declaración amorosa. Cuando la doncella lava el pañuelo de un hombre le declara, simbólicamente, el amor que siente por él.

En el Nuevo Mundo empezó el proceso de destrucción de estos vínculos metafóricos y del paralelismo por causa del despegue del folclor español del suelo nutritivo cultural. Pero la razón principal, la que condicionó este proceso, era el mestizaje: la copla española fue adoptada por los indios y mestizos, quienes no conocían ni comprendían la simbología española. A este proceso folclórico se le puede llamar 'desimbolización', el cual se dio en el folclor criollo de todos los países latinoamericanos, manifestándose en múltiples fenómenos y tendencias ligados entre sí. La desimbolización tuvo como consecuencia, sobre todo, la disminución del fondo folclórico, debido a la desaparición del macizo de coplas ligadas al rito agrario y a la magia. Otros textos sufrieron la corrección colectiva.

A veces, el símbolo que perdió su significado simplemente se suprimió del texto. Por ejemplo, comparemos la copla española con la mexicana: en esta última el símbolo del regalo de la fruta se cambia por el llamamiento a una mujer con la mención de un topónimo local.

COPLA ESPAÑOLA

Manzanita colorada

Que en el suelo te cogí

Si no estás enamorada

Enamórate de mí (Magis, 1969: 109).

COPLA MEXICANA

Amapolita morada

De los llanos de Tepic

Si no estás enamorada

Enamórate de mí (Magis, 1969: 108).

Otra tendencia de la desimbolización es la explicación o el 'enderezamiento' del símbolo español incomprendible. He aquí otras dos variantes mexicanas de la copla española que muestran que, en la conciencia del cantante, han perdido su sentido los vínculos metafóricos del tema del amor con los motivos del agua, del baño o del lavado del vestido.

COPLA ESPAÑOLA

Las majas de Calzadilla

Cuando van al lavadero

Lo primero que preparan

Son las flores y el sombrero

(Magis, 1969: 257).

COPLA MEXICANA

Bonitas las tapatías,

Cuando se van a lavar,

Lo primero que se lavan

Son los pies para bailar

(Mendoza, 1939: 186).



Hombre tocando guitarra (1931). Xilografía: Rufino Tamayo.

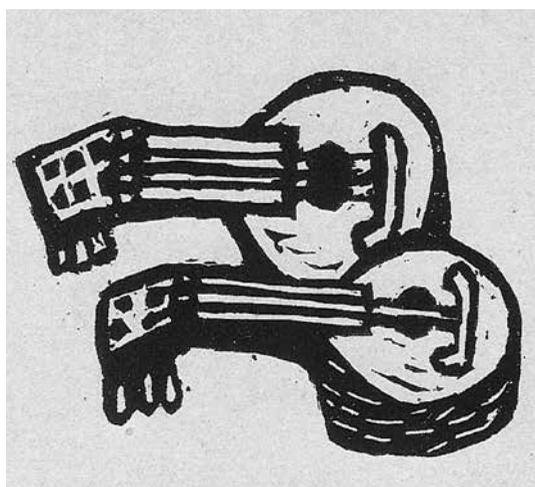
Una de las más fértiles tendencias de la desimbolización de la copla española en América Latina consistía en la reinterpretación humorística, a menudo como mofa, de la metáfora española tradicional. Al parecer, esta tendencia fue condicionada no sólo por la incomprensión del símbolo antiguo, sino también por la desacralización de la conciencia de masas y por la negación agresiva de la tradición previa. Por ejemplo, durante la fiesta de San Juan las mujeres españolas practicaban 'baños de amor' y el eco de este rito mágico se oye en los textos de villancicos y coplas. En el texto argentino la noción 'baños de amor' está comprendida literalmente y está acompañada por disparates humorísticos:

Ayer tardé en los baños
 Del amor mío
 Vide correr un monte
 Y arder un río
 (Carrizo, 1942: núm. 2006).

En la tradición española la combinación de las imágenes de la lima y el limón es el traspaso obligatorio al tema del amor; como regla, el limón se asocia con el amor desgraciado.

COPLA ESPAÑOLA

De tu ventana a la mía
 Me tiraste un limón



Dos mandolinas (1931). Xilografía: Rufino Tamayo.

El limón cayó en el suelo
 El agrío en mi corazón
 (Rodríguez Marín, 1951: núm. 2293).

COPLA ARGENTINA

Al pasar por tu ventana
 Me aventaste el limón
 Ya no avientes otro
 Porque me hiciste un chichón
 (Carrizo, 1926: núm. 2168).

COPLA ECUATORIANA

En la puerta de mi casa
 Tengo limas y limones
 En la boca de mi suegra
 Cucarachas y ratones
 (Carvalho Neto, 1964: 289).

En el proceso de la desimbolización se destruyeron los vínculos simbólicos y metafóricos entre las imágenes, cambiaron muchos motivos tradicionales y se aflojó el canon estético de la poesía popular española; en general, fue fundada la base del nuevo estilo poético.

V

Pero ni la variación, ni la desimbolización fueron los factores principales que definieron la idiosincrasia de la copla latinoamericana. El fundamento de la transformación de este género español en el Nuevo Mundo fueron los procesos sociales y económicos, que acarrearón cambios radicales en la forma de vida del pueblo y, como consecuencia, la modificación del carácter, el perfil psicológico y los ideales del pueblo. Los advenedizos tuvieron que conquistar dos veces las tierras inmensas de América: primero luchando con los indios y luego con la naturaleza poco amistosa. A pesar de tales o cuales diferencias entre los territorios del continente, se instituyeron formas parecidas a las de la vida colonial. En el sistema económico dominaron las relaciones feudales, de carácter patriarcal; aunado a ello, en el continente se establecieron formas de explotación primitivas y

feroces, que suscitaron el exterminio de los aborígenes y la importación de esclavos negros.

Parecía que la sociedad colonial repetía las etapas de la historia europea y que los emigrantes españoles, al trasladarse al Nuevo Mundo, emprendían un viaje no sólo espacial, sino también temporal.

Las condiciones de las colonias americanas eran distintas a las europeas, en ellas nacía tanto un nuevo etnos, como una personalidad con su experiencia vital singular. La lucha por la supervivencia que duró casi tres siglos formaba en el medio folclórico otros principios éticos y morales, así como normas de vida colectiva. Daba la impresión de que algunos de estos principios, en realidad, renacían y renovaban los valores caducos de los tiempos de la Reconquista; otros, en cambio, se desarrollaron en el proceso del mestizaje con base en los principios morales de las sociedades indígenas. El machismo con su culto a la fuerza y a la autoafirmación agresiva; el caciquismo, con su tiranía individual ilimitada; y la violencia, a veces ejercida a nivel de la política estatal, se convirtieron en la norma de vida y en el medio de supervivencia.

En términos generales, se puede definir el folclor como el arte de las manifestaciones de la conciencia colectiva, ya que revela en ésta los arquetipos definidos, que obtienen las funciones éticas y normativas, y componen un ideal. En la sociedad latinoamericana, el culto a la fuerza constituye uno de los más importantes arquetipos y se traslada al folclor, donde obtiene la función normativa y educativa. Sin embargo no es posible igualar el arquetipo de la conciencia colectiva con su manifestación en el folclor: hay que tener en cuenta que, adoptando un pensamiento o un sentimiento para la percepción de un colectivo, el arte folclórico siempre, en cierto grado, lo exagera o simplifica. Sin embargo, no por ello podrían calificarse de negativos los rasgos marcados del folclor criollo, ya que en ellos mismos se concentra el valor y la idiosincrasia de una cultura. Además, hay que destacar que los motivos machistas del folclor criollo se desarrollaron a base de algunos motivos masculinos de la copla española.

Las manifestaciones del carácter nuevo del medio folclórico se notan en las variaciones de algunas coplas

españolas. Este tipo de variación está orientado a la transformación del mensaje del texto y por eso podemos llamarla variación conceptual, que en el caso de la comparación aquí expuesta siguió tendencias particulares. Una de ellas es el reforzamiento de una idea o un motivo, expresados en la copla española.

COPLA ESPAÑOLA

Quisiera verte y no verte,
Quisiera hablarte y no hablarte,
Quisiera no conocerte
Para poder olvidarte
(Lafuente y Alcántara, 1889: II, 293).

COPLA MEXICANA

Quisiera verte y no verte
Quisiera hablarte y no hablarte
Quisiera darte la muerte
Y la vida no quitarte
(Melgarejo Vivanco, 1943: 66).

He aquí el ejemplo de la reelaboración del texto en diversos grados:

COPLA ESPAÑOLA

Compañero, canta, canta,
No le temas a nadie
Que en la punta de mi espada
Traigo la Virgen del Carmen
(Rodríguez Marín, 1951: núm. 7637).

COPLA VENEZOLANA

Cante, cante, compañero
No le tengo miedo a nadie
Que en la copa d' mi sombrero
Llevo la Virgen del Valle
(Liscano, 1945: núm. 22).

COPLA ARGENTINA

En la copa del sombrero
Traigo la virgen María;
En la punta del cuchillo

Traigo la vida perdida
(Carrizo, 1926: núm. 5170).

Como se ve en el último texto, todo el mensaje de la copla está concentrado en la imagen del héroe lírico, el motivo de la autoafirmación se fortalece, junto con el carácter de la agresividad, ya que el último verso se percibe como amenaza.

Para el folclor argentino es muy común la reinterpretación paródica del motivo español. Aunque, en lo que respecta al juego amoroso, cambia el papel pasivo del hombre a uno activo.

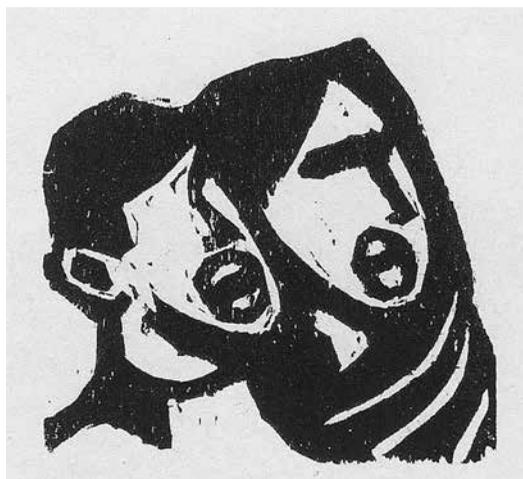
COPLA ESPAÑOLA

Ayer me dijiste que hoy,
Hoy me dices que mañana
Y mañana me dirás
ya se me fue la gana
(Rodríguez Marín, 1951: núm. 3862).

COPLA ARGENTINA

Ayer me dijiste que hoy,
Hoy me dices que mañana
Y mañana te diré yo
ya se me quitó la gana
(Carrizo, 1926: núm. 888).

Otro ejemplo que muestra cómo cambió el sentido de la copla española en Argentina y en México:



Hombre y mujer cantando (1931). Xilografía: Rufino Tamayo.

COPLA ESPAÑOLA

Si porque te quiero quieres
Que yo la muerte reciba
Cúmplase tu voluntad
Muera yo porque otro viva
(Rodríguez Marín, 1951: núm. 2735).

COPLA ARGENTINA

Si porque te quiero quieres
Que yo la muerte reciba
Eso es lo que no has de ver,
Morirme porque otro viva
(Carrizo, 1942: núm. 2941).

COPLA MEXICANA

Si porque te quiero quieres
Que yo la muerte reciba
Muere tú que yo no quiero
Morir para que tú vivas
(Magis, 1969: 218).

Como puede observarse, tanto en la copla argentina como en la mexicana, el asunto se simplifica: desaparece el tercer personaje, el rival, y la interpretación del motivo adquiere tintes de agresividad.

El análisis de las tendencias de la variación conceptual permite captar la dirección principal de la transformación de la copla española en América Latina. El meollo de esta modificación consistía en el reflejo espontáneo de los cambios en la psicología del pueblo y en el ideal folclórico nuevo.

Por una parte, el fondo folclórico español en América disminuía a medida que iban desapareciendo los textos que ya no tenían una correspondencia en el ideal folclórico nuevo. Así, se redujo al mínimo la cantidad de coplas que expresaban la pasividad del hombre en el asunto amoroso o que contenían motivos de sumisión al destino, temor a la muerte, reconocimiento de la propia flaqueza moral, etc. Por otra parte, el fondo folclórico criollo se enriqueció con el desarrollo de motivos opuestos; es decir, motivos de la fuerza masculina.

Una tendencia consistía en lo siguiente: el cantante retomaba coplas españolas, tanto serias como humorísticas, que expresaban motivos de la fuerza masculina y,

apoyándose en tales modelos, componía coplas nuevas que reforzaban o acentuaban la autoafirmación masculina. Las coplas nuevas sirvieron como punto de partida para la producción en serie de textos parecidos. Sirvan de ejemplo las siguientes coplas:

COPLA ESPAÑOLA

Para pasear por tu calle
No necesito cuchillo
Que los mozos de esta tierra
Me los meto en el bolsillo
(Rodríguez Marín, 1951:
núm. 7641).

COPLA VENEZOLANA

Maldito el que mal me quiera.
Si es mujer que muerte haya.
Si es hombre que se desprende
De la más alta muralla
(Liscano, 1945: núm. 22).

COPLA MEXICANA

En mi caballo recinto
He llegado de muy lejos
Tengo pistola al cinto
Y con ello doy consejos
(Magis, 1969: 184).

COPLA ARGENTINA

Soy hijo de Martín Fierro
Y nacido en la Tablada;
Aquel que me pisa el poncho
Lo traspaso a puñaladas
(Carrizo, 1926: núm. 5208).

Muy a menudo, la autoafirmación criolla adquiere rasgos de agresividad. Comparemos, por ejemplo, la reacción del personaje ante una amenaza de muerte o en relación con su rival:

COPLA ESPAÑOLA

Dicen que me han de matar
Con un puñal valenciano.

Yo te perdono la muerte
Si me matas mano a mano
(Lafuente y Alcántara, 1889: II, 139).

En el folclor mexicano hallamos toda una serie de textos que agudizan o transforman este motivo:

Dicen que me han de matar
Con una daga muy buena.
Las heridas que me hagan
Me las curo con arena.

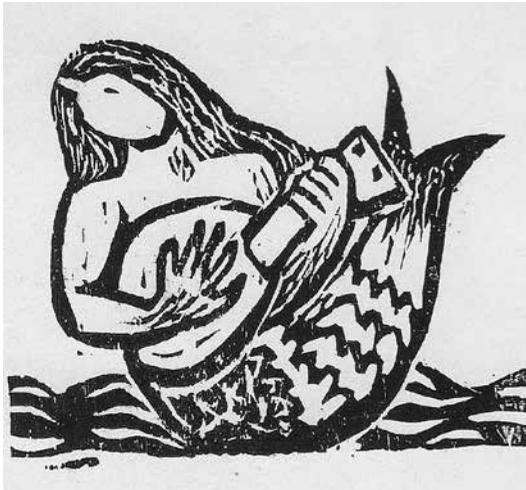
Dicen que por tus amores
La vida me han de quitar;
No le hace que sean muy diablos
Yo también me sé pelear.

Dicen que me han de matar
Por el amor de María;
Mentira, no me hacen nada,
Son pollos de mala cría
(Magis, 1969: 187).

En la tradición de Hispanoamérica se difundieron ampliamente los motivos machistas españoles de carácter humorístico, tales como la misoginia, la poligamia, el jactarse de tener muchas amantes, el odio a la suegra, entre otros. Vale destacar que en el folclor criollo estos temas se agudizaron



Dos hombres cantando (1931). Xilografía: Rufino Tamayo.



Sirena con mandolina (1931). Xilografía: Rufino Tamayo.

y, a veces, se expresaban muy directamente sin el uso de tropos artísticos. Tomemos uno de los temas más difundidos: la misoginia, cuyas raíces se hallan en el folclor español de carácter humorístico. Como regla, las coplas españolas de esta estirpe representan las sentencias metafóricas lúdicas:

COPLAS ESPAÑOLAS

La mujer la comparo
Con la veleta;
Al menor vientecito
Pega media vuelta
(Lafuente y Alcántara, 1889: I, 45).

La primera la hizo Dios
Y esa engañó al padre Adán;
Cuando a esa la hizo Dios
¡Las demás cómo serán!
(Llovet, 1956: 134).

Las coplas criollas de esta temática difieren de las españolas por la expresión muy acentuada del motivo, por el reducido carácter metafórico y el humor rudo.

COPLA MEXICANA

Dios a la mujer formó
Para que al hombre cuidara

Pero le aseguro yo
Que si a todas las quemara
La leña le diera yo
Aunque no me la pagara
(Vázquez Santana, 1931: 230).

COPLA COLOMBIANA

Las mujeres son el diablo
Y el mismo demonio son.
Cuando salen a la calle
Ya salen con su intención
(Tovar Pardo, 1966: 98).

Así, se difundió en el folclor criollo el motivo de la comparación de la mujer con una cosa o un animal. En la lírica española es un motivo raro, pude hallar sólo un texto de esta clase:

Mi mujer y mi caballo
Los dos murieron a un tiempo.
La mujer, ni que demonio
Mi caballo es lo que siento
(Rodríguez Marín, 1951: núm. 7651).

Esta copla se conservó en la mayoría de los países de América Latina y con base en ella surgió una multitud de textos parecidos.

COPLA ECUATORIANA

Amigo, si usted es mi amigo
Un convenio vamos a hacer:
Yo le presto mi caballo
Usted me presta su mujer
(Carvalho Neto, 1964: 196).

COPLA MEXICANA

Aunque tu padre me diera
Las mulas y el carretón,
No me casara contigo
Zancas de burro pelón
(Frenk y Jiménez, 1961: núm. 474).

Otra tendencia del desarrollo de los motivos de la fuerza masculina consiste en la reinterpretación del motivo

humorístico español y su traslado a la lírica seria. Tal como sucedió con las coplas de bravata. En la tradición folclórica española estos textos se cantaron durante la competición oral de los rivales; eran de carácter humorístico y lúdico, ya que en ellos la bravata traspasa los límites de lo razonable y suena como el fanfarroneo acentuado por el desacuerdo evidente de lo imaginario con lo real:

Yo soy el hombre más fuerte
De cuantos hay en el mundo,
He corrido muchas tierras
Y no le temo a ninguno
(Magis, 1969: 181).

Yo fui subiendo y subí
Hasta el último elemento
Y puse la fama mía
Donde ninguno la ha puesto
(Rodríguez Marín, 1951: núm. 7626).

En América hispana se difundieron los textos de bravata serios y declarativos con el pie-cliché: “soy”, “yo soy”, “soy como”. Se halla gran cantidad de tales textos en la tradición de los hispanohablantes de América; como no tienen análogos en España, se les puede considerar una manifestación de la genuina tradición criolla.

COPLA VENEZOLANA

Yo soy el pollo de a media
Que pelea con el de real,
Dondequiera que me paro
Hago la tierra temblar
(Liscano, 1945: núm. 4).

COPLAS ARGENTINAS

Yo soy el árbol de virtud
Que nunca me sé secar.
Aunque me quemén y me hachen
Más bonito sé brotar
(Carrizo, 1926: núm. 5242).
Soy como la piedra del río:
No siento ni calor ni frío;

Tengo la muerte en cadenas
Y al diablo lo tengo en grillos
(Carrizo, 1926: núm. 5206).

Por último, una tendencia más de la propagación de los motivos de la fuerza masculina se desarrolló en dirección inversa a la mencionada antes, se trata de la conversión de textos españoles serios en humorísticos —a veces rudos—, lo que en realidad es el modo de parodiar las muestras españolas. Esta tendencia se formó en el proceso de la desimbolización, cuando los vínculos metafóricos ya incomprensibles eran reinterpretados de un modo cómico. Esta vez se modificaron no los motivos sueltos, sino la copla en su integridad. Este proceso se puede observar en el ejemplo siguiente:

COPLA ESPAÑOLA

Desde Madrid he venido
Pisando espinas y abrojos
Solo por verte a ver
Clavelín de mis ojos
(Rodríguez Marín, 1951: núm. 1676).

En México esta copla fue sujeta a la variación intencional y conceptual, de hecho se extrapoló a la lírica humorística.

Desde Oaxaca he venido
Arrastrando mi capote
Sólo por verte a ver,
Canillas de zopilote
(Magis, 1969: 430).

En Argentina los cantantes populares, parodiando las coplas españolas, crearon textos humorísticos, y parece que no hay un motivo, que no fuera imitado de modo burlesco.

De allá lejos me he venido
Pelo a pelo en un chanchito
Sólo por verte a ver

Los piojos de tu pochito
(Carrizo, 1942: núm. 3865).

Otro ejemplo:

COPLA ESPAÑOLA

Anoche soñaba yo
Que con mi amante dormía,
¡Qué sueño tan relajado
Que mi corazón tenía!
(Llovet, 1956: 255).

COPLA ARGENTINA

Anoche soñé un sueño
Que en los brazos te tenía,
Me desperté y me hallé solo
¡Bien haga la suerte mía!
(Carrizo, 1926: núm. 736).

A partir de esta base se crea toda una serie de coplas humorísticas:

Anteanoche soñé un sueño
Que me estabas abrazando,
Y había un perro bayo
Que me estaba zamarreando
(Carrizo, 1942: núm. 3892).

Soñaba yo que besaba
Una boquita hechicera,
Y al despertar me encontré
Besando una chancha overa
(Carrizo, 1942: núm. 4342).

La ramificación del motivo humorístico se evidencia en el siguiente ejemplo:

Anoche soñé una chancha
Que la estaba por carnear,
Y a la pobre de mi suegra
La había tenido por matar
(Carrizo, 1942: núm. 3689).



Pareja con guitarra (1931). Xilografía: Rufino Tamayo.

VI

Nos queda echar un vistazo a la copla criolla femenina, la cual difiere radicalmente de la española, en comparación con la copla masculina. Las causas de esta diferencia se enraízan en la historia. Durante las primeras etapas de la colonización, el continente fue poblado en su mayoría por los hombres; sólo una escasa capa femenina se asentó en las ciudades. El proceso de mestizaje fortaleció la tradición folclórica masculina, ya que la mayoría de las tribus indias carecía de la tradición de poesía femenina. De este modo, el sustrato de la lírica popular española en América consistía exclusivamente en lo concerniente al folclor masculino y las posibilidades del desarrollo de la tradición femenina eran muy limitadas. Basta citar el testimonio de la coleccionista de canciones mexicanas Frances Toor: “Mientras en las ciudades cantan hombres y mujeres en las aldeas por semanas enteras no oí la voz femenina cantante” (1927: 80).

La tradición criolla femenina surgió, digamos, “en el sitio vacío”. Se puede suponer que las primeras coplas compuestas por las mujeres aparecieron solamente en el periodo de formación de los bailes criollos nacionales; es decir, a principios del siglo XIX. Para ese entonces la copla criolla masculina ya había sufrido todos los cambios de

los que hablamos antes. Es natural que, al componer las coplas nuevas, las mujeres se orientaran a la tradición masculina; además, hay que tener en cuenta que la copla sirve como medio de comunicación lúdica (respuesta, reproche, demanda, explicación, etc.), por eso la canción femenina tuvo que sintonizarse al tono de la masculina.

Muchas coplas masculinas fueron reelaboradas, pero con motivos femeninos. Comparemos los dos textos siguientes:

COPLA MASCULINA

(MÉXICO Y OTROS PAÍSES)

Todos me dicen el negro
Negro pero cariñoso;
Yo soy como el espinazo:
Pelado, pero sabroso
(Magis, 1969: 408).

COPLA FEMENINA

(PANAMÁ)

Yo soy como ají verde
Picante pero costosa
A mí me llaman la negra,
Pero la negra pretenciosa
(Zárate, 1962: 301).

La copla criolla femenina absorbió varios clichés, imágenes y estilos de la copla masculina; así como motivos de fuerza, de odio a los hombres, de desprecio al peligro y a la muerte, motivos eróticos acentuados junto a los eufemismos eróticos. He aquí una bravata por la abundancia de los amantes:

COPLA PANAMEÑA

Yo soy el oro viejo
Que no pierde su valor
Cuando se ausenta mi amante
Se aproxima otro mejor
(Zárate, 1962: 304).

Ninguno de estos motivos es propio de la lírica femenina española, al parecer la copla criolla femenina acumuló en sí todos los cambios que sufrió la tradición folclórica española en el Nuevo Mundo.

VII

Las tendencias más generales de la transformación de la copla en América reflejaron de un modo indirecto los rasgos característicos de la historia del Nuevo Mundo y los cambios en la psicología del personaje lírico, así como su cosmovisión. De ello provienen la difusión, agudización y la exageración de los motivos de la fuerza masculina, la viveza de las reacciones psicológicas, el dinamismo y activismo de los sentimientos, el constante motivo de autoafirmación. Es necesario prestar atención al hecho de que en la copla criolla, en comparación con la española, aumenta el principio lírico: aumentan el papel y la significación de la imagen del yo. De hecho, casi noventa por ciento de los textos criollos está expresado en primera persona, mientras que en la tradición española hay muchos textos impersonales y descriptivos. En la copla criolla la imagen del personaje lírico se destaca en el primer plano, siendo, de hecho, el único contenido del texto.

En suma, se puede afirmar que el arte menor criollo difiere en mucho del español. Primero, en lo que atañe a su constitución general. En el Nuevo Mundo los textos españoles sufrieron al menos cuatro modificaciones: desaparecieron muchos textos que contenían elementos del fondo épico español, los que se basaban en la simbología tradicional, los que expresaban motivos de la flojedad del hombre y, al final, desapareció por completo la canción femenina. Al mismo tiempo, el fondo folclórico criollo se acrecentaba debido a la creación de textos que expresaban motivos de la fuerza masculina, reinterpretaban o parodiaban los textos españoles; además apareció la copla femenina.

Segundo, como fue demostrado, la copla criolla difiere de la española por su estilo y mensaje. La variación intencional cambió por completo el fondo épico de la copla y parcialmente



Cancionero mexicano (1931), editado por Frances Toor.
Portada: Tres niños cantando. Xilografía: Rufino Tamayo.

su lenguaje, debido al uso de americanismos y dialectismos; en el proceso de desimbolización cambiaron las imágenes y los medios de expresión artística.

Por último, la transformación del ideal folclórico se manifestó en las reinterpretaciones de los motivos españoles y en la aparición de nuevos temas. Entonces cambiaron los tres componentes principales de la lírica: objeto (el fondo épico), sujeto (el héroe lírico en su autoexpresión) y estilo. Por eso se puede afirmar con certeza que en América la copla española se transformó conservando su forma española. LC

REFERENCIAS

- Campos, Rubén (1925), *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*, México, SEP.
- Carrizo, Juan Antonio (1926), *Antiguos cantos populares argentinos*, Buenos Aires, Silla Hermanos.

- Carrizo, Juan Antonio (1942), *Cancionero popular de la Rioja*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucuman.
- Carvalho Neto, Paulo de (1964), *Antología del folklore ecuatoriano*, Quito, Editorial Universitaria.
- Frenk, Margit e Ivette Jiménez (1961), *Coplas de amor del folklore mexicano*, México, El Colegio de México.
- Furt, Jorge (1923), *Cancionero popular rioplatense: lírica gauchesca*, Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora Coni.
- Lafuente y Alcántara, Emilio (1889), *Cancionero popular*, 2 vols., Madrid, Bailly-Ballière.
- Liscano, Juan (comp.) (1954), *Poesía popular venezolana*, Caracas, Suma.
- Llovet, Enrique (1956), *Magia y milagro de la poesía popular*, Madrid, Editora Nacional.
- Magis, Carlos Horacio (1969), *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, México, El Colegio de México.
- Melgarejo Vivanco, José Luis (1943), "La décima en Veracruz", *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, vol. IV, México, pp.61-67.
- Mendoza Vicente, Toribio, (1939), *El romance español y el corrido mexicano*, México, UNAM.
- Mendoza Vicente, Toribio (1956), *Panorama de la música tradicional de México*, México, Imprenta Universitaria.
- Rodríguez Marín, Francisco (1951), *Cantos populares españoles*, Madrid, Ediciones Espuela de Plata.
- Toor, Frances (1927), "Nuestro número de canciones", *Mexican folkways*, vol. III, núm. 2, México, abril-junio, p. 80.
- Tovar Pardo, Andrés (1966), *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo.
- Vázquez Santana, Higinio (1931), *Historia de la canción mexicana*, México, Talleres Gráficos de la Nación.

ANDREY KOFMAN. Nació en 1954 en Rusia. Estudió en la Facultad de Filología en la Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú. Doctor en Filología. Obtuvo el posdoctorado en Estado en 1999. Miembro del Comité profesional de literatos de Rusia. Desde 1986 colabora en el Instituto de Literatura Universal de la Academia de Ciencias de Rusia. Especializado en historia, folclor y literatura hispanoamericana. Autor de 167 trabajos científicos, incluyendo los libros: *La imagen artística del mundo latinoamericano* (1998), *América de las maravillas no realizadas* (2001), *Los caballeros del Nuevo Mundo* (2006), *Cortés y sus capitanes* (2007), *Conquistadores. Tres crónicas de la conquista* (2009), *Conquistador español. Reconstrucción de la personalidad partiendo del texto* (2012) y *Tierra a la vista* (2006), por la que fue laureado con el Premio Nacional Ruso en Literatura Infantil. Autor de diversos capítulos de *Historia de las literaturas de América Latina*, editada en Rusia (1985-2005). Ha impartido cursos y conferencias en Rusia, Brasil y México. Obtuvo en dos ocasiones la beca Genaro Estrada, del Ministerio de Relaciones Exteriores de México para los mexicanistas extranjeros (2000, 2003).